


MAXIMIANO TRAPERO

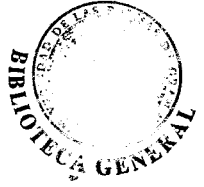
EL LIBRO DE LA DÉCIMA

*La poesía improvisada
en el
Mundo Hispánico*

Prólogo
Samuel G. Armistead



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
CABILDO INSULAR DE GRAN CANARIA
UNELCO



EL LIBRO DE LA DÉCIMA

| | |
|---------------------------------|---------------|
| BIBLIOTECA UNIVERSITARIA | |
| LAS PALMAS DE G. CANARIA | |
| N.º Documento | <u>232986</u> |
| N.º Copia | <u>301593</u> |

MAXIMIANO TRAPERO

EL LIBRO DE LA DÉCIMA

**La poesía improvisada
en el Mundo Hispánico**

**Prólogo:
Samuel G. Armistead**

Las Palmas de Gran Canaria
1996

Este estudio contó con una Ayuda a la Investigación sobre las relaciones Canarias - América de la Casa de Colón, Cabildo Insular de Gran Canaria, en la convocatoria de 1993.

© Maximiano Trapero

© Para el Prólogo: Samuel G. Armistead



© Universidad de Las Palmas de Gran Canaria



© Cabildo Insular de Gran Canaria



© Unelco

ISBN: 84-89728-05-4

Depósito Legal: G.C. 475-1996

Fotomecánica e impresión:

MARIAR, S. A. - Tomás Bretón, 51 - 28045 Madrid

*... la blanca risa
de Jorge, viene en la brisa
del mar y canta en la espuma.*

(INDIO NABORÍ)

Para mi hijo Jorge Raúl,
para quien el mar del Hierro
se hizo cielo.

ÍNDICE

I. PRÓLOGO

| | |
|---|----|
| Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la Décima | 13 |
|---|----|

II. PARA UNA POÉTICA DE LA DÉCIMA

| | |
|---|-----|
| 1. Un festival de decimistas | 37 |
| 2. La poesía improvisada y sus distintos metros | 42 |
| 3. La décima, de culta a popular y de España a América | 48 |
| 4. Los estudios sobre la Décima Popular | 53 |
| 5. La décima tradicional y la décima improvisada | 60 |
| 6. La décima, todo un género literario | 68 |
| 7. La décima en Canarias | 72 |
| 8. Primera manifestación de la décima popular en Canarias | 79 |
| 9. Clases de décimas y de decimistas | 82 |
| 10. Arte y oficio en el decimista | 88 |
| 11. El proceso de creación en la décima improvisada | 94 |
| 12. La décima, poesía cantada | 99 |
| 13. La décima dentro de la poesía oral | 102 |
| 14. El "lenguaje" poético de la décima | 106 |
| 14.1. Heterogeneidad de formas | 110 |
| 14.2. El arte de improvisar | 113 |
| 14.3. Cuestiones de preceptiva métrica | 115 |
| 14.4. El léxico | 117 |
| 14.5. Estructura de una sesión de poesía improvisada | 119 |
| 14.6. Tópicos literarios | 122 |

| | |
|---|-----|
| 15. Participantes, lugar y actuaciones | 125 |
| 15.1. Una valoración de los decimistas participan- tes | 125 |
| 15.2. Participantes | 127 |
| 15.3. Lugar del Festival | 129 |
| 15.4. Actuaciones de cada grupo | 129 |
| 16. La transcripción de los textos | 130 |
| 17. Organización de los materiales de este libro | 135 |
| 18. Agradecimientos | 136 |

III. FESTIVAL DE DECIMISTAS

| | |
|---------------------------------------|-----|
| I. DÍA 17 DE DICIEMBRE DE 1992 | 141 |
| A. Grupo de Mazo (La Palma) | 141 |
| [1]: décimas 1-10 | 142 |
| [2]: 11-15 | 145 |
| [3]: 16-34 | 147 |
| B. Grupo de Puerto Rico | 157 |
| [4]: 35-36 | 157 |
| [5]: 37-40 | 158 |
| [6]: 41-44 | 160 |
| [7]: 45-48 | 161 |
| [8]: 49-52 | 163 |
| [9]: 53-57 | 165 |
| [10]: 58-59 | 167 |
| [11]: 60-64 | 168 |
| C. Grupo de Gran Canaria | 171 |
| [12]: 65-66 | 171 |
| [13]: 67-68 | 172 |
| [14]: 69-70 | 173 |
| [15]: 71 | 174 |
| [16]: 72-73 | 175 |
| [17]: 74-79 | 176 |
| [18]: 80-89 | 178 |
| II. DÍA 18 DE DICIEMBRE DE 1992 | 183 |
| D. Grupo de México | 183 |
| [19]: 90-100 | 184 |
| [20]: 101-110 | 188 |
| [21]: 111-132 | 193 |
| [22]: 133-137 | 202 |

| | |
|--|-----|
| E. Grupo de Fuerteventura | 205 |
| [23]: 138-139 | 205 |
| [24]: 140-149 | 206 |
| [25]: 150-155 | 210 |
| [26]: 156-160 | 212 |
| [27]: 161-163 | 214 |
| [28]: 164-167 | 215 |
| [29]: 168-180 | 217 |
| F. Grupo de Venezuela | 223 |
| [30]: 181-182 | 223 |
| [31]: 183-187 | 224 |
| [32]: 188-192 | 226 |
| [33]: 193-196 | 228 |
| [34]: 197-200 | 230 |
| [35]: 201-206 | 231 |
| III. DÍA 19 DE DICIEMBRE DE 1992 | 233 |
| G. Grupo de Tijarafe (La Palma) | 233 |
| [36]: 207-227 | 234 |
| H. Irvan Pérez (Luisiana) | 243 |
| [37]: 228-232 | 243 |
| [38]: 233 | 245 |
| I. Grupo de Cuba | 247 |
| [39]: 234-273 | 247 |
| [40]: 274-282 | 262 |
| IV. DÍA 20 DE DICIEMBRE DE 1992 (SESIÓN DE CLAUSURA) | 267 |
| F. Grupo de Venezuela | 267 |
| [41]: 283-286 | 267 |
| [42]: 287-295 | 269 |
| D. Grupo de México | 271 |
| [43]: 296 | 271 |
| [44]: 297-299 | 271 |
| [45]: 300-303 | 272 |
| [46]: 304-316 | 274 |
| B. Grupo de Puerto Rico | 279 |
| [47]: 317-319 | 279 |
| [48]: 320-323 | 280 |
| [49]: 324-329 | 281 |

| | |
|---|-----|
| I. Grupo de Cuba | 285 |
| [50]: 330 | 285 |
| [51]: 331-346 | 285 |
| E. Grupo de Fuerteventura | 293 |
| [52]: 347-348 | 293 |
| [53]: 349 | 294 |
| [54]: 350 | 294 |
| [55]: 351-353 | 295 |
| A. Grupo de Mazo (La Palma) | 297 |
| [56]: 354-357 | 297 |
| [57]: 358-361 | 298 |
| [58]: 362-363 | 300 |
| G. Grupo de Tijarafe (La Palma) | 301 |
| [59]: 364-378 | 301 |
| V. DÉCIMAS AL MARGEN DEL FESTIVAL | 307 |
| 1. Los de México en una excursión | 307 |
| [60]: 379-382 | 307 |
| [61]: 383-391 | 309 |
| 2. Antonio Herrera en una tertulia nocturna | 313 |
| [62]: 392-394 | 313 |
| [63]: 395-398 | 314 |
| 3. Los de Cuba en la Radio | 317 |
| [64]: 399-400 | 317 |
| [65]: 401 | 318 |
| [66]: 402 | 318 |
| 4. Una velada nocturna en el Hotel Sansofé | 321 |
| [67]: 403-405 | 321 |
| [68]: 406 | 322 |
| [69]: 407-412 | 323 |
| [70]: 413-415 | 325 |
| [71]: 416-418 | 326 |
| [72]: 419-445 | 327 |
| [73]: 446 | 337 |
| [74]: 447-450 | 338 |
| [75]: 451-454 | 339 |
| [76]: 455-458 | 341 |
| [77]: 459 | 342 |



I PRÓLOGO

LOS ESTUDIOS SOBRE LA POESÍA IMPROVISADA ANTES DE LA DÉCIMA

por Samuel G. Armistead



LOS ESTUDIOS SOBRE LA POESÍA IMPROVISADA ANTES DE LA DÉCIMA

En sus orígenes, el estudio sistemático de la poesía oral improvisada se asocia ineludiblemente con el nombre de Milman Parry.¹ Como especialista en lenguas clásicas, Parry empezó sus estudios ocupándose, desde una nueva perspectiva, de la famosa “Cuestión homérica”, el antiguo debate entre Unitarios y Analistas: ¿Un sólo Homero o muchos? ¿Obras artísticas, geniales, coherentes, o un centón de fragmentos de diversa procedencia? ¿Unos poemas brillantes, concebidos por una única conciencia artística, o bien un ensamblaje de retazos más o menos hábilmente zurcidos?² Para Parry —y para otros muchos críticos— las antiguas batallas teóricas, las minuciosas discusiones sobre supuestos fragmentos incrustados en los grandes poemas, parecían poco fructíferas, un callejón sin salida, y ya era hora de optar por nuevas soluciones, por nuevos métodos, por un nuevo acercamiento a Homero, mediante un estudio sistemático del lenguaje y de la métrica de los poemas. En 1923, como estudiante graduado en la Universidad de California (Berkeley), Parry había escrito una tesis de maestría sobre la dic-

¹ Sobre Milman Parry y sus trabajos, véase, sobre todo, la Introducción de Adam Parry (en Parry 1987: ix-lxii), así como el detenido estudio de Foley (1988: 19-35). Huelga decir que el presente prólogo no se hubiera podido escribir sin la espléndida sistematización realizada por John Miles Foley, sobre todo en sus publicaciones de 1985 y 1988. Me complace agradecer a John Miles Foley, John S. Miletich, Maximiano Trapero y Ruth House Weber —generosos amigos y colegas— cuyos valiosos consejos han enriquecido estas páginas. Este prólogo se escribió con el generoso apoyo del National Endowment for the Humanities, en relación con nuestro proyecto de largo alcance de editar y estudiar la poesía tradicional judeo-española y sus nexos con la tradición pan-hispánica y europea.

² Sobre la “Cuestión homérica”, se podrían citar innumerables fuentes. Téngase en cuenta, sobre todo, lo que dice Foley (1988: 2-6) y, para la perspectiva de algunos homeristas: Bowra (1979: 4-6); Wace y Stubbings (1967: 247-250); Whitman (1958: 1-6).

ción formulística de la antigua poesía épica griega.³ Ese mismo año se marchó a París, para proseguir sus estudios en la Sorbona —bajo la dirección de un gran estudioso de las lenguas indo-europeas: Antoine Meillet.⁴ Para 1928, Parry ya había escrito —y publicado— dos tesis doctorales incorporando un exhaustivo análisis de los epítetos, las fórmulas y la métrica de los poemas homéricos.⁵

Un par de semanas antes de la *soutenance* de Parry, se produjo uno de esos encuentros —casuales, pero cruciales— que acaban por determinar todo el futuro de un proyecto intelectual. En aquellos días, conferenciaba en París un erudito eslovaco, Matija Murko, profesor en Praga, quien se dedicaba a la recolección y estudio de la poesía oral sur-eslava.⁶ Se encargó Antoine Meillet de que Murko formara parte del tribunal doctoral de Parry y el ejemplo de los trabajos de campo y los estudios de Murko sobre los materiales recogidos resultó ser decisivo como antecedente e inspiración de los futuros trabajos de Parry.⁷ El ejemplo de los cantos épicos sur-eslavos conven-

³ Véase Parry (1923); reimpresso en Parry (1987: 421-436).

⁴ Sobre la crucial intervención de Meillet, véase A. Parry (en Parry 1987: xxiii). Igual que lo fue Matija Murko, en lo que se refiere a poesía heroica sur-eslava, Antoine Meillet ha de considerarse como un mentor de importancia preponderante en los estudios homéricos desarrollados por Parry. Tengamos en cuenta la siguiente observación —crucial— de Meillet, citada ya por Parry en su primera tesis parisiense (1928a: 10): “L'épopée homérique est toute faite de formules que se transmettaient les poètes. Qu'on prenne un morceau quelconque, on reconnaît vite qu'il se compose de vers ou de fragments de vers qui se retrouvent textuellement dans un ou plusieurs passages” (Meillet 1923: 61; Parry 1987: 8-9; Foley 1985: 430-431; también Skendi 1954: 182).

⁵ Véanse Parry (1928a; 1928b); traducidas por A. Parry (en Parry 1987: 1-239); ver el comentario de Foley (1985: 507).

⁶ Sobre la importancia de las investigaciones de Murko, como antecedentes de las encuestas y la teoría oralista de Parry, véase Foley (1990a: 3-4; 1990b: 39-40; 1985: 451-457).

⁷ El estudio de Murko que más influyó inicialmente en las investigaciones de Parry fue la monografía publicada en París en 1929 —reflejada sin duda en sus conferencias de 1928 (Murko 1929); traducida parcialmente en Foley (1990a: 4-30). Otros dos investigadores, anticipos de la metodología de Parry, que influyeron fundamentalmente en su trabajo sobre la épica sur-eslava, fueron Gerhard Gesemann (1926), por sus investigaciones pioneras en el mismo campo, y Vasili V. Radloff, quien había encontrado una épica oral

ció a Parry que sus propios descubrimientos homéricos obligaban a la conclusión de que el lenguaje de la antigua épica griega representaba un sistema totalmente tradicional, totalmente oral, elaborado por innumerables generaciones de poetas, a lo largo de una tradición multiseccular. La poesía épica de los pueblos sur-eslavos —bosnios, serbios, croatas— podría facilitarle un precioso ejemplo analógico del sistema homérico revelado por su propio análisis.

De vuelta a Estados Unidos y ya profesor de lenguas clásicas en Harvard University, Parry decidió poner a prueba sus teorías, mediante la observación directa e intensiva, *in situ*, de una tradición épica contemporánea y viva... y viva en un ámbito geográfico y cultural no muy lejano del que había dado origen a la poesía homérica. Entre 1933 y 1935, Parry hizo dos viajes a lo que fue la antigua Yugoslavia, aprendió a hablar serbocroata y, dejando a su mujer y sus dos niños bien instalados en Dubrovnik, comenzó a viajar por las montañas del interior en busca de cantores épicos.⁸ Al final del verano del '35, Parry volvió a Estados Unidos con una asombrosa colección de unos 3.500 discos fonográficos, en los que había recogido unos 12.500 y pico de textos. La colección de Parry no sólo incluye cantos épicos (*junačke pjesme*), sino también breves cantos baládicos y líricos (*ženske pjesme*), amén de cantos macedonio-búlgaros, albaneses y turcos.⁹ Y lo que iba a resultar de una importancia

improvisada entre los kara-kirghiz del Centro de Asia (Radloff 1885; ver los comentarios de Schirmunski 1961: 6-7 y Foley 1985: 282, 522-523; 1988: 10-13). Sobre las encuestas de Radloff entre los kirghiz y las publicaciones que resultaron, véase Chadwick y Zhirmunsky (1969: 28-49, 218-227 et alibi) y para investigaciones más recientes: Reichl (1992). Para un ejemplo bien editado y comentado de la épica kirghiz, véase Hatto (1977); comentario: Foley (1985: 311-312). Resulta curioso que, ya a principios del siglo XIX, algunos estudiosos ingleses percibían ecos homéricos en los textos pioneros editados por Vuk Stefanović Karadžić (Koljević 1980: 347).

⁸ Sobre los dos viajes a Yugoslavia, véase A. Parry (en Parry 1987: xxxv-xxxvi).

⁹ Véanse A. Parry (en Parry 1987: xxxvi-xxxviii); *SCHS*, p. xiii; Lord (1964: 279, n. 2); *Bibač*, pp. 5-6; y, sobre todo, la enumeración más detallada en Lord y Bartók (1951: xv, 247). En la poesía tradicional sur-eslava se suele distinguir entre *junačke* y *ženske pjesme* ('cantos de hombres' y 'de mujeres'), correspondiendo aproximadamente a lo que entendemos por poesía épica y por baladas.

inestimable para la futura interpretación de tan enorme corpus textual, los discos también incluían extensas conversaciones con los mismos cantores (*guslari*), detallando su largo aprendizaje en el oficio, cómo habían adquirido sus repertorios, en fin, cómo les era posible cantar, hora tras hora y apenas sin descansar, unos poemas narrativos de miles y miles de versos, sin haberlos aprendido de memoria.¹⁰

Pocos meses después de haber vuelto a América, Parry murió, a los 33 años, en un trágico accidente, ocurrido el 3 de diciembre de 1935. Apenas había tenido tiempo siquiera de comenzar a evaluar los riquísimos materiales que había recogido.¹¹ Pero, en el segundo viaje (comienzo del verano de 1934 hasta el final del verano de 1935), a Parry le había acompañado su ayudante, Albert Bates Lord, y fue Lord quien recogió el

¹⁰ El gran campeón de los cantores entrevistados por Parry fue el *guslar* Avdo Medjedović, de Bijelo Polje (Montenegro), quien le proporcionó *La boda de Smailagić Meho*, que llega a los 12.310 versos, y *Osmanbey Delibegović y Pavičević Luka*, que alcanza unos 13.326 versos (A. Parry en Parry 1987: xxxviii; Foley 1988: 39 et alibi). Sigo la numeración de las ediciones, que se publican en *SCHS*, IV y VI, 153-308 (traducción de *S. Meho*: *SCHS*, III; traducción de una versión variante mucho más breve de *Osmanbey*, por un cantor de Bihać, Murat Žunić: *Bihać*, pp. 291-317). El juglar bosnio se llama *guslar*, porque, al cantar, suele acompañarse con la *gusle*, un sencillo instrumento de una sola cuerda, comparable en términos generales con el rabel hispánico, pero, en algunos ejemplares, aun más parecido al *genbri* marroquí. Compárense las fotos en *SCHS*, I, 226-227; III, portada; VI, 307; XIV, 234, 456; *Bihać*, pp. 135, 434, 674. En albanés, la *gusle* corresponde a la *labuta* (numerosas fotos: Haxhihasani 1961: 72-73 et alibi). Sobre el *genbri* marroquí (y el *rbab*, que corresponde al *rabel* español), véase Bourrilly (1932: 242-245). Vuk Stefanović Karadžić, el gran coleccionador y editor de la épica nacional servia —y padre de la filología servia— al estudiar la tradición según se conservaba en 1823, precisó que, “en Bosnia y Herzegovina, en Montenegro y en las regiones montañosas del sur de Servia,... aún hoy se hallará una *gusle* en todas las casas... Y resulta difícil encontrar un hombre que no sepa tocar la *gusle*, y muchas mujeres y chicas lo saben también” (apud Koljević 1980: 301). La gran colección de cantos tradicionales serbios, reunida por Karadžić entre los años 1813 y 1841 (Karadžić 1969), sigue siendo el punto de arranque obligatorio y autorizado para cualquier estudio de la materia. Para las demás colecciones, resulta útil la detallada caracterización de J. Brkić.

¹¹ Para las publicaciones de Parry sobre la tradición sur-eslava, incluyendo siete páginas mecanografiadas de un libro que se iba a titular: *The Singer of Tales*, véanse Parry (1987: 376-390, 420, 437-464) y Lord (en Parry 1987: 469-473); ver también Foley (1985: 509-510).

estandarte, continuó los trabajos de campo,¹² comenzó la imponente tarea de editar las materias primas (en SCHS) y sacó, tras una minuciosa y brillante investigación comparativa, unas conclusiones teóricas que iban a revolucionar el estudio de la poesía oral, a la vez que cimentaba toda una nueva teoría sobre la composición oral. Un clasicista de formidable erudición, Lord también conocía a fondo la poesía narrativa en anglo-sajón y en francés antiguo y se hizo, además, un balcanólogo de asombrosos conocimientos, al poder manejar con soltura el servocroata, el macedonio, el búlgaro, el albanés y el griego moderno. Su libro, *The Singer of Tales*, publicado en 1960 (y reimpresso varias veces), hizo época como piedra clave —la “biblia”— de la nueva disciplina.¹³ Demuestra Lord el carácter plenamente tradicional de la poesía homérica, al descubrir estructuras análogas en la tradición sur-eslava, en la poesía narrativa anglo-sajona, en las *chansons de geste* medievales y en la poesía heroica griega de la época bizantina. Y nos viene a descubrir, con todo detalle, en qué consiste el proceso de la improvisación oral de los cantos épicos: El cantor sur-eslavo, a raíz de un riguroso aprendizaje, va adquiriendo un amplio repertorio, un “vocabulario” —digamos un “formulario”— de fórmulas épicas, con las que puede representar cualquiera —y todas— las situaciones tópicas de la tradición narrativa en la que, como cantor, participa. El *guslar* no tiene, por lo tanto, que

¹² Lord encuestó en Yugoslavia en 1950, 1951 y 1966 y, con David E. Bynum, en 1962-1965 y 1967. En Albania, Lord hizo encuestas en 1937 y en 1958 y 1959 (Kolsti 1990: 3-11; *Bibač*, p. 6). El libro de Bynum (*Bibač*), con sus exhaustivos comentarios textuales y comparativos, constituye una magna contribución al estudio de la literatura oral y formulística. Véase también su espléndido artículo sobre la *Telemachia* y la épica sur-eslava moderna (1968). Téngase en cuenta además su precioso *Daemon in the Wood* (1978). Para más publicaciones de Bynum, véase Foley (1985: 153-157).

¹³ “Suffice it to say that [*The Singer of Tales*] has held its position as the bible of Oral Theory for more than twenty-five years; it will always be the single most important work in the field” (Foley 1988: 41). Para más publicaciones de Lord, véanse Foley (1985: 399-414) y Lord (1991). Como reflejo de sus cabales conocimientos “balcanológicos”, conviene notar, a título de curiosidad, que Lord fue autor de libros de gramática del servocroata y del búlgaro (Lord 1964a; 1965). Un año después de la primera edición de *The Singer of Tales*; se publicó la importante monografía de Maximilian Braun (1961).

aprender sus textos de memoria. De lo único que se tiene que acordar es del andamio narrativo, de los segmentos discretos del relato, y luego, a base de semejante esbozo, cada vez que canta el cantar que sea, lo recompone, lo recrea de nuevo, poniendo en juego su extenso repertorio de fórmulas.

Lord calcula el formulismo de los cantos épicos sur-eslavos en un 65% del total de versos, pero, en un sentido más amplio, el carácter formulaico informa todo el poema: “No hay nada en él que no sea formulaico”.¹⁴ La recitación y la composición son, por lo tanto, inseparables; representan un solo proceso.¹⁵ El cantor maneja sus fórmulas poéticas algo así como todo hablante maneja el léxico de su lengua materna, aunque el proceso es, claro está, mucho más complejo, pues el cantor tiene que sujetarse a los patrones métricos del canto épico.¹⁶ Según la definición propuesta por Parry: “La fórmula es un grupo de palabras que se emplea con regularidad en las mismas condiciones métricas para expresar cierta idea esencial.”¹⁷ Pero el carácter formulaico del relato épico no se limita a las fórmulas, sus componentes mínimos, las partes integrantes más básicas. El relato tradicional también resulta ser formulaico a un nivel más complejo y ahí entra en juego el concepto del tema narrativo (*narrative theme*): “Los grupos de ideas empleados regularmente al narrar un relato según el estilo del canto tradicional [son] los «temas» de la poesía.”¹⁸ Así, en un nivel más

¹⁴ Véanse Lord (1964b: 46-47) y Duggan (1973: 17-18). En comparación consta un 50% de fórmulas en la *Iliada*; 54% en la *Odisea*; 61% en *Beowulf*; 35.2% en la *Chanson de Roland*; entre 15 y 39% en una selección de otras diez *chansons de geste* medievales; y 31.7% en el *Cantar de Mio Cid* (Duggan 1973: 17-18, 39; 1975: 81). Ahora bien, tengamos en cuenta que tales estadísticas han de considerarse, hasta cierto punto, como aproximadas, pues dependen, en último término, de los criterios de cada crítico y de sus decisiones acerca de la identidad y la naturaleza de cada fórmula. Véase la detallada y bien ponderada discusión de Duggan (1973: 16-62; 1989: 136-139).

¹⁵ De acuerdo con Lord: “They create the text anew each time they tell the story” (Foley 1988: 122, n. 38).

¹⁶ Véanse, por ejemplo, Lord (1964b: 22); Foley (1988: 118, n. 17).

¹⁷ El texto de Lord y Parry reza: “a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea” (Lord 1964b: 30; Parry 1987: 272; también Foley 1988: 41). Excepto en un solo detalle, mi traducción concuerda con la de De Chasca (1972: 167).

amplio, el poema se construye —en recitación— a base de unos segmentos narrativos, escenas típicas (*type scenes*), ya establecidas y consagradas por la tradición: La asamblea inicial de los prepotentes (*aghas* y *beys*); llega la carta del sultán; se determina que el joven héroe ha de ir a la guerra; el héroe se arma; atavíos del caballo...¹⁹ En todos los niveles, por lo tanto, de menor a mayor, el poema heroico se va construyendo a base de componentes tradicionales.

Huelga decir que la teoría de Parry y de Lord, desde un principio, la recibieron algunos críticos con unas reacciones acérrimamente negativas. Les sentaba muy mal que al gran Homero lo pusieran al nivel de unos campesinos iletrados, perdidos por ahí en los Balcanes, en aquellas montañas de Dios. Y al aplicar la misma técnica a la épica anglo-sajona, ¿cómo igualar al autor de un poema tan complejo y tan sutil como el *Beowulfo* a unos “analfabetos mal lavados”?²⁰ A otros críticos también les disgustaba el carácter, al parecer mecánico, automático, de la composición formulaica. Pero Lord contestó de manera eficaz y convincente a semejantes reparos: La creatividad poética no tiene que ser propiedad exclusiva de una clase privilegiada, culta, letrada —tan parecida, por cierto, a los que hoy, críticos y filólogos del siglo XX, nos dedicamos a estudiar la literatura, sea oral o sea culta. Los seres humanos siempre han cantado, siempre han hecho poesía, y las circunstancias tuyas no tienen, necesariamente, que ser idénticas, ni siquiera en nada parecidas, a las nuestras. Contra el supuesto carácter mecánico de la composición oral formulaica, Lord subraya acertadamente la intervención creativa del cantor en la composición

¹⁸ “Following Parry, I have called the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song the ‘themes’ of the poetry” (Lord 1964b: 68).

¹⁹ Se suele distinguir entre el tema narrativo (*narrative theme*) y la escena típica (*type scene*), en que el tema, en sus varias manifestaciones, suele ostentar fórmulas idénticas o parecidas, mientras en la escena no tiene que haber correspondencias verbales, ni formulísticas (Foley 1988: 53). En un artículo reciente he ejemplificado el uso de un tema narrativo en unos textos épico-romancísticos españoles (Armistead 1990-1991).

²⁰ Algunos críticos homéricos “cannot... tolerate the unwashed illiterate” (Lord 1964b: 129; Benson 1966: 335a).

oral. El “argumento de calidad” resulta, por lo tanto, inconsecuente.²¹

Los numerosos ámbitos lingüísticos y culturales, en los que hoy por hoy se han aplicado de manera fructífera las técnicas elaboradas por Parry y por Lord, comprueban, sin lugar a dudas, la eficacia de la teoría de la composición oral. En la ingente bibliografía crítica reunida por John Miles Foley en 1985, ya constan un centenar de tradiciones lingüísticas, desde el albanés al zulu, pasando por el finlandés, el esquimal, el hawaiano, lenguas túrquicas del Centro de Asia, indios de América del Sur, y xhosas de Sudáfrica, amén de cantores de *blues* y predicadores populares evangelistas del sur de los Estados Unidos.²²

Si es que alguna falta generalizada quizás podría achacarse a los que, durante los primeros años, aceptaron entusiasmados las ideas de Parry y Lord, acaso sea la tendencia de juzgar toda la poesía oral por un mismo patrón, tratar de sujetar todas las más diversas tradiciones a la misma norma, a la cama de Procrustes de la épica sur-eslava. Tal no era la intención de Lord y, en este sentido, el libro de Ruth Finnegan —pese a su desacuerdo con ciertas ideas parry-lordianas— ofrece un útil antídoto, al insistir en las diferencias radicales entre las varias tradiciones y la infinita diversidad cultural de la condición humana.²³ Hoy en día, John Miles Foley ha llevado el estudio de la poética oral a un nuevo nivel de refinamiento con una serie

²¹ Véanse Lord (1964b: 5, 13, 22-23 et alibi); Foley (1988: 37, 55-58, 69, 97-98, 120, n. 6 et alibi).

²² Véase Foley (1985: 681-718). Lo publicado después de 1985 se recoge cada año en una bibliografía suplementaria incluida en la revista *Oral Tradition* (Columbus, Ohio), editada por el propio Foley. Como muestra de la riqueza y el amplio alcance geográfico de la disciplina —escogida así un poco al azar, entre los libros que a mí personalmente me han atraído la atención después de la publicación de la gran bibliografía de Foley (1985)— destaco los siguientes: Respecto de la épica española (Duggan 1989; Harney 1993); en el área sur-eslava (Bynum 1993 [= *Bibač*]; Miletich 1990); para Albania (Kolsti 1990); para la balada neohelénica (Sefákes 1988); para la poesía medieval germánica (Haymes 1986; Renoir 1988); para la narrativa en antiguo irlandés (Dunn 1989; Nagy 1985); para la India (Blackburn 1989; Richman 1991); para África (Cancel 1988; Okpewho 1992).

²³ Véase Finnegan (1977), pero también los reparos de Foley (1985: 250-254); de Finnegan, nótese también su libro sobre la literatura oral en África (1970) y su antología de la poesía oral en una perspectiva mundial (1978).

de espléndidos libros teóricos de gran alcance —amén de otras muchas publicaciones indispensables— que anuncian, en realidad, una tercera época, muy prometedora, en el estudio de la poesía oral improvisada.²⁴

No tardaron los hispanistas en utilizar la teoría formulaica en el estudio de varios géneros literarios españoles, sobre todo medievales. Como libro pionero e innovador, cabe señalar la fina monografía de Ruth House Webber, quien, en 1951, aun antes de publicarse *The Singer of Tales*, utilizó con acierto la teoría parry-lordiana para el estudio de la dicción formulística en el romancero viejo y moderno, trayendo a colación numerosos testimonios oportunos de un amplio panorama de obras y géneros, entre ellos, los poemas homéricos y la épica medieval castellana, francesa y germánica, así como diversas tradiciones baládicas pan-europeas (francesa, italiana, inglesa y alemana).²⁵ Por otra parte, ha sido en el estudio de la épica castellana donde más se ha utilizado, desde diversas perspectivas teóricas, el concepto de la composición formulística. No ha dejado de intervenir en este proceso la confrontación de individualistas y tradicionalistas que, desde hace varias décadas, viene caracterizando el estudio de los cantares de gesta —y creo que, en general, con resultados muy benéficos para los dos lados.²⁶ En el estudio formulístico de la épica castellana —amén de numerosos trabajos ulteriores de R. H. Webber²⁷— cabe señalar espe-

²⁴ Véanse Foley (1988; 1990*b*; 1991; 1995; también 1981*a*; 1981*b*; 1985; 1986; 1987; 1990*a*; 1992*a*; 1992*b*; 1992*c*). Nótese mis reseñas de Foley 1986 y 1987 (Armistead 1987; 1989), desde una perspectiva hispánica. Para abundantes referencias adicionales, véase Foley (1985: 255-263).

²⁵ Véase Webber (1951). Se trata de la reelaboración de una tesis doctoral ya aceptada en 1948, cuya fecha encarece aun más el carácter pionero de la obra de Webber, que hoy mismo sigue siendo del todo indispensable para cualquier trabajo sobre el formulismo romancístico. Sobre el mismo tema ha trabajado Orest R. Ochrymowycz, con especial atención a los romances carolingios (1975).

²⁶ Sobre el caso, véanse, por ejemplo, mis artículos (Armistead 1978; 1979; 1981; 1986-1987; 1994*a*) y, por otra parte, los indispensables estudios de mi amigo —y contrincante— Colin Smith (1976: 15-133; 1985; y el resumen, muy útil: 1988).

²⁷ Véanse, entre otros estudios cruciales, Webber (1965; 1966; 1980; 1981; 1983; 1983-1987; 1986; 1990; 1995); comentario: Foley (1985: 622-625).

cialmente los de L. Patrick Harvey, Alan D. Deyermond y Ramón Menéndez Pidal, pioneros los tres,²⁸ así como, por ejemplo, los de Adams, Aguirre, De Chasca, Duggan, Geary, Hook, Montgomery y Waltman, entre otros.²⁹ Conviene destacar los estudios de Duggan, que han de considerarse como esencialmente definitivos, en lo que se refiere al formulismo del *Cantar de Mío Cid* y la *Chanson de Roland*, amén del de otras *chansons de geste*.³⁰

Ocupan un lugar especial los numerosos trabajos de John S. Miletich, por combinar un conocimiento autorizado, tanto de las lenguas y literaturas sur-eslavas, como de la épica medieval española, la lírica primitiva y el romancero tradicional.³¹ Con el novedoso análisis del lenguaje romancístico forjado por Diego Catalán y su equipo en el *CGR*, el estudio sistemático y orgánico del lenguaje formulístico del romancero alcanza una nueva etapa de vastas e interesantísimas implicaciones.³² En el estudio de las jarchas y la lírica primitiva, James T. Monroe y, luego, Martha Schaffer han utilizado la teoría formulística con

²⁸ Harvey (1963; 1975); Deyermond (1965); Menéndez Pidal (1965-1966).

²⁹ Adams (1972); Aguirre (1968); De Chasca (1966-1967; 1972); Duggan (1975; 1989); Geary (1980); Hook (1990); Montgomery (1975); Waltman (1973). En mi reseña de Haymes (1973), traigo a colación algunos estudios hispánicos de la época temprana de las investigaciones formulísticas (Armistead 1975). Véase también el artículo —muy útil y bien razonado— de Margaret Chaplin (1976). Resulta utilísimo el estado de la cuestión que presenta Webber (1990); téngase en cuenta también Webber (1986); para más estudios de interés hispánico: Foley (1985: 702-703). En lo que se refiere a la investigación oralista de la épica francesa, sigue siendo de gran interés el libro pionero de Jean Rychner (1955). Téngase en cuenta también la divertida polémica de Duggan (1981a; 1981b) contra Calin (1981a; 1981b), quien inútilmente defendía el carácter culto de las *chansons de geste*. Nótese los acertados comentarios de Foley (1985: 159-161; 228-229).

³⁰ Véanse Duggan (1973; 1975; 1981a; 1981b; 1989); también la n. 14 supra.

³¹ Véanse, entre otros estudios, Miletich (1974; 1975; 1976; 1977-1978; 1979; 1980; 1981; 1986; 1988). En el epílogo de su espléndida edición y traducción de las *bugarštica*, comparo estas antiguas baladas croatas con la épica y el romancero pan-hispánico (Miletich 1990: 323-339). Su artículo de 1990-1991, así como el de las *bugarštica* de Gradišće, importan tanto para el estudio de las jarchas, como de la balada y el romancero (Miletich 1990-1991; 1995: 502-503 et alibi).

³² Véase *CGR*, tomos IA (en español) y IB (en inglés). Téngase en cuenta el comentario de González (1995: 275-276).

gran eficacia, al señalar —y comprobar— el carácter oral de la lírica mozárabe, así como su indudable relación con otras etapas más recientes de la lírica temprana —cantigas de amigo y villancicos.³³ Sobre la oralidad del villancico, es imprescindible el estudio de Antonio Sánchez Romeralo, por su penetrante comentario comparativo y rico aparato bibliográfico.³⁴ Llegando a una época moderna, nos incumbe citar importantes artículos de John H. McDowell y William H. González sobre el lenguaje formulístico del corrido mejicano.³⁵

Ahora bien, si exceptuamos la probable improvisación de la épica medieval —aunque tiene que haber sido bastante distinta de la que hoy presenciemos en la épica sur-eslava— el formulismo del romance y del corrido no implica la composición oral improvisada. Sin la menor duda, los dos géneros han de calificarse de poesía memorial. Ni el romance, ni el corrido, se recompone cada vez que se recita, y la indudable recreación poética del romance oral —a veces con resultados estéticamente brillantes— implica un largo y lento proceso, algunos de cuyos aciertos más notables parece que se realizan en el momento en que un cantor lo aprende de memoria, al pasar el romance de un repertorio personal a otro.³⁶

Pero en los estudios de la poesía oral hispánica, ha quedado, hasta el día de hoy, una gran laguna en nuestros conoci-

³³ Véanse Monroe (1975); Schaffer (1987); ténganse en cuenta también Miletich (1990-1991; 1995: 502-503). Monroe ya había escrito un estudio crucial sobre la composición oral en la poesía pre-islámica (Monroe 1972). La investigación sobre la poesía épica improvisada árabe ha prosperado recientemente. Ténganse en cuenta los libros de Connelly (1986); Slyomovics (1987); Reynolds (1995). Para otros géneros árabes improvisados, véase Armistead (1994b: 47, n. 8).

³⁴ Véase Sánchez Romeralo (1990). Téngase en cuenta también su espléndido estudio monográfico y comparativo sobre *El villancico* (Sánchez Romeralo 1969).

³⁵ Véase McDowell (1972) y González (1995). Partiendo del estudio de McDowell, encontré restos del sistema formulístico de los corridos en las *décimas* (= coplas octosilábicas asonantadas) de los isleños del sur de Luisiana (Armistead 1992: 13-16).

³⁶ Véase el artículo de Ana Valenciano (1995). Para la recreación tradicional de un corrido, téngase en cuenta, claro está, el clásico estudio de Américo Paredes (1958).

tos y con esto me yuelvo a aludir —como hice en 1992, al inaugurar el *Simposio Internacional sobre la Décima*— a nuestra grave desatención a la poesía tradicional improvisada en décimas y en otros metros poéticos, tal como existe, aún hoy en día, en casi todos los contextos donde se hablan las lenguas hispánicas.³⁷ Y es por esto por lo que todos los que estudiamos la poesía tradicional pan-ibérica nos tenemos que congratular y tenemos que agradecer de todo corazón a nuestro querido colega y amigo, Maximiano Trapero, por haber editado, con tanto esmero, y por haber estudiado con tanto acierto, esta gran colección de décimas improvisadas —de las dos orillas del Atlántico— cuya publicación en el presente tomo nos abre nuevas e incitantes perspectivas sobre todo un nuevo mundo poético, que hasta el día de hoy, ha quedado inmerecidamente a la sombra y que ahora ve la luz del día en beneficio de todos.

³⁷ Véase Armistead (1994b). En el presente contexto, conviene señalar la celebración de otros dos congresos internacionales sobre la poesía oral improvisada: *1.º Congreso de Tradición Oral: Poesía repentizada y cantada de Hispanoamérica y del Mediterráneo* (Almería, 28 al 30 de abril de 1995) y *III Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima: Jornada Cucalambeana* (Las Tunas, Cuba, del 27 de junio al 1 de julio de 1995). A la vez, Janet Casaverde, Manuel da Costa Fontes, y Maximiano Trapero me acaban de proporcionar preciosos datos inéditos sobre el cultivo y la vitalidad de la poesía oral improvisada (respectivamente) en el norte de la Argentina, en California (entre emigrantes azorianos), y en Almería y Chile. Al ultimar estas páginas, me avisa la Srta. Idoya Salaburu, alumna de mi clase sobre literatura medieval española, acerca de la existencia actual de concursos de poesía improvisada en lengua vasca en California. Todos estos datos permiten ampliar significativamente el panorama que ofrecí en mi ponencia de 1992 (Armistead 1994b).

OBRAS CITADAS

ADAMS, KENNETH, "The Metrical Irregularity of the *Cantar de Mio Cid*: A Restatement Based on the Evidence of Names, Epithets, and Some Other Aspects of Formulaic Diction," *Bulletin of Hispanic Studies*, 49 (1972), 109-119.

ADAMS, KENNETH, "The Yugoslav Model and the Text of the *Poema de Mio Cid*," en Deyermond (1976: 1-10).

AGUIRRE, JOSÉ MARÍA, "Épica oral y épica castellana: Tradición creadora y tradición repetitiva," *Romanische Forschungen*, 80 (1968), 13-43.

ARMISTEAD, SAMUEL G., "The *Mocedades de Rodrigo* and Neo-Individualist Theory," *Hispanic Review*, 46 (1978), 313-327.

ARMISTEAD, SAMUEL G. ET AL. (ed.), *El Romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Madrid: Cátedra-Seminario Menéndez Pidal, 1979.

ARMISTEAD, SAMUEL G., "Neo-Individualism and the *Romancero*," *Romance Philology*, 33 (1979-1980), 172-181.

ARMISTEAD, SAMUEL G., "Epic and Ballad: A Traditionalist Perspective," *Olifant*, 8:4 (1981), 376-388.

ARMISTEAD, SAMUEL G., "From Epic to Chronicle: An Individualist Appraisal," *Romance Philology*, 40 (1986-1987), 338-359.

ARMISTEAD, SAMUEL G., Reseña de Foley (1986), *Hispanic Review*, 55 (1987), 380-383.

ARMISTEAD, SAMUEL G., Reseña de Foley (1987), *Olifant*, 14: 2 (1989), 137-145.

ARMISTEAD, SAMUEL G., "Gaiferos' Game of Chance: A Formulaic Theme in the *Romancero*," *La Corónica*, 19: 2 (1990-1991), 132-144.

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

ARMISTEAD, SAMUEL G., "Épica y Romancero ante la crítica individualista," *De Balada y Lírica: Actas del 3.º Coloquio Internacional del Romancero*, 2 tomos, ed. Diego Catalán et al. (Madrid: Fundación Menéndez Pidal, 1994a), I, 487-504.

ARMISTEAD, SAMUEL G., "La poesía oral improvisada en la tradición hispánica," *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional, Las Palmas, 17-22 de diciembre 1992*, ed. Maximiano Trapero (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas, 1994b), pp. 41-69.

BENSON, LARRY D., "The Literary Character of Anglo-Saxon Formulaic Poetry," *Publications of the Modern Language Association of America*, 81 (1966), 334-341.

BIHAĆ= BYNUM, DAVID E. ET AL. (ed.), *Serbo-Croatian Heroic Poems: Epics from Bihać, Cazin, and Kulen Vakuf*. Nueva York: Garland, 1993.

BLACKBURN, STUART H. ET AL. (ed.), *Oral Epics in India*, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1989.

BOURRILLY, JOSEPH, *Éléments d'ethnographie marocaine*, ed. E. Laoust, París: Larose, 1932.

BOWRA, CECIL M., *Homer*, Londres: Duckworth, 1979.

BRAUN, MAXIMILIAN, *Das serbokroatische Heldenlied*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.

BRKIĆ, JOVAN, *Moral Concepts in Traditional Serbian Epic Poetry*, La Haya: Mouton, 1961.

BYNUM, DAVID E., "Themes of the Young Hero in Serbocroatian Oral Epic Tradition," *Publications of the Modern Language Association of America*, 83:5 (1968), 1296-1303.

BYNUM, DAVID E., *The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns*, Cambridge, Massachusetts: Center for the Study of Oral Literature, 1978.

CALIN, WILLIAM, "L'épopée dite vivante: Réflexions sur le prétendu caractère oral des chansons de geste," *Olifant*, 8:3 (1981a), 227-237.

CALIN, WILLIAM, "Littérature médiévale et hypothèse oral: Une divergence de méthode et de philosophie," *Olifant*, 8:3 (1981b), 256-285.

CANCEL, ROBERT, *Allegorical Speculation in an Oral Society: The Tabwā Narrative Tradition*, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1988 (*University of California Publications in Modern Philology*, tomo 122).

CASPI, MISHAEL M. (ed.), *Oral Tradition and Hispanic Literature: Essays in Honor of Samuel G. Armistead*, Nueva York: Garland, 1995.

CGR = CGR: *Catálogo General del Romancero: El Romancero pan-hispánico: Catálogo General Descriptivo (The Pan-Hispanic Ballad: General Descriptive Catalogue)*, ed. Diego Catalán, J. Antonio Cid, Beatriz Mariscal, Flor Salazar, Ana Valenciano, y Sandra Robertson, 4 tomos, Madrid: S.M.P., 1982-1988.

CHADWICK, NORA K., Y VICTOR ZHIRMUNSKY, *Oral Epics of Central Asia*, Cambridge: Cambridge University Press, 1969.

CHAPLIN, MARGARET, "Oral-Formulaic Style in the Epic: A Progress Report," en Deyermond (1976: 11-20).

CONNELLY, BRIDGET, *Arab Folk Epic and Identity*, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1986.

DE CHASCA, EDMUND, "Composición escrita y oral en el *Poema del Cid*," *Filología*, 12 (1966-1967), 77-94.

DE CHASCA, EDMUND, *El arte juglaresco en el «Cantar de Mio Cid»*, 2.ª ed., Madrid: Gredos, 1972.

DEYERMOND, ALAN D., "The Singer of Tales and Mediaeval Spanish Epic," *Bulletin of Hispanic Studies*, 42 (1965), 1-8.

DEYERMOND, ALAN D. (ed.), *Medieval Spanish Studies Presented to Rita Hamilton*, Londres: Tamesis, 1976.

DUGGAN, JOSEPH J., *The Song of Roland: Formulaic Style and Poetic Craft*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1973.

DUGGAN, JOSEPH J., "Formulaic Diction in the *Cantar de Mio Cid* and the Old French Epic," *Oral Literature: Seven Essays*, ed. J. J. Duggan (Edinburgh y Londres: Scottish Academic Press, 1975), pp. 74-83.

DUGGAN, JOSEPH J., "La theorie de la composition orale des chansons de geste: Les faits et les interprétations," *Olifant*, 8:3 (1981a), 238-255.

DUGGAN, JOSEPH J., "Le mode de composition des chansons de geste: Analyse statistique, jugement esthétique, modèles de transmission," *Olifant*, 8:3 (1981b), 286-316.

DUGGAN, JOSEPH J., *The «Cantar de Mio Cid»: Poetic Creation in its Economic and Social Contexts*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

DUNN, VINCENT A., *Cattle-Raids and Courtships: Medieval Narrative Genres in a Traditional Context*, Nueva York: Garland, 1989.

FINNEGAN, RUTH H., *Oral Literature in Africa*, Oxford: Clarendon, 1970.

FINNEGAN, RUTH H., *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*, Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

FINNEGAN, RUTH H., *A World Treasury of Oral Poetry*, Bloomington: Indiana University Press, 1978.

FOLEY, JOHN MILES, "Editing Oral Texts: Theory and Practice," *Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship*, 1 (1981a), 75-94.

FOLEY, JOHN MILES (ed.), *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, Columbus, Ohio: Slavica, 1981b.

FOLEY, JOHN MILES, *Oral-Formulaic Theory and Research: An Introduction and Annotated Bibliography*, Nueva York: Garland, 1985.

FOLEY, JOHN MILES (ed.), *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*, Columbia: University of Missouri Press, 1986.

FOLEY, JOHN MILES (ed.), *Comparative Research on Oral Traditions: A Memorial for Milman Parry*, Columbus, Ohio: Slavica, 1987.

FOLEY, JOHN MILES, *The Theory of Oral Composition: History and Methodology*, Bloomington: Indiana University Press, 1988.

FOLEY, JOHN MILES (ed.), *Oral-Formulaic Theory: A Folklore Casebook*, Nueva York: Garland, 1990a.

FOLEY, JOHN MILES, *Traditional Oral Epic: The «Odyssey», «Beowulf», and the Serbo-Croatian Return Song*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1990b.

FOLEY, JOHN MILES, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*, Bloomington: Indiana University Press, 1991.

FOLEY, JOHN MILES ET AL. (ed.), *De Gustibus: Essays for Alain Renoir*, Nueva York: Garland, 1992a.

FOLEY, JOHN MILES, "Obituary: Albert Bates Lord (1912-1991)," *Journal of American Folklore*, 105 (1992b), 57-65.

FOLEY, JOHN MILES, "Word-Power, Performance, and Tradition," *Journal of American Folklore*, 105 (1992c), 275-301.

FOLEY, JOHN MILES, *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington: Indiana University Press, 1995.

GEARY, JOHN STEVEN, *Formulaic Diction in the «Poema de Fernán González» and the «Mocedades de Rodrigo»: A Computer-Aided Analysis*, Potomac, Maryland: Studia Humanitatis, 1980.

GESEMANN, GERHARD, *Studien zur südslavischen Volksepik*, Reichenberg: Gebrüder Stiepel, 1926.

GONZÁLEZ, WILLIAM H., "La dicción formularia en el corrido: Un estudio comparativo de las fórmulas y las expresiones formularias en el corrido y el romance," en Caspi (1995: 271-190).

HARNEY, MICHAEL, *Kinship and Polity in the «Poema de Mio Cid»*, West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 1993.

HARVEY, L. PATRICK, "The Metrical Irregularity of the *Cantar de Mio Cid*," *Bulletin of Hispanic Studies*, 40 (1963), 137-143.

HARVEY, L. PATRICK, "Oral Composition and the Performance of Novels of Chivalry in Spain," en Duggan (1975: 84-100).

HATTO, ARTHUR T. (ed. y trad.), *The Memorial Feast for Kōkōtōy-Khan (Kōkōtōydün Ašī): A Kirghiz Epic Poem*, Oxford: Oxford University Press, 1977.

HAYMES, EDWARD R., *A Bibliography of Studies Relating to Parry's and Lord's Oral Theory*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1973.

HAYMES, EDWARD R., *The Nibelungenlied: History and Interpretation*, Urbana: University of Illinois Press, 1986.

HAXHIHASANI, QEMAL, *Chansonnier populaire albanais*, [Tirana: Université d'Etat], 1961.

HOOK, DAVID, "Some Problems in Romance Epic Phraseology," *Cultures in Contact in Medieval Spain: Historical and Literary Essays Presented to L. P. Harvey*, ed. David Hook y Barry Taylor (Londres: King's College, 1990), pp. 127-150.

KARADŽIĆ, VUK STEFANOVIĆ, *Srpske narodne pjesme*, 4 tomos, ed. Vladan Nedić, Belgrado: Nolit, 1969.

KOLJEVIĆ, SVETOZAR, *The Epic in the Making*, Oxford: Clarendon, 1980.

KOLSTI, JOHN, *The Bilingual Singer: A Study in Albanian and Serbo-Croatian Oral Epic Traditions*, Nueva York: Garland, 1990.

LORD, ALBERT BATES, Y BÉLA BARTÓK, *Serbo-Croatian Folk Songs*, Nueva York: Columbia University Press, 1951.

LORD, ALBERT BATES, *Beginning Serbo-Croatian*, La Haya: Mouton, 1964a.

LORD, ALBERT BATES, *The Singer of Tales*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1964b (publicado primero en 1960).

LORD, ALBERT BATES, *Beginning Bulgarian*, La Haya: Mouton, 1965.

LORD, ALBERT BATES, *Epic Singers and Oral Tradition*, Ithaca: Cornell University Press, 1991.

McDOWELL, JOHN H., "The Mexican *Corrido*: Formula and Theme in a Ballad Tradition," *Journal of American Folklore*, 85 (1972), 205-220.

MEILLET, ANTOINE, *Les origines indo-européennes des mètres grecs*, París: Presses Universitaires de France, 1923.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, "Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales: El «Mío Cid» y dos refundidores primitivos," *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31 (1965-1966), 195-225.

MILETICH, JOHN S., "Narrative Style in Spanish and Slavic Traditional Narrative Poetry: Implications for the Study of the Romance Epic," *Olifant*, 2:2 (1974), 109-128.

MILETICH, JOHN S., "The South Slavic *Bugarštica* and the Spanish Romance: A New Approach to Typology," *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 21 (1975), 51-69.

MILETICH, JOHN S., "The Poetics of Variation in Oral-Traditional Narrative," *Forum at Iowa on Russian Literature*, 1 (1976), 57-69.

MILETICH, JOHN S., "Medieval Spanish Epic and European Narrative Traditions," *La Corónica*, 6 (1977-1978), 90-96.

MILETICH, JOHN S., "South Slavic and Hispanic Versified Narrative: A Progress Report on One Approach," en Armistead (1979: 131-135).

MILETICH, JOHN S., "Hispanic and South Slavic Traditional Narrative Poetry and Related Forms," en Foley (1980: 375-389).

MILETICH, JOHN S., "Repetition and Aesthetic Function in the *Poema de Mío Cid* and South Slavic Oral and Literary Epic," *Bulletin of Hispanic Studies*, 58 (1981), 189-196.

MILETICH, JOHN S., "Sobre 'Los cantores épicos yugoeslavos y los occidentales,'" *La Juglaresca: Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca*, ed. Manuel Criado de Val (Madrid: EDI-6, 1986), pp. 23-39.

MILETICH, JOHN S., "Muslim Oral Epic and Medieval Epic," *Modern Language Review*, 83:4 (1988), 911-924.

MILETICH, JOHN S., *The Bugarštica: A Bilingual Anthology of the Earliest Extant South Slavic Folk Narrative Song*, prólogo de Albert B. Lord y epílogo de Samuel G. Armistead, Urbana-Chicago: University of Illinois Press, 1990.

MILETICH, JOHN S., "Early Medieval Iberian Lyric and Archaic Croatian Folk Song," *La Corónica*, 19 (1990-1991), 83-95.

MILETICH, JOHN S., "The Tradition of Croatian «Folk» Poetry of the Fifteenth and Sixteenth Centuries Collected in Gradišće (Burgenland): Notes for a Comparative Study of Literature," en Caspi (1995: 497-521).

MONROE, JAMES T., "Oral Composition in Pre-Islamic Poetry: The Problem of Authenticity," *Journal of Arabic Literature*, 3 (1972), 1-53.

MONROE, JAMES T., "Formulaic Diction and the Common Origins of Romance Lyric Traditions," *Hispanic Review*, 43 (1975), 341-350.

MONTGOMERY, THOMAS, "Grammatical Causality and Formalism in the *Poema de Mio Cid*," *Studies in Honor of Lloyd A. Kasten* (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1975), pp. 185-198.

MURKO, MATIJA, *La poésie populaire épique en Yougoslavie au début du XX^e siècle*, Paris: Honoré Champion, 1929.

NAGY, JOSEPH FALAKY, *The Wisdom of the Outlaw: The Boyhood Deeds of Finn in Gaelic Narrative Tradition*, Berkeley-Los Angeles: University of California Press, 1985.

OCHRZYMOWYCZ, OREST R., *Aspects of Oral Style in the «Romances juglarescos» of the Carolingian Cycle*, Iowa City: University of Iowa, 1975.

OKPEWHO, ISIDORE, *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington: Indiana University Press, 1992.

PEREDES, AMÉRICO, "*With his pistol in his hand*": *A Border Ballad and its Hero*, Austin: University of Texas Press, 1958.

PARRY, MILMAN, *A Comparative Study of Diction as One of the Elements of Style in Early Greek Epic Poetry*, tesis de M.A., University of California, Berkeley, 1923.

PARRY, MILMAN, *L'épithète traditionnelle dans Homère: Essai sur un problème de style homérique*, Paris: «Les Belles Lettres», 1928a.

PARRY, MILMAN, *Les formules et la métrique d'Homère*, Paris: «Les Belles Lettres», 1928b.

PARRY, MILMAN, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. Adam Parry, Oxford: Oxford University Press, 1987.

PORTER, JAMES (ed.), *Ballads and Boundaries: Narrative Singing in an Intercultural Context: Proceedings of the 23rd International Ballad Conference of the Commission for Folk Poetry (Société Internationale d'Ethnologie et de Folklore)*, University of California, Los Angeles, June 21-24, 1993, Los Angeles: University of California, Department of Ethnomusicology & Systematic Musicology, 1995.

RADLOFF, VASILII V., *Proben der Volksliteratur der nördlichen türkischen Stämme*, tomo 5: *Der Dialect der Kara-Kirgisen*, St. Petersburg: Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, 1885.

REICHL, KARL, *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure*, Nueva York: Garland, 1992.

RENOIR, ALAIN, *A Key to Old Poems: The Oral-Formulaic Approach to Interpretation of West-Germanic Verse*, University Park: Pennsylvania State University Press, 1988.

REYNOLDS, DWIGHT F., *Heroic Poets, Poetic Heroes: The Ethnography of Performance in an Arabic Oral Epic Tradition*, Ithaca: Cornell University Press, 1995.

RICHMAN, PAULA (ed.), *Many Ramayanas: The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia*, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1991.

RYCHNER, JEAN, *La chanson de geste: Essai sur l'art épique des jongleurs*, Ginebra-Lille: E. Droz-Girard, 1955.

SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, *El villancico: Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI*, Madrid: Gredos, 1969.

SÁNCHEZ ROMERALO, ANTONIO, "El villancico, como texto oral," Enrique Rodríguez Cepeda y Samuel G. Armistead (ed.), *Actas del Congreso Romancero-Cancionero: UCLA (1984)*, 2 tomos (Madrid: José Porrúa Turanzas, 1990), I, 59-80.

SCHAFFER, MARTHA E., "The Galician-Portuguese Tradition and the Romance Kharjas," *Portuguese Studies*, 3 (1987), 1-20.

SCHIRMUNSKI [=ZHIRMUNSKY], VIKTOR, *Vergleichende Epenforschung*, I, Berlin: Akademie-Verlag, 1961.

SCHS = LORD, ALBERT B. (Y DAVID BYNUM) (ed. y trad.), *Serbocroatian Heroic Songs*, 6 tomos, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1954-1980.

SĒFÁKĒS, GREGORY M., *Giã miã poëtikē toũ hellēnikoũ dēmotikoũ tragoudioũ*, Candia (Hērákleion): Panepistēmiakēs 'Ékdoseis Krētēs, 1988.

SKENDI, STAVRO, *Albanian and South Slavic Oral Epic Poetry*, Philadelphia: American Folklore Society, 1954.

SLYOMOVICS, SUSAN, *The Merchant of Art: An Egyptian Hilali Oral Epic Poet in Performance*, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1987 (*University of California Publications in Modern Philology*, 120).

SMITH, COLIN (ed.), *Poema de Mío Cid*, 2.^a ed., Madrid: Cátedra, 1976.

SMITH, COLIN, *La creación del «Poema de Mío Cid»*, Barcelona: «Crítica», 1985.

SMITH, COLIN, "Le Poema de Mío Cid: Actualisation de la chanson de geste," *Olifant*, 13:3-4 (1988), 199.

VALENCIANO, ANA, "System and Change in the Pan-Hispanic Ballad," en Porter (1995: 188-196).

WACE, ALAN J. B., Y FRANK H. STUBBINGS, *A Companion to Homer*, Londres: MacMillan, 1967.

WALTMAN, FRANKLIN M., "Formulaic Expression and Unity of Authorship in the Poema de Mío Cid," *Hispania*, 56 (1973), 569-578.

WEBBER, RUTH HOUSE, *A Study of Formulas and Repetition in the Spanish Ballad*, tesis de Ph.D., University of California, Berkeley, 1948.

WEBBER, RUTH HOUSE, *Formulistic Diction in the Spanish Ballad*, Berkeley-Los Ángeles: University of California Press, 1951 (*University of California Publications in Modern Philology*, 34:2, pp. 175-278).

WEBBER, RUTH HOUSE, "Un aspecto estilístico del *Cantar de Mío Cid*," *Anuario de Estudios Medievales*, 2 (1965), 485-496.

WEBBER, RUTH HOUSE, "The Diction of the *Roncesvalles* Fragment," *Homenaje a Rodríguez-Moñino: Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, 2 tomos (Madrid: Castalia, 1966), II, 311-321.

WEBBER, RUTH HOUSE, "Formulaic Language in the *Mocedades de Rodrigo*," *Hispanic Review*, 48 (1980), 195-211.

WEBBER, RUTH HOUSE, "El *Roncesvalles*: Lenguaje y temática tradicionales," *VIII Congreso de la Societé Rencesvals* (Pamplona: Institución Príncipe de Viana, 1981), pp. 547-552.

WEBBER, RUTH HOUSE, "The Euphony of the *Cantar de Mío Cid*," *Florilegium Hispanicum: Medieval and Golden Age Studies Presented to Dorothy Clotelle Clarke*, ed. John S. Geary et al. (Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983), pp. 45-60.

WEBBER, RUTH HOUSE, "Aliteración consonántica en el *Cantar de Mío Cid*," *Philologica Hispaniensa in Honorem Manuel Alvar*, 4 tomos (Madrid: Gredos, 1983-1987), III, 573-583.

WEBBER, RUTH HOUSE, "The *Cantar de Mío Cid*: Problemas de Interpretación," en Foley (1986: 65-88).

WEBBER, RUTH HOUSE, "Hispanic Oral Literature: Accomplishments and Perspectives," en Foley (1990a: 169-188).

WEBBER, RUTH HOUSE, "Ballad Language: Repetition and the Formula," en Porter (1995: 156-164).

WHITMAN, CEDRIC H., *Homer and the Heroic Tradition*, Nueva York: W. W. Norton, 1958.



II
ESTUDIO INTRODUCTORIO:
PARA UNA POÉTICA DE LA DÉCIMA



PARA UNA POÉTICA DE LA DÉCIMA

1. UN FESTIVAL DE DECIMISTAS

En diciembre de 1992 se celebró en Las Palmas de Gran Canaria un Festival de Decimistas que congregó a grupos de poetas de Cuba, de Puerto Rico, de Venezuela, de México y de Luisiana (Estados Unidos), además de otros de Canarias: de las islas de La Palma (2 grupos), de Fuerteventura y de Gran Canaria. Más de 40 decimistas, venidos de lugares tan distantes, dispuestos durante 4 días (del 17 al 20 de diciembre) a demostrar que el arte de la improvisación poética no había muerto. De manera paralela, durante esos mismos días se celebró un Simposio Internacional de Estudiosos de la Décima que reunió a profesores e investigadores de Cuba, Puerto Rico, México, Estados Unidos, Almería y Canarias, y que, naturalmente, convivieron con los decimistas. Los organismos responsables de la convocatoria, la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (del Simposio) y el Cabildo de Gran Canaria (del Festival), se habían propuesto reunir en un mismo acto a especialistas y a estudiosos de un género poético, la décima, con los cultivadores naturales del mismo. Para la inauguración del *Encuentro* el director del Simposio escribió estas palabras: “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”.

Del Simposio ya se han publicado las *Actas* que dejan memoria de lo allí acontecido¹. Del Festival no podía dejar de hacerse otras “actas” que, de la misma manera, dieran cuenta (y dejaran por escrito para todos) de lo que en aquellos días fue sólo oral (y para unos pocos). Inclusive las “actas” del Festival son más necesarias que las del Simposio, porque recogen textos originales que, a su vez, pueden producir nuevos estudios. Y son también más novedosas, pues, que yo conozca, nunca se han publicado los textos íntegros de un encuentro de decimistas, tal cual se produjeran de manera espontánea en su celebración.

Mas antes conviene aclarar algunas cuestiones. La propuesta era realizar “un Encuentro canario americano”, tal cual anunciaba el Rector de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en la convocatoria:

Pocas manifestaciones culturales –aparte la lengua– identifican más, y más profundamente, a los países de la América hispana como el cultivo de la DÉCIMA POPULAR. El destino de la décima, que nació siendo cortesana en España, se resuelve en América como expresión más afín con la sensibilidad colectiva de los pueblos que la practican. Y mientras allá se desarrolla de forma extraordinaria y se extiende por todo el continente, en España prácticamente desaparece como poesía popular y tradicional. Menos en Canarias.

Canarias sigue siendo –también en esto– el puente que una las dos orillas. En Canarias, como en América, la décima es manifestación predilecta de la musa popular, a veces festiva, a veces amorosa, a veces sentenciosa y siempre original; síntesis del alma del pueblo.

En el umbral del V CENTENARIO, la celebración de este ENCUENTRO CANARIO AMERICANO –a la sombra de tanta solemnidad celebrada– quiere servir para conocernos mejor y para anudar con más fe el lazo de nuestros destinos comunes.

Justificado estaba que fueran dos instituciones canarias las que hicieran la convocatoria y que fuera también en Canarias donde se celebrara el “encuentro”, aunque, a decir verdad, dos únicos enclaves quedan en la España peninsular en que se si-

¹ M. TRAPERO y OTROS (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de G.C. y Cabildo Insular de G.C., 1994, 416 págs.

que practicando –aunque sea sólo parcialmente– la décima: las Alpujarras (Almería-Granada) y La Unión y Cartagena (Murcia). De allí quisimos que vinieran también al Festival de Las Palmas, para que estuvieran todos. Al final, por problemas familiares, los “troveros” alpujarreños no pudieron trasladarse a Canarias, pero los participantes en el Simposio tuvieron cumplida noticia de la práctica de la décima allí por medio de la Comunicación que el profesor de Almería leyó y que también está publicada en las Actas².

Estas “actas” del Festival deben considerarse, pues, complementarias de las Actas del Simposio, pues en él participaron también los decimistas y allí han quedado testimonios de sus intervenciones directas en los actos de inauguración y de clausura, naturalmente en verso y en décimas, por más que los propios congresistas no pudieran dejar de hacerse eco de cuestiones concretas surgidas durante el Festival que venían a enriquecer sus puntos de vista teóricos y las hayan reflejado en las redacciones finales de sus respectivas Comunicaciones.

Una corrección debemos hacer a aquellas Actas aquí, puesto que afecta a la “propiedad intelectual” de uno de los decimistas participantes. En la parte primera del libro (pág. 37), en la que los decimistas responden de manera espontánea e improvisada al Presidente del Cabildo Insular, que como buen poeta había hecho su intervención en décimas, por errata de imprenta, se trocaron los nombres de dos decimistas poniéndolos equivocadamente al pie de una décima ajena: el de Nieves Clemente “La Garrafona” (de La Palma) en la de Juan Ramón Rodríguez (de Fuerteventura), y al revés. Quienes conocen el arte poético de “La Garrafona” (y los que no lo conocen pueden hacerlo ahora aquí, por sus intervenciones en el Festival) juzgarían impropios de ella unos versos que ni siquiera forman décima, y se percatarían del error. Ahora rectificamos y devolvemos la propiedad a su autora verdadera. Dijo “La Garrafona” a Pedro Lezcano y al público que asistía a la inauguración del *Encuentro* de Las Palmas:

² J. CRIADO, “La décima popular en La Alpujarra”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit. pp. 201-216.

Al público en general
quiere 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.

Decimos que las “actas” del Festival de Decimistas son mucho más importantes que las del Simposio y queremos razonarlo. Congresos y Simposios de estudiosos de una determinada rama del saber se celebran cada día para el necesario intercambio de metodologías y puntos de vista científicos; las Actas correspondientes que se publican posteriormente vienen a poner a disposición de la comunidad científica en general –no sólo de los asistentes al Congreso– las aportaciones allí hechas. Pero suelen ser aportaciones para “especialistas”, cuyo interés se agota en los propios límites de la especialidad correspondiente. Sin embargo, en el caso de nuestro Festival de Decimistas el interés no se centra en los propios decimistas, ni se agota en el público que asistió a aquellos recitales y que puede tener ahora, por escrito, el documento completo de aquellas sesiones. El interés se extiende –se pretende que se extienda– más y más allá, y busca proclamar “universalmente” una realidad prácticamente desconocida y apenas intuida en su importancia. Además, estas “actas” ponen por escrito lo que fue oral; es decir, fijan para siempre lo que en su naturaleza fue momentáneo, evanescente; y permiten reconstruir en sus justos términos un acontecimiento que, gracias a la escritura, puede llegar a convertirse en referente histórico. La poesía oral –y más la poesía improvisada– ha sido siempre hija del viento, huidiza y momentánea; la escritura puede que perturbe su verdadera naturaleza, pero la hace permanecer en el tiempo y la ofrece a todos, más allá de los pocos “afortunados” que la vieron nacer.

Decimos de interés general, porque materia cultural es de la comunidad de pueblos hispánicos el que aún siga vigente una práctica que hunde sus raíces en la Edad Media (como fueron

los oficios de la juglaría) y que ha traspasado todos los siglos de la literatura española; patrimonio cultural, pues, que es histórico y de todos, por más que sea casi desconocido en España.

América, en el terreno cultural, es también un continente; y, sin embargo, no exageramos en nada si afirmamos que la décima popular es, seguramente, el fenómeno folklórico y cultural más importante de Hispanoamérica, por lo que tiene allí de común y de general. Ninguna otra manifestación cultural –salvo la lengua– es hoy tan común en todos los países americanos de habla hispana y está tan metida en sus hábitos culturales cotidianos como la décima popular. Si como “termómetro” que midiera el estado de la poesía popular que se practica hoy en cada uno de los países de habla española se tomaran los cancioneros más representativos –y más exhaustivos, sin limitaciones de tipo estético o historicista– de cada uno de ellos, se comprobaría que en los de las regiones españolas peninsulares predominarían, por este orden, las coplas (con toda la variedad métrica y temática que el término comporta) y los romances, mientras que en los países hispanoamericanos tendrían la cabecera las décimas, seguidas de las coplas y, muy a la zaga, de los romances. La realidad geográfica y cultural de esa comunidad de naciones que llamamos “Hispanidad” es tan enorme, y se sale tan fuera de toda posible síntesis, que cualquier generalización que se haga requiere de inmediato precisiones y excepciones. También en el caso de la décima, por supuesto, pues ni en todos los países vive con igual vitalidad ni poseemos estudios particulares suficientes que lo acrediten. El estudio panorámico más reciente al respecto, con una amplísima bibliografía que enriquece aún más su aportación, el que ha hecho S.G. Armistead, precisamente para el Simposio de Las Palmas³, es clara constatación de lo que decimos.

El mundo de la décima popular es realmente otro “nuevo mundo” apenas transitado por la investigación. Si ya los géneros poéticos populares –el romancero, el cancionero, el adivi-

³ Aunque referido a toda la poesía de tipo oral, no sólo a la décima: “La poesía oral improvisada en la tradición hispánica”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., pp. 41-69.

nancero, etc.— están muy al margen de las preocupaciones de la filología “académica”, el género decimal está, a su vez, marginado entre los estudiosos españoles de la tradición oral⁴. Digo españoles, no tanto hispanoamericanos. Tampoco en Canarias, pues en este terreno —también en éste— el archipiélago está a mitad de camino entre el desierto español y la selva hispanoamericana, que floresta casi impenetrable por su proliferación es la décima en Hispanoamérica, como expresión poética popular.

2. LA POESÍA IMPROVISADA Y SUS DISTINTOS METROS

La poesía improvisada en forma de “duelos poéticos” es un fenómeno muy viejo y universal⁵, y por lo que respecta al mundo hispánico está extendido por todo él, aunque en la actualidad se conserve con desigual vitalidad en sus territorios. Tiene incluso un nombre específico, el *verso amebeo*, con el que se canta alternativamente y en competencia, con la esperanza de alcanzar una victoria que habrá de juzgar un hombre neutro y entendido que actúa como jurado. Hunde sus raíces en el origen de la cultura grecolatina, y quedan testimonios de ello en las obras cumbre de su literatura. En la *Iliada* (I, 604) y en la *Odisea* (XXIV, 60) de Homero son las Musas las que cantan, pero en las *Bucólicas* (III) de Virgilio son dos pastores, Menalcas y Dametas, los que se desafían: “¿Quiéres que probemos a ver alternativamente de lo que es capaz cada uno de nosotros?”. La lid poética tiene sus reglas: quien inicia tiene la libertad de escoger el tema, el otro debe contestarle; de tal manera que el segundo está siempre a merced del tema del primero, y a expensas de sus “ataques”; pero el segundo puede contestar y contraatacar a la vez, naciendo así un duelo de ataque y con-

⁴ “Pero conviene tenerse en cuenta que la poesía improvisada ha sido como la cenicienta, la oveja negra, de la literatura oral”, dice S.G. ARMISTEAD, *op. cit.*, p. 42.

⁵ Por lo que se refiere al dominio de la Romania, cf. el muy interesante artículo de J. ROMEU FIGUERAS, “El canto dialogado en la canción popular. Los cantares a desafío”, *Anuario Musical*, 3 (Barcelona, 1948), 133-161.

traataque que puede prolongarse hasta que las fuerzas (y las razones) de uno de los contendientes sucumban, o los dos (como es lo habitual, y como lo fue en el caso de los pastores virgilianos) se declaren vencedores mutuamente. Los temas en la tradición antigua aparecían sin gran esfuerzo: predominaban los de carácter filosófico, con preguntas de concepto difícil que había que contestar al punto, pero no eran extraños los temas bucólicos, los amorosos, las interpretaciones del destino, la organización de la naturaleza, los de carácter sentencioso, que se llenaban de adagios y de refranes populares, y los de espíritu moralista.

Es un fenómeno viejo, pero también actual, porque no ha muerto. Otra cosa es que haya vivido oculto a los ojos de los investigadores y sea tema desconocido, por tanto, para la crítica literaria. Desde ese desconocimiento general es desde donde puede explicarse la conmoción intelectual que produjo el descubrimiento por parte de Milman Parry y de Albert Bates Lord, en la década de los 30 de este siglo, de la poesía épica popular de los pueblos sur-eslavos (serbios, bosnios y croatas, incluso macedónicos)⁶. Porque la importancia del descubrimiento de Parry no queda sólo en el interés que supone el conocimiento de una tradición poética local, con todo lo extraordinaria que ésta sea en sí misma, sino que hay que valorarla en la repercusión que tomaron los estudios posteriores de Lord al comprobar (y demostrar) que el funcionamiento de los recursos “formulísticos” de la poesía popular eslava se basaban en mecanismos similares a los de la poesía homérica. Es decir, que siendo la poesía homérica una manifestación –sublime, eso sí, y obra individual también de un genio creador– de poesía tradicional, ocho siglos antes de Cristo, venía a demostrarse que

⁶ Sobre esta cuestión, que constituye uno de los capítulos relacionados con la crítica filológica y literaria más importante de este siglo, y que, en gran medida, ha sido ella la que ha dado pie a toda la moderna “teoría de la oralidad”, estamos bastante huérfanos en la bibliografía española. El estudio que SAMUEL G. ARMISTEAD ofrece como Prólogo de este libro, con la claridad y erudición que en él son proverbiales, es el primero, que yo sepa, que relata, ordena y valora en español la historia de los descubrimientos de Parry y Lord y su repercusión en la historia de la poesía oral improvisada.

esa manera de hacer poesía no se había agotado y que volvía a aparecer ante los ojos del mundo en un lugar de los Balcanes veintiocho siglos después de los hitos homéricos. Y no sólo en los Balcanes; después, espoleada por la teoría de Parry y Lord, la crítica descubrió también otras tradiciones épicas, totalmente tradicionales, vivas y orales, en otros ambientes culturales y en otros pueblos ajenos a los sur-eslavos: en las islas Fidji, en Turquía, en Chipre, en Grecia, en Creta, en el país de Gales en Rusia, en Japón, en África (entre los beduinos del Sahara Meridional), y naturalmente en España y en toda Iberoamérica (también en Brasil). Y se demostró que la figura de los “guslar” de Yugoslavia no eran milagrosas pervivencias de un pasado remoto, refugiadas con exclusividad en el sur de los Balcanes, sino que figuras paralelas a los bardos eslavos (y comparables al mitificado “guslar” de Montenegro, Avdo Medjedović) podían encontrarse, por ejemplo, entre los “bertsolariak” vascos, los “pytaris” chipriotas, los “rimadores” cretenses, o entre los “payadores” argentinos o “repentistas” de cualquier país hispanoamericano, especialmente entre los “decimistas” cubanos.

Se demostraba, pues, que la poesía improvisada era un fenómeno universal, aunque en el caso de la literatura española, a la corriente universalista debió sumarse la influencia de la literatura árabe, con lo que salió especialmente reforzada en esa modalidad. Ningún testimonio directo nos ha quedado de ese género de poesía oral, improvisada, fuera del que la literatura (de autor y por escrito) pueda allegar al respecto, pero son tantos y tan diversos que resultan evidentes. Es famoso, en primer lugar, en la literatura medieval el género de los “debates” (“recuesta”, “tensó” o “partiment”), que los trovadores provenzales elevaron a la mayor altura y que difundieron por toda Europa. La disputa podían encarnarla personajes reales, de carne y hueso, o seres abstractos, de carácter alegórico, a los que se les atribuía condiciones humanas. Todo ello giraba en torno al tópico del contrario: hombre – mujer, amor – desamor, caballero – clérigo, vino – agua, invierno – verano, rico – pobre, etcétera. En la literatura española, ningún testimonio queda de que esos “debates” fueran orales, pero nada dice que no lo fueran;

más aún, los textos que conocemos de ese género (la *Disputa del alma y el cuerpo*, la *Razón de amor*, los *Denuestos del agua y el vino*, la disputa de *Elena y María*, etc.) presentan rasgos muy cercanos a la oralidad. Y no acabaron entonces: la boga de esas discusiones literarias (nos referimos ahora a las escritas, no a las orales) se ha prolongado hasta nuestros días, y de ello dan fe los infinitos pliegos de cordel que se vendieron hasta fechas muy recientes en las aldeas y en las plazas de las ciudades de toda España e Hispanoamérica.

En el teatro clásico español se recogen algunas muestras de estos desafíos, a los que se les llamaba *echarse pullas*, y Rodrigo Caro en su famosísima obra *Días geniales o húdicos*, en el siglo XVII, deja constancia de ello⁷. Ya entonces esta práctica de poesía improvisada era propia de “gentes rústicas”, lo que la tradición oral moderna ha venido a confirmar, pues sigue siendo en exclusiva una modalidad de la poesía popular.

Ya sabemos la decadencia extrema a la que han llevado los tiempos modernos a muchas tradiciones seculares en todos los campos de la cultura, pero especialmente en lo que se refiere a la literatura oral, por lo que la expresión “tradición oral moderna” debe abarcar un tiempo que no se limite estrictamente al actual, sino a los siglos XIX y XX. Y desde esta perspectiva se puede decir que en los pueblos hispánicos ha vivido hasta la actualidad una tradición muy rica y variada. Son muy famosos los desafíos entre *bertsolaris* vascos⁸, como lo son también los *trovos* de la zona del Levante español, especialmente localizados en Cartagena⁹ y en la Alpujarra¹⁰. En Galicia son famo-

⁷ Para todo esto y lo que sigue, vid. ahora por extenso S.G. ARMISTEAD, *La poesía oral improvisada...*, cit., especialmente pp. 43-61.

⁸ Cf. el reciente libro de G. AULESTIA, *Bertsolarismo*, Bizkaiko Foru Aldundia, 1990.

⁹ Cf. el libro muy reciente sobre el tema de G. García Gómez, *Cante flamenco, cante minero. Una interpretación socio-cultural*, Barcelona: Anthropos-Ed. Regional de Murcia, 1993.

¹⁰ Son muchos los autores que han dado cuenta de esta costumbre alpujarreña. Nosotros mismos hemos sido testigos de algunas inolvidables. Vale la pena traer aquí la escena de una de estas veladas poéticas, revivida ahora en el recuerdo por M. Alvar con motivo del comentario que hace al libro citado anteriormente de G. García Gómez, por lo que tiene de cuadro impre-

sas las *regueifas* o *brindas* (en la comarca coruñesa de Bergantiños) y las *loias* (en la comarca lucense del Cebreiro), que se practican especialmente en las bodas y en otros festejos populares. En la provincia portuguesa de Tras-os-Montes y en las islas atlánticas de Azores y de Madeira también se practica el verso amebeo por medio de las *cantigas ao desafio*. En el dominio catalán la poesía improvisada se llama *corrantes*, y a sus trovadores *corrantistas* (en Cataluña), *glosadores* (en las Baleares) o *versadores* (en el País Valenciano). Y en Canarias se han conservado distintas modalidades de poesía improvisada: las simples *loas* (o *lobas*) que los herreños dedican con tanta devoción a su patrona la Virgen de los Reyes, además del festivo canto *de la meda*, pasando por un estadio intermedio entre coplas recordadas de la tradición y coplas improvisadas en los *ranchos de ánimas* en las islas de Gran Canaria, Lanzarote y Fuerteventura, hasta llegar a los más genuinos *piques* y *controversias* entre los decimistas de La Palma.

Por lo que respecta a América, allí la poesía improvisada en forma de desafíos poéticos ha llegado a la máxima expres-

sionista y verdadero. Llegado M. Alvar en 1956 a la Alpujarra granadina con motivo de sus encuestas dialectológicas para el ALEA, en el pueblo de Murta quieren homenajearle con lo mejor que tienen: su poesía. “También allí —recuerda M. Alvar— los grandes improvisadores habían muerto o estaban ausentes; sin embargo, no fue difícil reunir con una rapidez insólita un grupo de cortijeros que demostraban cumplidamente su rara habilidad. Estábamos en el reservado de una taberna. Los dos repentizadores, enfrentados; al fondo, el trío de cuerda (violín, laúd y guitarra). Los músicos dieron la entrada y, en una serie de elogios amebeos, los poetas (nunca tañedores) elogiaban al dialectólogo. Junto a mí, el médico y el boticario. Contra ellos, *nihil novum*, los ataques quevedescos. Pero he aquí que uno de los repentizadores alzó la voz contra el otro. Como en una pelea de gallos, los trovos se levantaron hechos ascua hiriente. Cuarenta y cinco minutos después, los músicos, hartos de rascar y arañar, abandonaron el palenque. Allí estaban, solos, encendidos, los dos trovadores. El entusiasmo del auditorio era increíble. Los tales trovadores aparecen en otros pueblos de Granada y Almería, desde la costa, río Grande arriba, me dicen que viven los repentizadores” (M. Alvar, “Cantes de las minas y trovos”, *Blanco y Negro*, Madrid, 19 de diciembre de 1993, p. 12). Por otra parte, tengo noticia de la publicación de un libro que documenta los trovos que en el Festival de Música Tradicional de la Alpujarra se han sucedido de 1982 a 1991 (dirigido por J. Criado y F. Ramos Moya, y publicado por el Centro de Documentación Musical de Andalucía, en Granada, en 1992).

sión en las *topadas* mexicanas, en las *porfías* de los países del Caribe, en las *controversias* cubanas, en los *contrapuntos* del Perú, en las *payas* chilenas y, sobre todo, por la fama que han llegado a tener, en las *payadas* argentinas. Un personaje literario y un libro por excelencia encarnan este tipo de poesía en América y, por extenso, en toda la literatura española: el *Martín Fierro* de José Hernández. Fierro tendrá que ser por fuerza argentino, por su condición de gaucho y por la geografía en que transcurren sus hazañas, pero por sus cualidades poéticas podría ser también chileno, o peruano, o venezolano, o cubano: hispanoamericano, sin más. Cualquiera que esté atento a la poesía popular que hoy se sigue practicando en Hispanoamérica podría evocar y reproducir duelos poéticos no menos intensos ni menos hermosos que el mantenido entre Fierro y El Moreno. Porque el Martín Fierro trovador no es una ficción literaria de Hernández; es un personaje tan real como la vida misma, y tan común de aquellos pagos que no necesita añadidura literaria alguna¹¹. Al comienzo de su autobiografía empieza diciendo Fierro:

Yo no soy cantor letrao,
mas si me pongo a cantar
no tengo cuándo acabar
y me envejezco cantando;
las coplas me van brotando
como agua de manantial.¹²

En medio de la porfía, dice Fierro:

Y seguiremos si gusta
hasta que se vaya el día.
Era la costumbre mía
cantar las noches enteras.
Había entonces doquiera
cantores de fantasía.
(XXX, vv. 3965-70)

¹¹ Sobre la figura de Martín Fierro enmarcado en la tradición, véase O. FERNÁNDEZ LATOUR BOTAS, *Prehistoria de Martín Fierro*, Buenos Aires: Platero, 1977.

¹² J. HERNÁNDEZ, *Martín Fierro*, I, vv. 49-54. Ed. de L. Sáinz de Medrano, Madrid: Cátedra, 1980.

Hablamos aquí de poesía improvisada, y para ello la literatura española se ha servido de muy distintas estrofas, aunque siempre del verso octosilábico: principalmente, del pareado, de la cuarteta, de la quintilla, de la sextina y, finalmente, de la décima. En pareados se canta *la meda* en la isla del Hierro; en cuartetos se improvisan las *loas* del Hierro y la gran mayoría de los otros subgéneros de poesía improvisada en todas partes; en quintillas se cantan generalmente los *trovos* del Levante español y de Las Alpujarras; en sextinas está escrito la mayor parte del *Martín Fierro*, sobre todo las partes en las que se reproduce su propio canto; y en décimas se canta hoy en toda Hispanoamérica. La décima es, sin duda, la estrofa que alcanza la cima –en altura y en extensión– de la poesía improvisada.

3. LA DÉCIMA, DE CULTA A POPULAR Y DE ESPAÑA A AMÉRICA

Sí está ya suficientemente estudiado el origen de la décima y su presencia en la obra de nuestros principales autores del Siglo de Oro, pero existen todavía muchas zonas oscuras que expliquen de manera general y en cada caso el paso de la décima desde la literatura culta a la popular. ¿Cuándo, cómo, dónde y por qué la décima ha llegado a ser una de las estrofas preferidas de la poesía popular y, en América, casi la única que se usa para la poesía improvisada? ¿Por qué en América y no –si no– en España?

Aparte los antecedentes que de la décima puedan buscarse en la poesía primitiva española¹³, es de sobra conocido que su creador fue el poeta rondeño Vicente Espinel, quien la utilizó reiteradamente en sus *Diversas Rimas*, publicadas en 1591. Pero la fama de su creador y de la propia estrofa se debe en gran medida al elogio inmediato que de ellos –del autor y de la estrofa– hizo Lope de Vega en su *Laurel de Apolo*¹⁴, dándole el nombre de “espinela”:

¹³ Es ya clásico el artículo de J.M. DE COSSIO sobre este tema, “La décima antes de Espinel”, *Revista de Filología Española*, XXVIII, 1944, 428-454.

¹⁴ Cf. D. CLOTELLE CLARKE, “Sobre la espinela”, *Revista de Filología Española*, XXIII (1936), 293-304; y T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, Madrid: Guadarrama, 1972, pp. 268-9.

Pues de Espinel es justo que se llame
y que su nombre eternamente aclamen.

Sin ese elogio del Fénix de los Ingenios, seguramente no habría alcanzado tal renombre; mas la estrofa creada por Espinel (en sus propias palabras una “redondilla de diez versos”), tenía en sí misma cualidades suficientes para triunfar y hacerse fértil. La estrofa resultaba novedosa y era muy musical. “Dulce y sonora” la calificó Lope; sus acentos se prestaban para el canto y su ritmo la hacía especialmente apropiada para el diálogo; con ella podían encadenarse largos parlamentos, encerrando en cada estrofa el pensamiento de cada personaje. Pero también era idónea para los largos monólogos, metiendo en cada décima un pensamiento independiente dentro de una serie. Por eso se utilizó tanto en el teatro del Barroco¹⁵. Y, en fin, la décima era excelente para la lírica, como medio de expresión del sentimiento más íntimo: en la primera cuarteta se expone la idea, se desarrolla, se refuerza o se contrapone en los cuatro versos siguientes y se concluye en los dos últimos. Siempre he tenido yo personalmente por modelo de décimas, tanto por lo que se refiere al esquema de la rima como a la organización del pensamiento, con valor independiente a pesar de pertenecer a un largo parlamento, a esta décima de Calderón, excelente entre las muchas excelentes en que vertió su filosofía en *La vida es sueño*:

Cuentan de un sabio que un día
tan pobre y mísero estaba
que sólo se sustentaba
de unas yerbas que cogía.
¿Habrà otro, entre sí decía,

¹⁵ Un buen ejemplo de ello es el de Calderón y el de su obra *La vida es sueño*, en la cumbre de todo el teatro barroco. Aparte los muchos pasajes dialogados que están en ese metro, en décimas están escritos los monólogos más famosos de toda la obra, si no de todo el teatro español: los dos de Segismundo, el primero reclamando libertad (“¡Ay, mísero de mí, y ay, infelice”, Jornada I, Escena II, vv. 103-172) y el segundo proclamando “que toda la vida es sueño, / y los sueños sueños son” (Jornada II, Escena XIX, vv. 2148-2187) (P. CALDERÓN DE LA BARCA, *La vida es sueño*. Ed. de C. Morón, Madrid: Cátedra, 1977).

más pobre y triste que yo?
 Y cuando el rostro volvió,
 halló la respuesta, viendo
 que iba otro sabio cogiendo
 las hojas que él arrojó.¹⁶

“Buena para la queja”, dijo de ella Lope, y la usó al principio mucho para pasajes de tal tema, pero después la utilizó para todo. Y se mostró también excelente para los cantos laudatorios, tan moldeable, tan rítmica, tan sonora, tan triunfal.

En España la adoptaron de inmediato los grandes: Lope, Cervantes, Góngora, Quevedo, Calderón, Tirso... y se convirtió en la estrofa de mayor éxito de la lírica española (sin contar, por supuesto, el soneto, que ya no es propiamente “una estrofa”, sino todo un poema). Y pasó a América con tales honores. Ya en el siglo XVII los certámenes poéticos que se celebraban en la Universidad Pontificia de México utilizaban la décima como una de las estrofas preferidas.¹⁷ En algunos de aquellos torneos líricos participó y triunfó Sor Juana Inés de la Cruz con bellísimas décimas. Y es sintomático que la primera obra de la literatura cubana, el *Espejo de Paciencia*, de principios del XVII (1608), del –curiosamente– canario Silvestre de Balboa, elija para el canto final del poema tres décimas¹⁸.

Después del Barroco, en España, la décima continuó usándose, pero no puede decirse que siguiera siendo predominante. El Neoclasicismo prefirió metros más cortos; con el Romanticismo vuelve al teatro y al género de las leyendas versificadas,

¹⁶ *Ibid.*, Jornada I, Escena II, vv. 252-261.

¹⁷ Vid. I. JIMÉNEZ DE BÁEZ, “Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., especialmente 92-93.

¹⁸ S. DE BALBOA, *Espejo de Paciencia*, ed. de L. SANTANA, Gobierno de Canarias, Biblioteca Básica Canaria, 1988, 82-83. Se ha dicho, con razón, que las 3 décimas finales del poema de Silvestre de Balboa no son propiamente “espinelas”, pues cambia el sistema de rima en todas y hasta una de ellas, la última, presenta una evidente irregularidad métrica, pero es significativo que un poema que está escrito enteramente en octavas reales, acabe con un “Mote-te” en octosílabos y en décimas, y es significativo también –aunque sea metafóricamente– que Canarias y Cuba se unan ya desde el primer momento, tanto en la historia como en la literatura.

cultivándola autores como el Duque de Rivas, Zorrilla y Núñez de Arce; decae de nuevo su uso con el Modernismo; y en el siglo XX, aunque la siguen usando autores como Lorca, Gerardo Diego, Guillén y otros autores más modernos, su presencia no deja de ser un exotismo.

Por su parte, en América la décima tuvo su proceso de "acriollamiento", que se desarrolló a lo largo del siglo XVIII, hasta convertirse en el XIX en la estrofa más querida por la literatura popular, preferencia que también compartió la literatura "cultura"¹⁹, que siguió componiendo en décimas cantos laudatorios, loas, poemas narrativos, poemas líricos y, sobre todo, glosas. La glosa es género que encontró en la décima la horma perfecta para su artificio. Hasta entonces, la glosa, que es típica de la literatura española y uno de sus elementos más seculares, se había acomodado a múltiples estrofas, pero desde el siglo XVII, y sobre todo desde el XVIII, la glosa será ya, casi invariablemente, "décima glosada"²⁰. Pero ya desde este punto —como ha dicho I. Jiménez de Báez— "el destino de la décima se resuelve en tierra hispanoamericana"²¹. Ese destino de la décima popular y su enraizamiento en tierras americanas están muy vivos en la conciencia no sólo de los investigadores²², si-

¹⁹ La décima sigue siendo una de las estrofas preferidas por los autores hispanoamericanos; difícilmente podrá encontrarse un poeta hispanoamericano que no tenga en su obra textos en décimas, desde Amado Nervo o José Martí hasta Rubén Darío, Nicolás Guillén o Lezama Lima. Dos buenas antologías conozco sobre la décima "cultura" en Hispanoamérica: la de D. ESPINA PÉREZ, *Antología de la Décima* (Antología Poética Hispanoamericana, Miami, 1986, 2ª ed., que recoge también autores españoles), y la de J. ORTA RUIZ, *El Jardín de las Espinelas* (Las mejores décimas hispanoamericanas. Siglos XIX y XX. Sevilla: Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 1990). Aparte, hay varios estudios particulares referidos a la décima "cultura" en un determinado país, como el de S. FEJOO, *La décima culta en Cuba* (La Habana, 1963); el de A. LLUCH VÉLEZ, *La décima culta en la literatura puertorriqueña* (Universidad de Puerto Rico, 1988); y el de L. BEIRO ÁLVAREZ y H. LORA, *La décima escrita en la República Dominicana* (Santo Domingo: Fundación Barceló Pro Cultura, 1994); entre otros.

²⁰ Cf. H. JANNER, "La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas", *Revista de Filología Española*, XXVII (1948), 181-232.

²¹ *La décima popular en Puerto Rico*, cit., p. 34.

²² Cf., por ejemplo, el muy documentado estudio de M.T. LINARES, "La décima como 'viajera peninsular' y su regreso aplanado", *La décima popu-*

no también de los propios decimistas, tal cual expresó cantando de manera improvisada el cubano Omar Mirabal en el Festival de Las Palmas (déc. 250):

La décima es la simiente
cultural que sembró España
en su bélica campaña
por el Nuevo Continente...

“Décimas y glosas –resume Navarro Tomás– pertenecen en los países hispanoamericanos al dominio de la poesía popular. Ocupan amplio espacio entre el material anónimo reunido en los cancioneros argentinos [...] La décima es el molde en que compone sus guajiras el jíbaro de las Antillas. Representa la gloriosa papel especialmente importante en el folklore mexicano...”²³. Sirva de ejemplo esta décima, nacida ya al calor del Caribe y aclimatada a aquellas tierras, aunque con el recuerdo vivo de su origen español:

La décima sabe a miel,
a café, tabaco y caña,
desde que vino de España,
con la firma de Espinel.
De este antillano vergel
le cautivó el arroyuelo,
la fecundidad del suelo,
del campo la exhuberancia,
de las flores la fragancia
y el color azul del cielo.²⁴

O la más conocida y citada por todos de Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí: *Viajera peninsular...*²⁵

lar en Iberoamérica., Veracruz (México): Instituto Veracruzano de Cultura, 1995, 93-105.

²³ T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, cit., pp. 548-9.

²⁴ Original del poeta cubano Samuel Feijóo, de comienzos del siglo XX; cit. por E. SUBERO, *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores, p. 26.

²⁵ El texto completo de la décima aparece aquí en [65], déc. 402, cantada por un poeta cubano. Fue publicada por su autor en un libro que toma su título del primer verso *Viajera peninsular* (La Habana: Ed. Letras Cubanas, 1990, p. 27).

Será en el siglo XVIII cuando la décima, que mira cada vez más a la literatura popular, se aleje también cada vez más de los gustos ilustrados. Y nacerá la “décima popular”, que no es distinta de la décima creada por Espinel²⁶, pero que se construirá ya al gusto del pueblo y servirá de molde a los temas específicos de la literatura popular. El poeta canario Pedro Lezcano ha acertado a expresarlo admirablemente en verso y en una décima:

Aunque el poeta inventor
fuera Vicente Espinel,
la décima ya no es de él,
sino del pueblo cantor.
Si la inventó un rui señor
o 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.²⁷

4. LOS ESTUDIOS SOBRE LA DÉCIMA POPULAR

Hoy, en el panorama cultural hispano, decir “décima”, sin más, es querer decir ‘décima popular’. ¿Pero la décima se hizo primero “popular” en España y, como tal, viajó a América, donde cuajó definitivamente, o adquiere el fenómeno de la tradicionalización y folklorización de manera independiente en tierras americanas? La mayoría de las opiniones se inclinan por pensar que fue primero en España donde se produjo el cambio de uso y de preferencias y que fue después en América donde se desarrolló y alcanzó los niveles más altos de arte poético popular.²⁸

²⁶ Es curioso constatar cómo todavía muchos decimistas actuales, “populares” y “cultos”, siguen denominando a su estrofa “espinela”, en homenaje consciente a su creador.

²⁷ Esta fue una de las décimas de la intervención de PEDRO LEZCANO en la inauguración del Encuentro sobre la Décima de Las Palmas. Cf. *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., p. 32.

²⁸ Existe un interés grande actualmente en Hispanoamérica por la décima, y en todos los países hay personas y equipos de trabajo que investigan sobre ello, de tal manera que en breve, sumando el esfuerzo de todos, y sobre los excelentes trabajos que ya existen, podremos llegar a conocer mucho

“Se carece todavía de un trabajo sobre la décima popular en España”, escribió en 1965 J. Pérez Vidal²⁹. Y lo dijo él, un autor canario que con incomparable atención e inteligencia se dedicó a estudiar la cultura oral toda de España. Porque la décima ha interesado a la bibliografía española en su vertiente culta, no en su modalidad popular, a la que ha desatendido por su condición de “popular”. 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 Cuento, *Poetas líricos del siglo XVIII*, BAE, t. 61, p. 21)”. Pues hay que decir que, a pesar del tiempo transcurrido, la carencia denunciada por Pérez Vidal sigue ahí, vigente, sin que nadie la haya enmendado, y sin que su propio trabajo haya resuelto el vacío bibliográfico, pues, según dice al comienzo de su trabajo, “no tiene el propósito de realizar el deseado estudio de un modo amplio y general”³⁰, limitándose allí a comentar las “décimas que circularon manuscritas por toda España co-

mejor el fenómeno. Un proyecto supranacional e interdisciplinar hay en marcha del que todos esperamos mucho: el que realizan profesores de El Colegio de México y la Universidad de Río Piedras de Puerto Rico, bajo la dirección de Ivette Jiménez de Báez, sobre la décima popular en México y Puerto Rico. De la misma manera, en Cuba, María Teresa Linares Savio, Waldo Leyva, Virgilio López Lemus y Alexis Díaz Pimienta, entre otros, tienen entre manos ambiciosos proyectos de investigación de los que nos beneficiaremos todos. Y en Venezuela, Efraín Subero, María Teresa Novo y Rafael Salazar. Y en Chile, Manuel Dannemann y Santiago Morales. Y en Perú, César Huapaya. Y en Argentina, Olga Fernández Latour, Gela Barbero y Martha Suint. Etc. La creación de una pretendida Asociación Iberoamericana de la Décima (y otros Versos Improvisados), propiciará el conocimiento de lo que se está haciendo en lugares tan distintos y distantes y estimulará el inicio de nuevos estudios.

²⁹ J. PÉREZ VIDAL, “La décima popular”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXI, 3-4 (1965), pp. 314-341, p. 313.

³⁰ *Ibid.*, p. 315.

mo protesta popular ante un desastroso suceso: la expedición contra Argel en 1775³¹.

No resuelve, pues, el trabajo de Pérez Vidal el estudio que la décima popular en España necesita, pero en él están ya algunas de las claves que deberá tener en cuenta quien lo lleve a cabo. En el siglo XVIII la literatura popular (los romances de pliego son el mejor ejemplo) “se volvió farragosa, interminable y sermoneadora”³², pero ocupó de lleno a las imprentas de las principales ciudades de España y llenó de pliegos de cordel, de hojas volanderas, de pasquines, de aleluyas... las plazas todas de sus villas y pueblos. La décima se consagró en la poesía satírica y hasta llegó a competir con el romance en los relatos largos, aunque en la Península nunca llegó a superarlo. “La décima no sólo acabó de popularizarse, sino que llegó a ser el principal vehículo de aquella muchedumbre de copleiros”³³. Para Pérez Vidal, la historia de la décima popular en América tiene un desarrollo paralelo, “aunque con un poco de retraso”, a su desenvolvimiento en España³⁴. Y sin embargo alcanza allí una popularidad mucho mayor que aquí, incorporándose con gran fuerza a la epopeya de las nuevas naciones. “El distinto grado de favor y auge popular –dice Pérez Vidal– que obtiene la décima en una y otra orilla del Atlántico, aparece expresado de modo muy elocuente por la medida en que la estrofa se emplea para el canto. Mientras en España –sigue diciendo el erudito palmero, y esto es muy importante– apenas si se ha cantado un poco en la provincia de Murcia³⁵, en América, des-

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibid.*, p. 323.

³³ *Ibid.*, p. 331.

³⁴ *Ibid.*, p. 334.

³⁵ Aquí, Pérez Vidal hace una llamada a pie de página diciendo que, aun así, en Cartagena y en La Palma –únicos casos que cita– parece ser que con influencia americana, pues se canta en guajiras. Extraña mucho que un hombre tan conocedor de las tradiciones culturales canarias como Pérez Vidal, y tan puntilloso en todas sus anotaciones, no se extendiera aquí sobre la gran tradición decimista de Canarias –y no sólo de La Palma–, y no pusiera a ésta por delante de la de Murcia, como así es, en efecto, con mucho. Me inclino a pensar que no conocía esta tradición en su verdadera extensión, pues de otro modo no se hubiera resistido a dedicarle un estudio particular; estudio que, por cierto, se echa en falta en su extensísima bibliografía.

de Nuevo Méjico a la Argentina, llega a ser uno de los principales medios de expresión de los cantadores, incluso en sus improvisaciones y poéticas porfías³⁶. Un nuevo elemento de gran importancia debe tenerse en cuenta cuando se estudia el proceso de popularización de la décima, para ponerse al lado de los otros géneros populares tradicionales: el hecho de que se pasara de la rima asonante del romance y de la copla a la rima consonante de la décima. “No cabe siquiera –continúa Pérez Vidal– la explicación de un ensayo o entretenimiento previo de redondillas, porque esta combinación apenas figura en el copioso cancionero hispanoamericano. El tránsito resulta completo. No sólo cambia de molde y de límite –la décima no es tan cerrada como la copla ni tan abierta como el romance–, sino también de un elemento tan fundamental como la rima. Sólo se aprovecha la honda y multiseccular tradición del octosílabo³⁷.”

Se aprovecha el octosílabo y algo más, añadimos nosotros: el carácter y los modos de la poesía de tipo tradicional. En América –ya lo hemos dicho– la décima no sólo sustituye al romance para narrar y comentar los nuevos hechos importantes que afectan a la comunidad, sino que va más allá, convirtiendo en décimas las historias que antes estaban en romance³⁸. Los ejemplos concretos podrían multiplicarse en este punto, pero nos bastarán dos, uno de tema profano y el otro religioso.

Los romances de tema histórico–legendario fueron siempre especialmente queridos en la tradición oral, alimentada por los pliegos primero góticos y después dieciochescos. Así, por ejemplo, el romance de la historia de Carlomagno y sus Doce Pares, el que empieza:

Suēnen cajas y clarines
y sonoros instrumentos...

³⁶ J. PÉREZ VIDAL, “La décima popular”, cit., p. 334.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ I. JIMÉNEZ DE BÁEZ llega a una de estas conclusiones en su estudio de *La décima popular en Puerto Rico*: “Los romances son una de las canteras temáticas tradicionales más fructíferas del decimario (romances carolingios, bíblicos y de tema amoroso)” (*op. cit.*, p. 435). Y la misma opinión mantienen Jesús Orta, el Indio Naborí, y M.T. Linares para lo ocurrido en Cuba.

ha llegado a ser, seguramente, uno de los más divulgados por todo el mundo hispánico y de los más repetidos, aunque sólo fuera en alguna de sus muchas partes o incluso sólo en sus primeros versos, dada su extraordinaria longitud. También llegó a América. Baste recordar lo que J.A. Carrizo escribió respecto a la Argentina: "En nuestras andanzas en procura de cantares tuvimos oportunidad de conocer alrededor de un centenar de personas de quienes se podía decir lo que don Leopoldo Lugones decía de un viejo en su *Guerra Gaucha*: «Por espacio de veinte mil noches había leído con incansable entusiasmo un solo libro: la Historia de Carlomagno y de los Doce Pares de Francia»"³⁹. O lo que J. Vicuña Cifuentes constató en Chile: "La historia del emperador Carlomagno se encuentra en Chile en todos los hogares pobres [...], constituyendo una de las fuentes de inspiración más concurridas por nuestros bardos populares"⁴⁰. Que la historia de Carlomagno sigue siendo fuente de inspiración para los modernos trovadores de décimas se constata también en México⁴¹. Y hasta en una de las regiones más recónditas de América, en las selvas del occidente de Colombia, en el Departamento de Chocó y en la localidad de Tutunendo, de una población de unos mil habitantes, todos ellos de raza negra, G. de Granda recogió en 1974 tres series de décimas glosadas con la historia de Carlomagno y sus Doce Pares. Así empieza la primera glosa:

La guerra de Carlomagno
en esta historia verán
que el Almirante Balán
nunca quiso ser cristiano.⁴²

³⁹ J.A. CARRIZO, *Antecedentes hispano medievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, 1945, p. 38.

⁴⁰ J. VICUÑA CIFUENTES, *Romances populares y vulgares*. Santiago de Chile, 1912, p. 532.

⁴¹ Cf. I. JIMÉNEZ DE BÁEZ, "Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y tradición", *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, 1992, pp. 485-487.

⁴² G. DE GRANDA, "De la Francia medieval a las selvas del occidente de Colombia. Una trayectoria literaria (Décimas de asunto carolingio en Tutunendo, Chocó) *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977, pp. 306-321.

De la misma manera que nosotros mismos hemos constatado su pervivencia en la tradición oral de Chiloé en 1993.

Por su parte, los romances religiosos son tantos y se han popularizado de tal manera que con razón puede decirse que el más completo catecismo y el más poético devocionario de los hispanos es el romancero; la vida entera de Jesús se ha puesto en verso romance, en sus diversos episodios, en algunos casos con más detenimiento y pormenor que el que ponen los Evangelios Canónicos, puesto que su fuente de inspiración la tuvieron en los Apócrifos y en las leyendas piadosas, mucho más dados, como se sabe, a la anécdota y a la fábula. Hasta tal punto los romances religiosos han llegado a tener vigor en la tradición moderna que, en muchas partes, es lo único que pervive, sirviendo todavía para los rezos diarios de nuestras abuelas. Pero en Chile, por ejemplo, el romancero religioso entero ha sido sustituido por décimas. Un sacerdote llamado P. Miguel Jordá ha publicado más de una docena de libros en los que la Biblia entera, el Evangelio, el Catecismo, la historia de la Iglesia, las devociones locales, la visita del Papa a Chile, etc. están puestos en décimas. Muchas de esas décimas son originales del propio P. Jordá, pero otras son populares, anónimas, algunas tradicionales, sabidas, recitadas y cantadas por todos. “En estos últimos años –leemos en uno de esos libros– nuestros cantores populares han ido entregando este tesoro escondido que guardaban celosamente en su memoria y en sus cuadernos y hoy podemos constatar con sorpresa que lo que ellos cantan, en conjunto, es todo lo que aparece en la Biblia. O sea, ellos son portadores de una “Biblia Popular”, de la Palabra de Dios encarnada en los moldes de nuestra cultura”⁴³. Los libros del P. Jordá han tenido tanto éxito y están teniendo tal difusión que dentro de poco la religión en Chile se estudiará en verso y los niños aprenderán el catecismo en décimas. Claro que el éxito de las décimas del P. Jordá está basado en un buen conocimiento de la tradición popular. En muchas aldeas de Chile es costumbre

⁴³ *Puebla en Décimas*, Santiago de Chile: Conferencia Episcopal de Chile, 1979, 706.

inmemorial celebrar las más significativas fiestas del año litúrgico (el Jueves y Viernes Santo, la Cruz de Mayo, la Navidad, la Virgen de Lourdes, etc.), congregándose en la iglesia y, al compás de guitarrones y guitarras, cantando “a lo divino”, improvisar décimas sobre el acontecimiento religioso que se conmemora.

Otra referencia, relativamente antigua, referida a la música, puede situar la cuestión que estamos tratando. Cuando en 1862 dos famosos viajeros franceses, el barón Charles Davillier y el dibujante Gustave Doré, visitaron España con la intención de describir y de dejar constancia gráfica de las costumbres pintorescas “que estaban a punto de desaparecer”, encuentran en Andalucía una música “muy conocida” llamada *Punto de La Habana*, “cuyo nombre indica su origen” –especifican los autores–, que se emplea para “acompañar a las *Décimas* que se cantan entre baile y baile en las fiestas”⁴⁴. Y siguen los autores franceses diciendo que existen en Andalucía dos tipos de décimas, las simples o “sin glosar” y las glosadas, y de éstas últimas transcriben una glosa que oyeron cantar un día en Écija, cerca de Sevilla:

En una cama de ausencia
Cayó enferma mi esperanza;
Lágrimas, tener paciencia.
Que todo el tiempo lo acaba.

Además, aseguran haber oído décimas “que no tenían menos de una treintena de estrofas”, que les recuerdan a los antiguos *rondeaux* franceses, que estaban de moda –dicen– en tiempos de Cervantes y que “se remontan probablemente a esta época”.

Esta breve noticia de la mitad del siglo XIX atestigua, sin lugar a dudas, toda una tradición, pero, como agudamente ha interpretado este pasaje María Teresa Linares, “para que en España se le llamara *Punto de La Habana* debe haber sonado

⁴⁴ G. DORÉ y CH. DAVILLIER, *Danzas Españolas* (ed. de T. Martínez de la Peña que reproduce el cap. XX de la obra de Doré y Davillier, *Viaje por España*), Sevilla: Bienal de Arte Flamenco Ciudad de Sevilla y Fundación Machado, 1988, pp. 81-82.

bien distinto a la música española de aquella época. De La Habana porque no sonaba de Cádiz o de Málaga o de Sevilla y porque tenían algún otro punto referencial que confirmaba su cubanía”⁴⁵. Es decir, en este caso, y por lo que se refiere al menos a la música, tradición regresada de América a España, o como lo denomina María Teresa Linares, parafraseando unos famosos versos del Indio Naborí, “regreso aplanado”.

5. LA DÉCIMA TRADICIONAL Y LA DÉCIMA IMPROVISADA

Creo que es del todo necesario distinguir desde el comienzo los dos géneros a los que se adscribe la décima en la literatura popular; los dos populares y, en un determinado momento, los dos orales, pero bien diferentes en su origen y, sobre todo, en la vida que cada uno de ellos llega a tener en la tradición: por una parte, la décima improvisada, como modalidad específicamente hispana del género universal de la poesía improvisada, y, por otra, la décima tradicional, que se suma a los otros géneros de “poesía memorial”.

De la décima improvisada trata fundamentalmente este libro, y hay en él textos suficientes que pueden mostrar su naturaleza, sus formas y su comportamientos (y esperamos que nuestras anotaciones y comentarios puedan ayudar a descubrirlos). Pero al fin, la décima improvisada es poesía evanescente, palabra que muere al mismo tiempo en que nace, dejando en el aire –y en el alma de los oyentes– un grato aroma de arte momentáneo. Muy difícilmente una décima improvisada pasará a la tradición, y será conocida y repetida después por todos, por la simple incapacidad de la memoria humana. Las décimas improvisadas son un género de poesía popular, común a los gustos del pueblo, pero en muy distinta manera a la poesía tradicional; el pueblo aquí se queda en la esfera más elemental de ser un mero espectador que acepta –eso sí– o rechaza lo que sólo es propio de verdaderos ingenios poéticos populares.

⁴⁵ M.T. LINARES, “La décima como ‘viajera peninsular’ y su regreso aplanado”, *cit.*, 98.

La poesía improvisada no suele ser fuente de tradición si no media entre ellos la acción de la escritura. ¿Cómo hacer partícipes a quienes no estuvieron presentes del arte poético que allí se produjo? ¿Cómo decir que lo allí ocurrido fue verdadero, por inverosímil o por mostrenco que resulte, si no convertimos la voz en letra? ¿Qué memoria quedaría del Festival de Decimistas de Las Palmas si no hiciéramos este libro? Para los que asistieron a él la impresión de haber participado en un acto que, por insólito, más pareciera de los siglos remotos que del presente, pero sólo “impresión” general. Para los que no asistieron, si es que llegan a tener noticia de su acontecer, sólo el comentario que hayan oído de él. Pero ¿qué de los textos?; ¿qué del oficio de hablar en verso?; ¿qué del arte de pensar en verso?; ¿qué de la imagen poética surgida en la circunstancia?; ¿qué del arte del trovador?

Por su parte, las décimas que llegan a ser tradicionales, como los otros géneros tradicionales, se hacen primero populares y llegan después a ser poesía colectiva, que va de aquí para allá, de boca en boca, haciéndose variante en cada boca y enriqueciéndose con la aportación de todos. Pero antes han nacido del ingenio de un poeta, de la mano de un hombre individual que, representante del más genuino pensar de la colectividad, pone en verso el suceso que conmovió a la población o canta los sentimientos amorosos del hombre universal. Aunque “poner en verso” no ha de significar necesariamente poner por escrito. ¡Cuántos poetas populares hay que componen décimas prodigiosas y no saben escribir, o que apenas aciertan a garabatear en una libreta signos que sólo ellos pueden descifrar!⁴⁶ Ellos las componen en su memoria,

⁴⁶ Los ejemplos aquí pueden ser tantos y tan ilustrativos como la memoria de cada recolector quiera recordar. Sin salirnos de Canarias y del ámbito de las décimas, yo podría aportar muchísimos casos, pero valgan tres ajenos ya públicos: dos de dos decimistas palmeros que, después de muertos, han encontrado sendos editores de sus versos: J. MARTÍN TEIXÉ, *Las décimas de Doña Pancha* (Ayuntamiento de la Villa de Mazo, 1992); y T. NODA GÓMEZ, *Décimas de Severo* (Santa Cruz de Tenerife: Centro de la Cultura Popular Canaria, 1993); y el tercero de un poeta de Fuerteventura que, aún en vida, alcanzó a ver publicadas sus décimas en el contexto de su autobiografía, admirablemente recreada por M. GONZÁLEZ ORTEGA, *Vida y décimas de*

y su boca se encarga de transmitir las a quienes quieran oír las, y será después el destino quien se encargue de deparar la popularidad o el olvido. En el mejor de los casos, hasta llegar a ser poesía colectiva. Y en este sentido, las décimas se convierten en el género más moderno de la literatura popular española, a mucha distancia en el tiempo de los otros géneros orales: los romances, las coplas, las adivinanzas, los cuentos, las leyendas, etc.

Hablando de este segundo tipo de décimas, ¿de cuándo son las décimas que circulan hoy en la tradición oral de Canarias, o de Cuba, o de Argentina, o de Chile, o de cualquier otro país hispanoamericano? No nos preguntamos por las de España, porque en ningún lugar de la España peninsular, que sabemos, ni siquiera en las Alpujarras (allí sólo en la modalidad de poesía improvisada), la décima vive hoy en la tradición oral. 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 demostrado⁴⁷: algunas de las simples coplas que hoy canta cualquiera son pervivencia pura y simple —apenas transformada— de las jarchas de los siglos X

Juan Betancor (Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes y Ayuntamiento de Tuineje, 1994).

⁴⁷ El primero, y por lo que se refiere a la lírica antigua: MENÉNDEZ PIDAL, con su estudio inaugural "Sobre primitiva lírica española", *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Col. Austral, 1968 (2ª ed), 107-122; y muchos otros después, hasta llegar a la obra cumbre de M. FRENK, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica de los siglos XV al XVII*, Madrid: Castalia, 1987. Por lo que se refiere a la pervivencia de la lírica antigua en la poesía popular actual: E. MARTÍNEZ TORNER, *Lírica hispánica. Relaciones entre lo popular y lo culto*, Madrid, 1966. Por lo que se refiere a la tradición de la lírica del flamenco: A. CARRILLO ALONSO, *La poesía tradicional en el cante andaluz. De las jarchas al cantar*, Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza, 1988. Y por lo que atañe a la poesía argentina, y muy especialmente a la relación de las décimas con la poesía antigua: J.A. CARRIZO, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina*, Buenos Aires, 1945.

y XI. Y si no se quiere ir tan atrás, que la base de entonces no da para tanto, sí que se puede encontrar soporte firme en la lírica de los siglos XV, XVI y XVII.

Un ejemplo también en décimas. Una glosa anónima del siglo XVI, o quizás de comienzos de la centuria siguiente, según el gran folklorista argentino J.A. Carrizo⁴⁸, la que dice:

Nada en esta vida dura,
fenecen bienes y males,
y a todos nos hace iguales
una triste sepultura.

ha tenido en muchos lugares del mundo hispánico un prolongado eco que suena todavía con distinta voz, según el lugar, aunque con la misma entraña. La han recogido el propio Carrizo en Argentina⁴⁹, I. Jiménez de Báez en Puerto Rico⁵⁰, E. Subero en Venezuela⁵¹ y nosotros mismos en la isla canaria de Fuerteventura⁵². Y lo que es más llamativo: en los cuatro casos citados como glosa de sendas series de décimas. La glosa, con ligeras variantes, sigue igual en todas partes, pero las décimas se han creado de manera original en cada lugar. El tercer pie (décima) de la glosa del pliego original decía:

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.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 552.

⁴⁹ J.A. CARRIZO, *Selección del Cancionero de Salta*, Buenos Aires: Dictio, 1987, pp. 98-99.

⁵⁰ I. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *La décima en Puerto Rico*, cit., pp. 275-59.

⁵¹ *Op. cit.*, pp. 196-7.

⁵² De labios de uno de los más extraordinarios transmisores que literatura tradicional que yo he conocido en los muchos años y por los muchos lugares por los que he andado recogiendo literatura oral: Eulalio Marrero, de Tuineje, Fuerteventura.

Pero esa fría, objetiva y culta relación de mortales se acomodó en la voz viva y actual de Puerto Rico a “una realidad doliente mucho más cercana a la sensibilidad actual del pueblo”⁵³:

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:

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.

Y por fin en Canarias⁵⁴:

Desaparece el general,
 el rey y el emperador,
 el juez, el gobernador,

⁵³ I. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *La décima en Puerto Rico*, p. 259.

⁵⁴ La décima que reproducimos fue recogida en 1992 por Oriol Prunés en la localidad de Madrelagua de Valleseco (ay. de Teror, isla de Gran Canaria). La composición entera, con un interesante estudio, puede verse en O. PRUNÉS, “Una versión del *De comptentu mundi* en décimas populares”, *El Museo Canario* (Las Palmas de Gran Canaria), L, 1995, 373-383. Nosotros hemos recogido otra versión de esta misma composición en la isla de Lanzarote, con variantes interesantísimas respecto a la grancanaria, cuyo estudio abordaremos en otro lugar.

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 nos vamos a convertir
a polvo, ceniza y nada.

El tema de la muerte igualadora es tópico de la literatura universal, bien lo sabemos, mas ese último verso de la décima canaria, “a polvo, ceniza y nada”, ¿no es el mismo verso del famosísimo soneto de Góngora, que empieza “Mientras por competir con tu cabello” y acaba “en tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada”? Los tópicos de la literatura universal –y de la literatura española, en particular–, y concretamente el tópico del ‘menosprecio del mundo’, no son propios y exclusivos de la literatura “culto”. ¿Quién podría decir que la literatura popular –en este caso, estas décimas populares– bebió de la fuente de Góngora y no que fue, justamente, al revés, que Góngora poetizó un tema que andaba rodando en la literatura oral? ¿O no sería que el tópico «de contemptu mundi» –tan viejo como el mundo, desde el momento en que el hombre tuvo conciencia de su condición mortal– se mostraba por igual a todos, puesto que a todos –poetas sobresalientes y simples copleros– afectaba fatalmente sin distinción?

En este caso concreto, como en otros muchos, las décimas –no la glosa– son más o menos modernas, pero nos “saben” y nos “suenan” a antiguas; mejor, a poesía intemporal, a producto añejo, madurado ya y reposado por los años, como que se han hecho siguiendo los modelos tradicionales: “vino nuevo en odres viejos”.

En otros muchísimos casos, no ya las décimas que relatan sucesos históricos que tienen un tiempo concreto, sino las décimas sueltas de contenido lírico, o sentencioso, o satírico, han llegado a tener tal popularidad que se las encuentra por todas partes, con mil variantes, convertidas ya en auténtica poesía tradicional. Es el caso, por ejemplo, de la siguiente décima, sobre la que, curiosamente, sin saber nada el uno del otro, hablaron tres asistentes al Simposio de Las Palmas:

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.⁵⁵

En general, si nos atenemos a los textos publicados en Cancionero y Romancero modernos, que dan cuenta de los materiales poéticos recogidos de la tradición oral, incluso si a ellos sumamos las colecciones de “poesía popular” salida de las imprentas a partir del siglo XVIII en forma de pliegos, relaciones, hojas volanderas, etc., debemos concluir que las composiciones en décimas denotan una “modernidad” muchísimo más acusada que la de los otros géneros orales, aunque esa “modernidad” quede en una cierta imprecisión que puede tener sus límites desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta nuestros propios días.

Por lo que respecta a Canarias –y puede servirnos de modelo de lo que ocurre en el resto del mundo hispánico–, los relatos en décimas más famosos y más divulgados, los que tienen posibilidad de cronología, porque se refieren a acontecimientos históricos, ninguno sobrepasa las lindes del siglo XX, aunque esto no quiera decir, naturalmente, que 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 repercusión que el suceso narrado hubiera tenido en ellas. A nivel general, seguramente el relato en décimas más popular y el más extendido por todo el Archipiélago sea “El hundimiento del Valbanera”, que narra el

⁵⁵ Esta es una versión “facticia” que nosotros realizamos sobre las muchas versiones recogidas en todo Canarias: cf. M. TRAPERO, “El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias”, cit., p. 147. Los otros autores que la citan son, para Canarias: A. ARMAS AYALA, “La décima en Canarias y en América”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., p. 182; y para Cuba: M.T. LINARES SABIO, *op. cit.*, p. 131.

triste final de un barco, hundido por un ciclón frente al puerto de La Habana en 1919, que iba lleno de emigrantes españoles peninsulares y canarios⁵⁶. Y a nivel particular, en la isla de La Palma son muy populares las décimas sobre “El Volcán de San Juan”, ocurrido 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 de 1930. En La Gomera son muy populares las décimas que relatan el episodio de Iballa y la muerte de Fernán Peraza, hechas por un poeta local hacia 1920, y que allí se conocen como “Las coplas de Hupalupo”⁵⁷; 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 he recogido una composición en décimas que narra la odisea del primero vuelo transoceánico en 1926, a cargo del comandante Ramón Franco; además de otra, titulada “El crimen de Las Lagunetas”, sobre un macabro suceso ocurrido en 1943 en ese lugar del centro de la Isla⁵⁸. Etc.

Naturalmente, también es posible recoger de la tradición oral de las Islas otro tipo de composiciones en décimas que no son propiamente narrativas, sino didácticas, y que fueron propias de la literatura de pliego del XVIII, como los varios ejemplos del género de las “disputas”. Por ejemplo, “La disputa entre el cuatro y el tres”, cuya copla inicial dice:

El número cuatro y tres
estaban en gran porfía
argumentando los dos
cuál mejor número hacía.⁵⁹

⁵⁶ Y del que, por cierto, uno de los participantes en el Festival de Las Palmas, Domingo Rodríguez (E.5), de Fuerteventura, cantó varias estrofas. Vid. [28].

⁵⁷ Cf. la edición y el estudio que hacemos de ellas en M. TRAPERO, “Las ‘Coplas de Hupalupo’. Un episodio de la historia de La Gomera”, *El Museo Canario* (Las Palmas de Gran Canaria), XLV, pp. 83-94.

⁵⁸ Las primeras están inéditas, pero de “El crimen de Las Lagunetas” hemos publicado varias versiones en nuestro *Romancero de Gran Canaria II*, Las Palmas de Gran Canaria: Cabildo Insular, 1990, n° 191.

⁵⁹ Recogida por nosotros de Carmen Morales Cabrera, de 86 años, de Vallehermoso, La Gomera, en agosto de 1983, aún inédita.

o “La disputa de las estaciones”:

Gran tumulto armóse un día
entre las cuatro estaciones
allá en las altas regiones
que alumbra el sol a porfía.⁶⁰

o “La disputa del trigo y el dinero”, éste en verso romance⁶¹.

Pero el mayor cúmulo de las décimas que andan en la tradición oral son décimas sueltas, de temática amorosa o jocosa, intemporales y sin geografía, propicias para cualquier ocasión de cualquier transmisor que encuentra al repetirlas con ocasión de solaz y de agrado.

6. LA DÉCIMA, TODO UN GÉNERO LITERARIO

La poesía popular hispánica se ha clasificado desde siempre en los dos “géneros” literarios que todo el mundo reconoce: el Romancero y el Cancionero. El primero como manifestación de una clase de poesía épica de tipo narrativo; el segundo de la poesía lírica. El Romancero tuvo siempre como vehículo de expresión el romance, un modelo estrófico que ha sido único y básicamente monolítico a lo largo de la secular historia que tiene. El Cancionero, sin embargo, se ha servido de metros bien diversos y, además, cambiantes a lo largo de la historia: en la Edad Media y Renacimiento de las jarchas, el zéjel, el villancico, las letrillas...; desde el Barroco y hasta la actualidad de la cuarteta y de la seguidilla, principalmente. La lírica popular actual tiene en la *copla* la expresión métrica predominante; pero el concepto “copla” no se refiere sólo al aspecto más exterior, métrico solo, sino que se refiere también a aspectos de con-

⁶⁰ Recogida de la misma persona anterior, inédita también.

⁶¹ Del cual hemos recogido dos versiones en La Gomera: cf. nuestro *Romancero de la Isla de La Gomera*, Cabildo Insular de La Gomera, 1987, pp. 349-50. En la isla de La Palma recogió Pérez Vidal (*El Romancero en la isla de La Palma*, Cabildo Insular de La Palma, 1987, p. 419) un “responder” que, sin duda, debió de pertenecer a este romance:

Escuchen, verán qué guerra
tuvo el trigo y la moneda.

tenido, de género literario. En muchos lugares de España y de Hispanoamérica (no en la tradición sefardí, en donde el término *copla* tiene un sentido y un contenido particulares) la *copla* es, en extremo, el poema breve, de contenido autónomo, que se opone al *romance*. Los propios cultivadores de la poesía popular, los anónimos “informantes” a los que los investigadores preguntan por “poesías” aprendidas en la tradición, lo tienen muy claro: lo que ellos saben y cantan son o coplas o romances; éstos que cuentan una historia ajena; aquéllas que cantan un sentimiento propio. Pues bien, la *copla* desde el punto de vista estrictamente métrico se identifica con la cuarteta popular, octosilábica y de rima asonante en sus versos pares. Esta es la forma que tiene absoluta primacía en la lírica popular en todos, absolutamente todos los países de tradición hispánica. A su lado, los otros metros en los que se expresa la poesía lírica, van desde el dístico octosilábico hasta la quintilla, pasando por el terceto, por la redondilla y, sobre todo, por la seguidilla. Rarísima vez se halla en la lírica popular moderna un metro superior a la quintilla.

Así pues, mientras que en el caso del Romancero género literario y metro estrófico se identifican en un mismo modelo, en el Cancionero, al único género literario que es le corresponden muy variadas formas de expresión poética.

La incorporación de la décima en la poesía popular produce entonces una alteración profunda en la tradición de los países y lugares en los que triunfa. Primero, desde el punto de vista métrico: no sólo rompe el molde por arriba, elevando a diez los versos de la “unidad” poética, sino que, sobre todo, cambia radicalmente el sistema de la rima: hasta entonces y en todos los metros, la rima era asonante y estaba muy liberalizada (generalmente un sola rima y sólo de dos en dos versos); en la décima la rima se hace consonante y se somete a un esquema fijo y complejo: *abbaaccddc*; cuatro “consonantes” por cada estrofa, alternándose y cruzándose (lo de ‘dos redondillas unidas por dos versos de enlace’⁶² –*abba:ac:cddc*– es una ex-

⁶² Cf. T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, cit., pp. 268-269.

plicación erudita). Y después, desde el punto de vista del contenido: la décima se convierte entonces en una “unidad” poética que permite el desarrollo de un pensamiento de manera más holgada a la esencialidad que le imponía la copla: ya no sólo se puede insinuar o sugerir sino que se puede argumentar; los diez versos de la décima permiten presentar un pensamiento, desarrollarlo y concluir en sentencia. Es más que una estrofa lírica tradicional y menos que un romance, pero posee cualidades que le permiten ser, a la vez, estrofa para la lírica y estrofa para la épica. Se convierte en *el tercer género literario* de la poesía popular, en un “género integral” —como dice I. Jiménez de Báez— múltiple en sus diversas manifestaciones, y que recorre temáticamente el universo de la vida individual y colectiva”⁶³.

La décima, que nació siendo estrofa para la lírica, lo sigue siendo todavía en gran medida, pero, además, en muchos lugares de Hispanoamérica ha ganado la partida a los romances como género narrativo. Y muy posiblemente la decadencia de la tradición romancística de América, en comparación a la tradición española y portuguesa, se deba al desplazamiento que en esa función sufrió por parte de la décima, como en México lo ha tenido el romancero respecto al corrido. Y decimos “género” y no sólo estrofa, es decir, molde a través del cual expresar un contenido literario. Porque, por una parte, como ya hemos visto, en muchos lugares de América la décima ha sustituido a los romances para el género narrativo (recuérdense los casos del romance de Carlomagno y de los romances religiosos), mientras que en Canarias se alternan en esa función⁶⁴. Y lo mismo ocurre con la lírica. Por ejemplo, una copla tan tradicional y tan extendida por toda España como:

⁶³ “Décimas y decimales en México y Puerto Rico. Variedad y tradición”, *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*, El Colegio de México, 1992, 467-493, p. 480.

⁶⁴ Justamente de la competencia entre romances y décimas en Canarias para la poesía narrativa trató nuestra Comunicación en el Simposio de Las Palmas: M. TRAPERO, “El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias”, *La décima popular en la tradición hispánica*, pp. 140-174.

No te subas tanto arriba,
mira que te vas a caer;
yo vi la palma bien alta
y bajó al suelo a barrer.⁶⁵

la recogió E. Subero en Venezuela convertida en décima glosada⁶⁶. Y lo mismo ocurre con otros tipos de textos líricos. Por ejemplo, la que en Canarias es una adivinanza maliciosa:

Hombre con hombre lo hace,
mujer con hombre también,
lo cual dos mujeres solas
nunca lo han podido hacer.
(*la confesión*)⁶⁷

en Venezuela se ha convertido en la glosa de una serie de décimas sobre la Huida a Egipto de la Sagrada Familia⁶⁸; etc.

“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”⁶⁹. Y en esta función variada y globalizadora, la décima se ha convertido en el género por excelencia de la literatura popular hispanoamericana. No es óbice la forma “cerrada” (10 versos y una estructura rígida de rima) de la décima, frente a la estructura abierta del romance; excepto en el caso de la décima glosada, que for-

⁶⁵ Cf. nuestra *Lírica tradicional canaria*, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1990, p. 124. En la *Flor de romances* de 1578 ya hay una letrilla que es antecedente claro de la copla moderna:

No subáys tan alto,
dulce pensamiento,
n'os derribe el viento.

⁶⁶ Cf. E. SUBERO, *La décima popular en Venezuela*, cit., pp. 189-90. La cuarteta de la glosa dice:

Nadie porque se vea en alto
debe ostentación hacer
en alto nace la palma
y viene al suelo a barrer.

⁶⁷ M. TRAPERO, *Lírica tradicional canaria*, cit., p. 202.

⁶⁸ E. SUBERO, *op. cit.*, pp. 241-2.

⁶⁹ Tomo la cita de O. FERNÁNDEZ LATOUR, *Folklore y poesía argentina*, cit., p. 93.

zosamente ha de acomodarse a la glosa, la sucesión de décimas permite acomodar la estructura estrófica a la conveniencia del relato.

En resumen, un estudio totalizador de la décima popular debe contemplarla dentro del complejo pan-hispánico de la literatura popular y de la poesía oral; no de otra forma podrán explicarse convincentemente su nacimiento, su desarrollo, su paso a América y su florecimiento allí, a la vez que su decadencia en España, las funciones que cumplió y los motivos para los que se hacía, las características particulares que ha llegado a tener –también desde el punto de vista musical– en cada uno de los países en que pervive, etc.

7. LA DÉCIMA EN CANARIAS

Ya se ha dicho que Canarias constituye una excepción a lo ocurrido en España en cuanto a la pervivencia de la décima popular. En cuanto a su conocimiento hay todavía muchas lagunas que cubrir, falta un estudio detenido que haga su historia, sobre todo su historia, pero en el Simposio de Las Palmas se dieron algunos pasos firmes para el entendimiento de su implantación actual en la tradición de las Islas, tanto desde el punto de vista musical como literario, además del comportamiento particular que en ella tiene la lengua. También respecto a Canarias, casi estamos en la misma posición que Pérez Vidal denunciaba para España en general. Es verdad que en los últimos años se han venido publicando determinados repertorios poéticos de tradición oral, 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 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!

La décima popular vive hoy en Canarias en todas sus modalidades: en la tradición, tanto en los relatos largos –como poesía narrativa–, como en la expresión lírica; y como poesía

improvisada. Como poesía oral tiene una gran fuerza en la tradición de todas las Islas: mezclada con los otros géneros orales; haciendo la competencia al romancero para el relato de los acontecimientos modernos que han merecido ponerse en verso; convertida en estrofa predilecta para la expresión de sentimientos amorosos, para la reflexión sentenciosa y, sobre todo, para la sátira y la jácara. Empero, como poesía improvisada, vive con fuerza sólo en la isla de La Palma; las demás Islas han conocido también su práctica, pero en la actualidad está en franca decadencia, quedando en cada una de ellas, eso sí, trovadores espléndidos, pero aislados, que sólo tienen oportunidad de revivir y poner a prueba sus cualidades cuando se reúnen con trovadores de las otras Islas.

Pero, ¿por qué en Canarias sigue viva la gran tradición de la décima cuando ha desaparecido en el resto de España? Su pervivencia en los otros rincones peninsulares que se han señalado (las Alpujarras y la región de Cartagena), no tiene comparación con la fuerza y la generalización del fenómeno en Canarias. En este sentido (como en tantos otros de su cultura), Canarias más parece un territorio americano que español; o quizás sea más certero decir —como lo es, en efecto, desde el punto de vista geográfico— que Canarias está a medio camino entre España y América.

Germán de Granda estima que la pervivencia de la décima, tanto en América como en España, es un fenómeno de arcaísmo literario⁷⁰, paralelo a los otros géneros literarios de tradición oral, el romancero y el cancionero; y en el caso de Canarias

⁷⁰ “La transmisión a Hispanoamérica de este tipo de glosa en décimas —dice nuestro erudito autor—, sobre una planta de cuatro versos octosílabos, debe, pues, de ser considerada como un fenómeno paralelo al español, de conservación de formas tradicionales durante el siglo XVIII, generalizadas muy pronto y persistentes en el nivel popular de la América española, mientras, en los siglos XIX y XX, desaparecerán de la Península Ibérica salvo raras excepciones. A través de este proceso *de retención arcaizante* (subrayamos nosotros) los países americanos de habla española han conservado hasta hoy, igual que en otros muchos casos de poesía popular, el esquema tradicional de la glosa en décimas...” (G. DE GRANDA, “Décimas tradicionales en Iscuandé (Nariño, Colombia)”, *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana...*, cit., p. 297.

y la Alpujarra, con carácter autónomo, por ser “áreas populares arcaizantes de España”⁷¹. Podría considerarse, quizá, la hipótesis del arcaísmo literario de G. de Granda si se tratara sólo de la décima glosada, es decir, del uso de la décima para la glosa, pero no, de ningún modo, del uso de la décima como poesía improvisada, pues como tal modalidad ni siquiera tenemos constancia de que se constituyera antes de la segunda mitad del XVIII, mucho menos que esa modalidad se hubiera generalizado y hubiera conformado “una tradición”. Nosotros creemos que la popularización de la décima, es decir, el éxito de la décima popular como estrofa preferida de la poesía improvisada, es un fenómeno de implantación relativamente moderna y, por tanto, difícilmente puede hablarse de conservación de un arcaísmo. Porque esa es la modalidad predominante de la décima en la actualidad en todos los territorios, tanto españoles como hispanoamericanos, en los que vive: el ser poesía improvisada, por encima de poesía tradicional, de la que luego hablaremos.

Pues si no es arcaísmo, una de dos: o la décima era ya un fenómeno muy popular en Canarias en el siglo XVIII y se ha desarrollado aquí autónomamente en la modalidad de poesía improvisada o ha de explicarse como un fenómeno cultural de retorno de América. A nosotros nos parece que la gran fuerza que tiene en la actualidad la décima en Canarias está vinculada al fenómeno de la emigración de finales del XIX y principios del XX, sobre todo a Cuba⁷²; lo que no quiere decir que antes de ese momento no existiera la décima popular en las Islas y no estuviera ya la tierra canaria abonada para que en ella fructificara tan extraordinariamente. Pero ha de advertirse que

⁷¹ *Ibid.*, p. 297, nota 7.

⁷² De la misma opinión es Pérez Vidal, quien, entre lo poquísimo que escribió sobre la décima en Canarias, describe lo ocurrido en su isla natural de la Palma: “En la década de los veinte [del siglo XX] se había producido, por otra parte, una gran transformación en las Islas [...] Todas las personas en condiciones de trabajar habían emigrado atraídas por la boyante situación de Cuba [...] Y cuando los emigrantes [...] volvían, sobrevaloraban como buenos indianos las cosas de América y menospreciaban las de su pueblo [...] El punto cubano y la décima se instalaron en el primer plano” (*El Romancero en la isla de La Palma*, cit., pp. 19-20).

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”⁷³. Y lo son también la gran mayoría de las décimas que están en la memoria tradicional de las Islas, que hablan de Camagüey, de Matanzas, de Cienfuegos, de Santiago, de La Habana, de Pinar del Río..., como si de lugares canarios se tratara. Hoy cualquier canario que cante o haya oído cantar décimas conoce por aproximación la geografía de aquella isla caribeña, 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 canarios —dicen⁷⁴— quienes llevaron allá esa forma

⁷³ El nombre de “punto cubano” le viene por el punteo con que se toca el instrumento principal, el laúd. Se le llamó primero “punto de La Habana”, y después “guajira cubana” (cf. M.T. LINARES, “La décima como «Viajera peninsular» y su regreso aplanado”, *La décima popular en Iberoamérica*, Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995, 101). L. SIEMENS parece distinguir dos tipos de décimas, desde el punto de vista musical, entre las que viven en la actualidad en Canarias: “El folklore canario de nuestro siglo XX —dice— está jalonado de décimas de viejo estilo y de «décimas cubanas», tan fundidas y asimiladas que no se sienten nunca como cosa ajena” (“Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., p. 366); como si se hubieran fundido en una misma tradición dos estadios que fueron diferenciados en su origen, cada uno con su personalidad: por una parte, las décimas autónomas de Canarias y, por otra, las venidas de Cuba. Sin embargo en el estudio de los “Modelos melódicos en las décimas populares canarias” (*La décima popular en la tradición hispánica*, pp. 341-359) que ha hecho J.M. RODRÍGUEZ RAMÍREZ, sobre una docena de ejemplos recogidos en las islas de La Palma, Tenerife, Gran Canaria y Fuerteventura, no se advierten los dos tipos de Siemens, si bien es verdad que una docena de ejemplos y de muy pocos informantes es corpus insuficiente para determinar lo que estamos diciendo.

⁷⁴ Por ejemplo, M.T. LINARES, desde Cuba: “La referencia más cercana a la música nuestra sigue un camino lógico de la Península hacia las Islas Canarias y de éstas a Cuba, además de las migraciones de otros lugares de España” (“Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., p. 116); y M. PÉREZ RODRÍGUEZ desde Canarias: “La costumbre de “versear” o improvisar versos es llevada por el emigrante canario a Cuba. El juego de la controversia

peculiar de cantar la décima, y allí se constituyó como género típicamente cubano y campesino, “guajiro”, como se dice en Cuba. Por lo que explica, según dicen algunos investigadores cubanos⁷⁵, que sea precisamente en los lugares y en las provincias de mayor inmigración canaria donde con mayor intensidad vive la décima. Y que de Cuba, constituidos ya su forma musical y los instrumentos con que se acompaña, regresó a Canarias. Es decir, que sería un género musical de ida y vuelta, no sólo de vuelta⁷⁶. No descartamos esta hipótesis, aunque sobre la cuestión es necesaria más documentación y muchas más pruebas. Y adviértase, como dice Pérez Vidal, que el gran éxito de la décima en Hispanoamérica está vinculado al hecho de que fue texto literario que sirvió para el canto, a diferencia de España, en que nunca llegó a cantarse, excepto en Canarias; lo que sigue siendo verdad en las Alpujarras, que si bien la décima puede sustituir a las quintillas en los trovos, las décimas “se dicen”, no se cantan⁷⁷. Con lo que la hipótesis de la

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” (“La décima en la emigración canario-cubana: El caso de La Palma”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., p. 317.

⁷⁵ Cf. M.T. LINARES, *op. cit.*, p. 112. Esta misma tesis mantiene y defiende Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, quien conoce como nadie la geografía de la décima improvisada en Cuba.

⁷⁶ Escribe L. SIEMENS al respecto: “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 adaptó, y la volvió quizá revitalizar con otros acentos en su tierra tras el tornaviaje” (“Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., p. 366).

⁷⁷ Esto lo hemos comprobado nosotros personalmente: cuando improvisan en trovos (en quintillas octosilábicas con rima asonante: 1a-2b-3a-4b-5a) los alpujarreños sí cantan, con esa especie de salmodia, a medio camino entre el recitativo y el canto, que es común al fenómeno de la poesía improvisada en general. Sin embargo, “los trovadores alpujarreños hacen sus décimas habladas y sin acompañamiento musical, a diferencia de cuando improvisan en quintillas”, dice J. CRIADO, como conclusión de su Comunicación sobre “La décima popular en la Alpujarra” presentada al Simposio de Las Palmas, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., p. 216. Una muestra muy representativa de la décima en La Alpujarra, en convivencia con la quintilla, y por obra de sus máximos cultivadores Miguel García “Candiota” y Jo-

emigración de la décima a América desde Canarias debería limitarse, en todo caso, sólo a la manera de cantar las décimas y a Cuba, 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 en general, y de la décima cantada en particular, 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 y sobredimensionar una influencia que ciertamente existió. En consonancia con el itinerario ordinario que barcos y tripulaciones hicieron durante siglos (desde el mismo momento del Descubrimiento hasta el siglo XIX) entre España y América, lógico es pensar que el itinerario de la “viajera peninsular” fuera también paralelo: Andalucía -> Canarias -> Cuba -> resto de América. Y que en cada una de estas escalas recibiera improntas que la constituyeron de manera peculiar.

En este punto sería muy conveniente que las opiniones de los musicólogos se unieran a la de los filólogos y que ambos trabajasen a la par, pues, efectivamente, los dos componentes básicos de la décima, el texto y la música, deben encerrar en sí las claves que desvelen los interrogantes que nos estamos planteando. Y para ello es imprescindible conocernos mejor, no sólo entre canarios y cubanos, sino entre todos los que formamos la gran comunidad de pueblos hispanos. Desde Espa-

sé López Sevilla, puede verse en el libro de J. CRIADO, *De trovo con Candiota (1985-1987)*, Centro de Documentación Musical de Andalucía, 1993. Esta es una de las tantísimas décimas improvisadas de Candiota, en este caso autobiográfica, en que proclama su orgullo de trovero (*Ibid.*, 281):

Entre malvas me crié,
entre ortigas yo nací,
entre caciques viví
y entre penas me inspiré.
Con sufrimientos llegué
al umbral de la poesía;
esa es toda mi alegría
porque con ser un trovero
el que tenga más dinero
no llega a la talla mía.

ña conocemos muy mal –por no decir que desconocemos– la verdadera realidad americana, tan cargada de tópicos. Y en lo que se refiere a la décima lo desconocemos casi todo: en España incluso se desconoce su existencia. En Canarias sabemos sólo por aproximación lo que existe en el panorama de la décima en cada isla del Archipiélago; y desde Canarias se cree que el fenómeno de la décima americana está, en todo caso, vinculada al área de las Antillas, en la que, efectivamente, Canarias ha dejado huellas tan importantes en los aspectos lingüísticos y culturales. Pero se ignora –o no se valora suficientemente– que el fenómeno de la décima es panamericano, y que no tiene más fuerza en el Caribe –con la mucha que tiene– que en Chile, en Argentina o en México, por ejemplo. Incluso en Hispanoamérica se desconoce en gran medida la verdadera dimensión que el fenómeno de la décima popular tiene en cada país, aunque allí los estudios y la bibliografía suplen en algo esa carencia. “Encuentros” en torno a la décima como el que se celebró en Las Palmas de Gran Canaria en 1992, o como los que se han celebrado en los últimos años en Cuba y otros países⁷⁸, nos están quitando a todos muchas vendas de los ojos y nos están mostrando una realidad extraordinaria, apenas intuida antes. Y permiten, a la vez, colocar las cosas en su sitio.

⁷⁸ En Cuba, en la ciudad de Las Tunas –que con razón merece llamarse “la capital de la décima”–, patria del gran poeta Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, “El Cucalambé” (1829-1861), se viene celebrando desde 1991 un Encuentro-Festival de la Décima, que reúne a los mejores improvisadores del país y atrae cada vez más a estudiosos y decimistas de otros países. Del II Encuentro acaban de publicarse las Actas (*La décima popular en Iberoamérica*, Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995). En Chile, Santiago Morales ha organizado dos Encuentros de payadores, con presencia de algunos estudiosos, en la ciudad de Los Ángeles, en 1993 y 1994. En Veracruz (México), se celebró otro Encuentro en 1994. Y, por último, en Almería, en mayo de 1995, se celebró otro Congreso sobre la poesía improvisada y un Encuentro de poetas repentistas de varios países hispanoamericanos con los troveros de las Alpujarras. En fin, como se ve, el interés por la décima ha nacido con fuerza, y aquí y allá, cada vez con mayor frecuencia, se reúnen estudiosos e investigadores para exponer sus puntos de vista y contrastarlos con los de los demás; y lo que es más interesante, se reúnen con los propios decimistas y troveros, para aprender de ellos y examinar de cerca la fuente que motiva sus estudios.

8. PRIMERA MANIFESTACIÓN DE LA DÉCIMA POPULAR EN CANARIAS

El primer testimonio escrito sobre la décima en Canarias es de hacia 1520, cuando ya era décima pero todavía no había nacido como “espinela”, es decir, antes de haberla configurado Espinel. Pertenece al segundo *Triunfo Gomero* hecho por Vasco Díaz de Frejenal, dirigido a F. Pacheco, duque de Escalona, y que trata de “las admirables cosas que en las islas de Canaria hay y ha habido”⁷⁹. Son 37 décimas de rima muy variable y de una “barroquísima, arcaizante y latinista poesía”, como las ha juzgado quien las dio a conocer, A. Rodríguez Moñino⁸⁰, por lo que nada cuentan para la historia de la décima popular en Canarias.

De la misma manera que nada cuentan las décimas que aparecen en las obras de otros “clásicos” de la literatura canaria, como Silvestre de Balboa (natural de Gran Canaria, aunque su *Espejo de Paciencia* fuera escrito en Cuba), Álvarez de Lugo, Poggio Monteverde, el Vizconde de Buen Paso, etc., décimas que en todos ellos responden al modelo “culto” que se impuso en el Barroco.

Uno de los testimonios primeros –si no el primero– que tenemos de la décima popular en Canarias es de la segunda mitad del siglo XVIII. Se trata de una colección de décimas recogidas en el Diario de la visita que el Corregidor Nicolás de La Santa Ariza y Castilla, teniente coronel de Tenerife, realiza a la isla de Gran Canaria en 1764 para deslindar sus montes y la célebre Montaña de Doramas⁸¹. El diario está redactado por el fraile agustino Esteban de Acevedo, natural de Gran Canaria, a la sazón Padre Presentado y residente en el convento de su orden en Las Palmas.

La comitiva recorre las localidades de San Lorenzo, Arucas, Guía, Gáldar, Moya, Firgas, Valsendero (transcrito “Basendero”),

⁷⁹ A.R. MOÑINO, “Los triunfos canarios de Vasco Díaz Tanco”, *El Museo Canario*, II, 4 (Las Palmas, 1934), pp. 11-35, p.12.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 13.

⁸¹ L. 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”, *Estudios históricos sobre las Canarias Orientales*, Las Palmas de Gran Canaria: Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, 1978, pp. 29-50.

Teror, La Vega (hoy Santa Brígida), El Madroñal⁸², Telde, Monte Lentiscal y Las Palmas (“Ciudad de Canaria”). Pues llegada la comitiva a cada uno de esos lugares, y en los actos de bienvenida y homenaje que para tal visitante organizan, los vecinos de Guía, de Teror y de Telde le dedican unas décimas. No sabemos si éstas fueron cantadas o sólo recitadas. En el *Diario* se dice que en Telde “siendo así que esta ciudad a sido la piedra del escándalo para muchos cavalleros Corregidores, con éste se portaron tan humanos y gustosos que para manifestar su plaser de noche en la frontera de la casa muchos lo venían a divertir con instrumentos y música, prueba de la buena estrella con que jiró en su visita, así por lo dósil, compasivo y caritativo, como por lo desinteresado de su jenio” (p. 43). Pero esa especie de “serenata nocturna” que le dan al Corregidor “con instrumentos y música” no implica –ni se desprende taxativamente del Diario– que fuera un recital de décimas. Por el contenido de éstas y por el ambiente en que se sitúan, más parece que las décimas fueran “dichas” (y no cantadas) en los actos de recepción oficial, como expresamente se dice de las de Teror: “se *dixeron* en la mesa, en honor del Sr. Corregidor y el Alcalde” (pág. 40). Importante hubiera sido para nosotros que el cronista agustino hubiera puesto mayor precisión en su relato, pues ahora nos desvelaría muchos interrogantes que nos planteamos al respecto. Ni siquiera se nos dice si las décimas habían sido creadas de antemano o si fueron improvisadas en el momento, aunque la cabecera que el cronista pone por título en una colección de ellas nos hace inclinarnos por la primera modalidad: “Dezimas que en la visita que ha hecho el Sr. Theniente Coronel en esta isla de Canaria le *an hecho* los havitadores de ella” (p. 45).

Sea como fuere, el análisis de sus respectivos textos, el tono que tienen, los recursos que utilizan, la posición del poeta

⁸² Desde aquí dice el Diario que hace venir a los alcaldes de Tejeda (“Tejeda”), Artenara y Tirajana (“Tiraxana”) a quienes entrega sus correspondientes edictos para que los coloquen en sus respectivas iglesias, pero que el Corregidor no va a esos lugares “por lo remoto, basto e intransitable de sus sendas y veredas, siendo formidables aun para sus mismos havitadores” (p. 42).

respecto a la persona a quien se dirige, etc. nos permiten hacer algunas consideraciones. Son en total 26 décimas (4 de Guía, 2 de Teror y 11 de Telde), 9 de las cuales están repetidas, lo que demuestra la poca atención que el cronista demostró al transcribirlas⁸³. Desde luego, todas ellas son décimas populares en las que el género de loa al que pertenecen propicia el juego de palabras y conceptos que las hacen tan peculiares. En este caso, el apellido "Santa" del Corregidor permite hacer a los anónimos copleros retruécanos como los siguientes:

pues siendo su vida santa
a nadie es cosa que espanta
que obre Santa santamente.⁸⁴

O

que entre los Santos que oi canta
la Iglesia merece Santa
por sus virtudes aciento.⁸⁵

O les permite meter en un mismo verso los nombres todos de los homenajeados, y cumplir así bien con todos, como hace el coplero de Guía con el corregidor Santa, con el alcalde Muxica, con Moreo y con el teniente coronel Agustín del Castillo:

Este es lance despedido
pues la audiencia está en la orilla
en hacer la maravilla
con excesivo recreo
Muxica, Santa, Moreo
y en Castillo con Castilla.⁸⁶

Todas tienen muchas imperfecciones, como fruto de ingenios imperfectos que son, pero están llenas de los tópicos de esta clase de poesía, por lo que las hacen ser poesía vieja, ar-

⁸³ Defecto que, junto a otros que tiene el manuscrito (redacción descuidada, ortografía totalmente arbitraria, cultismos incongruentes, construcciones gramaticales incorrectas, etc.), ya fue denunciado por el editor L. de La Rosa (p. 30).

⁸⁴ *Op. cit.*, p. 44.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 46.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 45.

te ya bien asentado, no arte naciente. Y todas son décimas sueltas, aisladas, fruto cada una de ellas de un poeta distinto, traídas allí o por la conjunción del cronista o –lo que parece más probable– por la recitación sucesiva de otros tantos individuos, en homenaje a los ilustres visitantes. Cada una con su tema y cada una con sus propios límites cerrados; nada de décimas en serie, ni encadenadas, ni mucho menos en porfía de dos improvisadores. En todo caso, muy inferiores en calidad a las que, en la actualidad, de repetirse el acontecimiento, le hubieran podido ofrecer los poetas populares de esos mismos lugares. Queremos decir que los decimistas de ahora, ya sean los “poetas” o los “improvisadores”, son muy superiores a lo que por sus obras demuestran que fueron aquellos decimistas de Gran Canaria en el siglo XVIII.

9. CLASES DE DÉCIMAS Y DE DECIMISTAS

De la misma manera que en la Edad Media se distinguía netamente al “trovador” del “juglar”, en la actualidad, y con respecto a la décima, hay que diferenciar tres “tipos” de decimistas, aunque las distinciones léxicas no sean en este caso muy precisas y no pueda decirse que se les llame así en todos los sitios:

a) el “decimista” propiamente dicho, que es el repentista, el creador-improvisador de décimas, que es trovador y juglar a la vez;

b) el “poeta” o versificador de décimas, que es creador pero no improvisador, que compone sus décimas en la soledad y con el tiempo detenido a su conveniencia; y

c) el simple “transmisor”, que es el anónimo cantor o recitador de décimas allegadas a la tradición oral.

En cada lugar, cada uno de estos tipos tiene sus propios nombres⁸⁷, y aunque se diferencian bien entre sí, nada impide

⁸⁷ Cf. I. JIMÉNEZ DE BÁEZ, *La décima popular en Puerto Rico*, Universidad Veracruzana-México, 1964, pp. 97-102. Por lo que respecta a Canarias, las distinciones son conceptuales, pero no terminológicas; se carece de un término específico para cada modalidad de poeta o de transmisor. En las Alpuja-

que con frecuencia dos facultades, o las tres, se den juntas en un mismo sujeto. El simple “transmisor” rara vez versifica y menos es capaz de improvisar; el poeta versificador, por su parte, puede que improvise alguna vez y es normal que conozca las décimas que por tradición son populares en su ámbito geográfico, pero estimará por encima de todas sus propias composiciones; finalmente, el “decimista” es aquel que conoce la tradición como pocos, que es capaz también de versificar en el sosiego de la soledad, pero que se realiza y alcanza su más inspirado arte en la refriega del desafío, más altura poética en cuanto más comprometida sea la situación. Este tercer tipo es el verdadero “decimista”, el trovador por excelencia⁸⁸, el que encarna en sí mismo las muy variadas formas y funciones que la décima ha llegado a tener como manifestación predominante de la poesía oral improvisada en la actualidad.

Desde el punto de vista de los “cultivadores” de la décima, ésta se constituye en un género bien diferenciado del resto de los géneros poéticos que comprenden la literatura oral. El anónimo “transmisor” de literatura oral (pienso ahora en Canarias en donde los tres géneros que me sirven de ejemplo tienen igual vitalidad), aunque cada día haya menos y sea cada vez más difícil encontrarlo, es el tipo más común: tanto tiene en su memoria, de manera indiscriminada, romances y coplas como décimas. Puede que haya alguno al que su gusto personal le haya inclinado más por un género que por los otros, pero raro resulta que “la tradición”, en general y sin compartimentos, no se contenga en mayor o menor medida en su memoria. Sin embargo, el poeta-versificador de décimas, es mucho más raro; requiere unas cualidades innatas con las que hay que nacer (“el poeta nace, no se hace”); es sencillamente un poeta po-

rras, sin embargo, distinguen netamente al *trovero*, que es el repentista, el poeta que improvisa, del *coplero*, que simplemente recita o canta coplas o trovos aprendidos de la tradición.

⁸⁸ “Trovador completo” lo llaman los propios decimistas puertorriqueños, haciendo con ello una escala en la valoración “profesional” de sus facultades poéticas. Cf. F. CORDOVA ITURREGUI, “Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., p. 76.

pular que escribe en estrofas de 10 versos. Por último, el decimista-repentista es ya un tipo muy particular, rarísimo, que ya no es común; representa el último escalón del fenómeno de la décima: además de poseer las cualidades innatas del poeta tiene que tener oficio, mucho oficio; el poeta nace, pero el repentista, además, se hace⁸⁹.

Por su parte, la décima puede manifestarse de muy distinta manera: aislada o *suelta*, como estrofa de 10 versos que encierra en sí un pensamiento acabado, o formando *serie* (de extensión libre), para el relato de una fábula; como argumento en *controversia* se utiliza una décima contra décima en las porfías improvisadas; es prototípica también de la glosa (o *décima glosada*), formada por una cuarteta y por cuatro décimas, el último verso de cada una de las cuales reproduce, sucesivamente, los versos de la cuarteta, con múltiples variantes en las combinaciones de la rima; hay décimas *encadenadas*, en las que se repite el último verso de una con el primero de la siguiente; incluso con otro tipo de “encadenamiento” que alcanza a todos los versos, repitiendo al comienzo de uno la última palabra del anterior; hay décimas *con pie forzado*, que han de acabar con un octosílabo previamente propuesto y acomodar el pensamiento todo de la décima a la leve sugerencia de ese octosílabo; las hay también *de dos razones*, hechas entre dos cantores que se alternan progresivamente con dos versos cada uno hasta completar la décima; y las hay que exigen un grado de artificio mucho mayor, como son las *redobladas*, en las que el primer verso se repite dándole la vuelta en el segundo, el tercero en el cuarto, etc., sin perder nunca la rima de la décima; como las de *espejo y redobladas*, consistentes en dos décimas, la segunda de las cuales reproduce los conceptos de la primera en orden inverso

⁸⁹ Sobre el complejo arte de la improvisación en décimas, véase ahora la interesantísima comunicación que F. CÓRDOVA ITURREGUI presentó en el Simposio de Las Palmas, como resultado de una investigación realizada sobre una docena de improvisadores puertorriqueños: “Los trovadores puertorriqueños: Algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., pp. 73-85.

y los versos correspondientes trastocan también sus términos; como las *de contrapeso*, cuyos primero y décimo verso de la primera décima se repiten, pero al revés –contrarrestados– en la segunda décima; como las de *doble lectura*, que, con el artificio de una solapa practicable, deja fijas las últimas palabras de cada verso y cambia el resto del texto ofreciendo dos versiones distintas y hasta opuestas de un mismo tema (por ejemplo, sobre la belleza/fealdad de una mujer); hay décimas que han de acabar cada verso con palabras esdrújulas y hay *dobles décimas* que, con unos mismos versos, han de rimar a la derecha y a la izquierda, es decir, leyendo rectamente o al revés; etc. En fin, el grado de artificio y de dificultad buscada por los propios decimistas, por demostrar su pericia versificadora, ha llegado en el caso de las décimas a tal extremo que roza lo inverosímil; cosa que no ocurre con otras estrofas de la poesía española, pues ninguna se presta como la décima a tantos juegos experimentales.

Personalmente, el grado mayor de “arte” inverosímil que yo conozco en la creación de la décima improvisada es el de la extraordinaria repentista cubana Tomasita Quiala: pide al público cuatro “pies”, del público le llegan cuatro octosílabos que nada tienen en común, y Tomasita, con menos tiempo que el que la orquesta necesita para empezar a tocar, construye una décima en la que los cuatro octosílabos se convierten en versos de un poema, engarzados en un único sentido poético. Y para más asombro, de inmediato, vuelve al revés la décima, empezando ahora por el décimo verso hasta acabar en el primero, teniendo entonces una nueva –y plenamente coherente– lectura poética. Un ejemplo, que yo mismo presencié y grabé en el verano de 1995: del público de Las Tunas (la ciudad cubana en la que nació El Cucalambé, en cuyo lugar de El Cornito se celebra anualmente un Festival internacional de decimistas) salieron estos cuatro octosílabos, y por este orden:

por Canarias y Las Tunas
con el Indio Naborí
en el Rincón de El Cornito
que la décima no muera.

Y Tomasita Quiala hizo con ellos estas décimas *del derecho y del revés*:

Hago un brindis exquisito
con dos jícaras montunas
*por Canarias y Las Tunas
en el Rincón de El Cornito.*
Sigo brindando y le quito
dos plumas al colibrí
y voy a escribir aquí
donde lo vea Cuba entera
*que la décima no muera
con el Indio Naborí.*

*Con el Indio Naborí
que la décima no muera*
donde lo vea Cuba entera
yo voy a escribir aquí.
Dos plumas a un colibrí
sigo brindando y le quito
*en el Rincón de El Cornito;
por Canarias y Las Tunas*
con dos jícaras montunas
hago un brindis exquisito.

En el Festival de Decimistas de Las Palmas participaron personas representantes de los tres tipos que hemos descrito y se dieron muestras de todas las clases de décimas existentes. Entre los decimistas tuvieron primacía absoluta los improvisadores que cantaron en “torneo poético”, entre dos trovadores (como los grupos de Cuba: [39], [40], [50] y [51]; de Mazo: [3] y [57]; o entre un trovador de La Palma y otro de Puerto Rico: [77], entre otras intervenciones), o entre tres (como el de Tijarafe [36] y [59]), sobre temas libres. Pero hubo también muestras sobresalientes de decimistas-poetas que cantaron o recitaron sus propias composiciones, hechas con anterioridad al Festival y ni siquiera para él (como Guillermo Velázquez, de México: [19], [20], [21], [22], etc.; José Miguel Villanueva, de Puerto Rico: [8]; Roberto Silva, también de Puerto Rico: [48]; Juan Betancor, de Fuerteventura: [28]; Miguel Betancor, también de Fuerteventura: [24], [25] y [52]; “La Garrafona”, de La Palma: [1] y [2]; etc.). Y hubo muestras también de décimas que pertenecen ya a la tradición popular (como algunas de las cantadas por los componentes de

Venezuela: [30], [33] y por los de Puerto Rico: [7]; y las más de las cantadas por los decimistas canarios de Gran Canaria y de Fuerteventura: [13], [14], [15], [16], [26], [27], [53] y [54]); aunque, en general, puede decirse que dentro de cada grupo participante en el Festival se dieron muestra de las tres modalidades de decimistas. Y lo mismo puede decirse de los diversos tipos de décimas, aunque como se verá en la transcripción de los textos que siguen, la forma predominante es la décima suelta, encadenada temáticamente, en todo caso, según el curso del “torneo” correspondiente.

La terminología en torno a la décima es muy variada, como no podía ser menos, dado el complejo mundo de formas y funciones que tiene y su implantación en una geografía tan amplia. A sus practicantes se les llama *decimistas*, *decimeros*, *verseadores*, *repentistas*, *metristas*, *rimadores*, *improvisadores*, *payadores*, *cantores*, *trovadores*, *troveros* y hasta *poetas*. A las décimas se les llama simplemente *décimas* o *espinelas*; *glosa* en Cuba y *decimal* en México si son décimas glosadas. En Cuba usan incluso un verbo, *decimar*, para el fenómeno conjunto de hablar y cantar en décimas. A la música con la que se cantan se le llama de manera particular, según el país: *valona* en México, *tonada* en Puerto Rico, *galerón* en Venezuela, *mejorana* en Panamá, *socabón* y *cumanana* en Perú, *yarabí* en Ecuador, *milonga* en Argentina y Uruguay, *punto*⁹⁰ y *guajira*⁹¹ en Cuba, *punto cubano* en Canarias, etc. Y a los desafíos en décimas se les llama generalmente *porfías* y *piques*; y de manera particular: *payadas* o *payas* en Argentina, Uruguay y Chile; *contrapuntos* en Chile y Venezuela, *echar décimas* y *piquerías* en Colombia, *topadas* en México, *controversias* y *canturías* en Cuba, etc. En muchos países de Hispanoamérica se distinguen también los cantos *a lo divino*, si las décimas son de temática religiosa, de los cantos *a lo humano*, si las décimas son profanas.

⁹⁰ *Punto* por el punteo que se hace al instrumento con que se acompaña principalmente el canto de las décimas, el laúd.

⁹¹ *Guajira* porque la décima popular nació y sigue siendo de uso predominante entre los campesinos isleños.

10. ARTE Y OFICIO EN EL DECIMISTA

Para quien no esté familiarizado con el mundo de la décima, resultará asombroso asistir a un festival de decimistas: será como descubrir un océano hasta entonces desconocido, enorme, sin límites, inabarcable; quizás no de excelsa poesía, pero de poesía, al fin. Podrá comprobar que todavía existen poetas populares, es decir, hombres que sin una especial preparación académica son capaces de pensar y de hablar en verso. La capacidad de improvisación y de creación que tienen estos sujetos es tan asombrosa que más parece un milagro que traspasa el tiempo que un fenómeno que ha venido practicándose sin interrupción desde la Edad Media; porque a los tiempos medievales tiene que retrotraerse nuestra comparación para encontrarse con la figura de aquellos juglares y trovadores que la literatura ha dejado caracterizados como “tipos” que creíamos ya extinguidos. Pero no, no están extinguidos; más aún, previsiblemente nunca han dejado de existir; hemos dejado de verlos nosotros y ha dejado de dar cuenta de ellos la literatura, pero ellos nunca han desaparecido. ¡Tan ignorada ha sido siempre la literatura popular!

La impresión que estamos relatando, que evidentemente es personal y subjetiva, no es en este caso sólo nuestra. Cualquiera de los que asistieron al Festival de Las Palmas podría expresar la misma opinión. Como en efecto así fue, y la de muchos fue recogida y publicada en la prensa local de aquellos días con expresiones de asombro e incredulidad, a la vez que de entusiasmo y de maravilla. Como fue la de un teórico de la literatura oral tan cualificado como Samuel G. Armistead en pleno Festival, que se manifestaba así: “Parece del todo increíble. Nunca pude pensar que pudiera darse hoy una situación como ésta. Estoy electrizado. Esto nos abre horizontes a los estudiosos por todas partes”. Y como se manifestaron también los propios decimistas, aun conocedores ellos de antemano del “arte” que hay en una controversia improvisada: “Lo más impresionante que me ha pasado a mí en la vida es haber asistido a este Festival; poder cantar punto cubano con gentes de tantos países. Yo creí que esto estaba olvidado ya; pero ahora veo que es muy superior a lo que nosotros tenemos”; eso decía Eremiot Rodríguez

(G.1), de Tijarafe, uno de los mejores trovadores de La Palma y de Canarias. Y por el estilo se manifestaron los demás.

Por insistir en este punto, queremos traer aquí las palabras que un hombre muy vinculado al Festival de Decimistas de Las Palmas, puesto que era entonces Presidente de la entidad organizadora del mismo, el Cabildo Insular de Gran Canaria, y a la vez hombre sensible a toda manifestación artística, como uno de los poetas mejores que viven hoy en Canarias, Pedro Lezcano. Las pronunció en el acto de presentación del libro de las Actas del Simposio y como nunca las publicó bien merecen que queden estampadas. Son un poco largas para traerlas como cita, pero se constituyen en este punto en nuestro propio pensamiento, mejorado en la forma, por venir de quien vienen. Las escribió para la presentación de un libro de estudios sobre la décima, pero su reflexión se dirigía al objeto que motiva los estudios: la propia décima y los poetas que la crean. Dijo así:

[...] Al tener ocasión de leer, sólo de hojear, la publicación de las ponencias y comunicaciones del Simposio que hoy presentamos, llego a una conclusión desoladora para cualquier poeta: la certidumbre de nuestra abismal ignorancia sobre esta poesía popular y viva, tan ajena y divorciada de esa otra poesía académica, culta solitaria de los poetas de las antologías.

Y sobre este tema quisiera permitirme algún comentario marginal pero relacionado con el de la décima popular. Es lo único que puedo hacer sin invadir los campos de la erudición que desconozco.

Este libro me ha descubierto que la poesía existe, aliena y vive fuera de los libros. Aquella poesía oral que dio origen a toda la poesía en lengua castellana, pervive aún vigente y palpitante en multitud de pueblos iberoamericanos. Esta poesía viva ha dejado en su soledad papiriforme a la poesía culta, y sigue acompañando el quehacer de las gentes, sus trabajos, sus luchas, sus amores y enconos. Sigue viviendo en los sonos montunos y cantos de trabajo, en las narraciones jactanciosas de los cuenteros negros, entre los trovadores de las Alpujarras, en el contrapunto peruano, en los payadores de la pampa argentina, en las porfías panameñas, los cantos de guerra mejicanos, las cantigas lusitanas, las loas a la Virgen en la isla de El Hierro. Que la poesía –a veces más verso rimado que poesía– sirve para la sátira, la narración autobiográfica, la sentencia, el juego y el amor.

Por poca sensibilidad que pueda albergar el poeta culto, habrá de preguntarse alguna vez si su verbo exquisito sirve para algo, para alguien, y tendrá que sentir la soledad sobre su mundo privado y aséptico.

Siempre he entendido que la poesía es una doble realidad. Es en primer lugar un método de conocimiento. La poesía, mediante nuevas y sorprendentes asociaciones de las palabras cotidianas, sondea la esencia de las cosas, desvela realidades, sentimientos ocultos u olvidados. Es la poesía de investigación lingüística, de creación estética.

Pero la poesía tiene otra vertiente esencial: la poesía es también un instrumento de comunicación con el prójimo, con el próximo. Yo pondría un ejemplo clarificador en la tradicional poesía española. Yo pediría que un gran poeta del pasado nos explicara esa dualidad de la poesía. Yo pediría a don Luis de Góngora que nos explicara por qué componía aquellos romancillos populares para decir en las plazas públicas, frescos y diáfanos como agua clara. Y por qué, simultáneamente, escribía las *Soledades*, poemas crípticos, exploradores del misterio en un mundo sintáctico e inédito. Los grandes poetas del creacionismo español entronizaron a este Góngora culterano que todos admiramos. ¿Pero no sabía don Luis de Góngora que existía también otro mundo popular que se aprendía de memoria sus romances sencillos? El mismo título de sus poemas cultos, *Soledades*, ¿no significaría que su autor asumía la soledad a la que él mismo se condenaba, abrazando un estilo incomprendido por las gentes corrientes e incluso por los intelectuales de su época?

Yo respondería en nombre de don Luis, si se me perdona la osadía. Góngora nos diría que la poesía no es única y unívoca como el Dios cristiano. Que él pretendió escribir para todos los pueblos, incluso para los pueblos que tres siglos después le entenderían.

Esta es la reflexión a la que llego desde las Actas del Simposio sobre poesía popular. Se hace constar en acta, que un pueblo, muchos pueblos existen marginados de la literatura oficial, y que han sido capaces de convivir con la poesía, de hacer del verso una herramienta noble, un lenguaje común para medir su ingenio, para conversar toda una noche en vela, para alabarse o zaherirse, para optar al favor amoroso de una novia.

Conste en estas actas, para poetas de hoy a los que pudiera interesar abandonar alguna vez su soledad.

Los asistentes a un Festival de Decimistas pueden comprobar “in situ” los procesos de la creación poética. Pueden ver cómo unos “trovadores” son capaces de formar un conjunto de versos con palabras rimadas y en estructuras ciertamente complicadas; y pueden asistir al alumbramiento de una verdadera poesía, de manera improvisada y sobre los temas más intrascendentes y festivos o sobre los temas más serios y profundos. Y esto es ciertamente novedoso en los estudios sobre la creación literaria.

Sobre esa cuestión fundamental trató la Comunicación que presentó F. Córdova Iturregui al Simposio de Las Palmas, basada en las conversaciones que mantuvo con una docena de trovadores del área de Fajardo, en el noroeste de Puerto Rico, sobre la concepción que tienen los propios trovadores sobre su quehacer, investigación que viene a cubrir una laguna grande y de capital interés en los estudios sobre la poesía improvisada; porque, en efecto, se han estudiado los textos, las modalidades del género, la temática de las décimas, su dispersión geográfica, etc., es decir, las décimas como “producto” poético; pero no se había abordado el estudio del proceso creador, la génesis de la décima, los mecanismos que hacen brotar los versos de la boca de un decimista con tan pasmosa naturalidad.

El trovar, es decir, el improvisar en décimas, ¿es un don o un oficio? Es “un arte”, dicen los propios decimistas. Un arte al que se llega después de un aprendizaje: es un don porque se nace con él (el amor a la tradición, la sensibilidad artística, la inspiración, la facilidad para la expresión, la visión excepcional de la realidad...), pero es también un oficio que se aprende con los años (“el poeta nace, el trovador se hace” –dicen ellos–), “arrimándose” desde niño a los más viejos, bebiendo la sabiduría y las mañas de los que más saben, aprendiendo el “lenguaje” de las décimas como quien aprende a hablar una lengua natural, a fuerza de oír y de tratar de imitar, hasta que se adquiere esa especial “gramática del decimista”, un esquema poético (10 versos octosilábicos y una estructura estrófica, con un sistema de rima concreto) que permite contener y desarrollar un pensamiento, sea éste breve o largo, simple o

complejo, poético o prosaico. Cada repentista ha podido oír en su vida cientos y miles de décimas de los demás, y cada uno de ellos ha podido extraer las leyes métricas que gobiernan el poema, intuir los procedimientos estilísticos y discriminarlos, analizar y reconstruir las imágenes, acumular los tropos que se repiten generalmente y que constituyen una parte del “lenguaje” poético del género, en suma, dominar el código poético de la décima improvisada y utilizarlo luego de forma artística y certera, todo ello sin el apoyo de la letra. Aquí debería aplicar la Gramática Generativa sus métodos para tratar de descubrir la creación misma a través del estudio de los procesos de la creación.

Para ser un trovador no basta, pues, con haber interiorizado la tradición de las décimas (es decir, ser un excelente conocedor del repertorio de décimas que están en la tradición oral),⁹² le será necesario también haber interiorizado esa “gramática generativa” que le permitirá crear décimas nuevas, nunca antes producidas. Esa “gramática” seguramente no podrá explicitarse nunca, pero existe, no cabe duda, puesto que hace posibles creaciones innumerables con recursos limitados y bien conocidos. Pues esos auténticos moldes poéticos, conformados de manera particular en cada género poético, en este caso en la décima, no se comportan como un código rígido y restrictivo, sino que más bien actúan como un cúmulo de felices hallazgos técnicos, un despliegue de elementos estructurales cuya combinatoria ofrece al poeta un vasto mundo de posibilidades.

“Todos los trovadores entrevistados –dice F. Córdova–, 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”⁹³. Esa deuda la confesarían absolutamente todos los trovadores, si bien cada uno habrá tenido su “maestro” particular, del que con-

⁹² Dice bellamente F. CORDOVA a este respecto: “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” (*Op. cit.*, p. 77).

⁹³ *Ibid.*, p. 77.

servará mayor memoria y al que siempre habrá querido imitar. Es muy común oír a los decimistas de cualquier lugar hablar de un determinado trovador sobre el que se deshacen en elogios y del que cuentan maravillas⁹⁴. Los trovadores aprenden así el “oficio” de pensar y de cantar en décimas como el niño aprende el lenguaje natural: oyendo; dejando que, por debajo de los versos y de las palabras, se vaya formando esa “gramática” que les permitirá reconocer las décimas bien construidas de las malas y les permitirá hacer después a ellos mismos sus propias décimas, aún sin saber nada de octosílabos, ni de rimas consonantes. Los trovadores puertorriqueños insisten mucho a F. Córdova “no haber ido a estudiar a ningún lado”⁹⁵, que es lo normal y lo que ha ocurrido en todas partes de manera natural. Últimamente, nos dicen los decimistas cubanos que, en su país, el fenómeno de la improvisación ha llegado a tal nivel que se han abierto escuelas y talleres en los que aprender el oficio; y lo mismo los de Venezuela, sobre todo en la Isla Margarita, donde todos los niños pueden recibir en escuelas especiales las primeras clases de improvisación en décimas; y en Guanajuato, México, donde la Dirección de Culturas Populares ha abierto unos “talleres de huapango” en los que se inicia a los jóvenes alumnos en el arte de hacer decimales, en la música y en la instrumentación; lo que demuestra en los tres casos hasta qué punto el trovar tiene sus “técnicas”. Y aunque no sea precisamente en décimas, pero sí en las modalidades poéticas tradicionales del *bertsolarismo*, el ejemplo más contundente del aprendizaje de las técnicas de la improvisación lo muestra el País Vasco, en donde, según me comunica Koldo Tapia, secretario de la Asociación de Bertsolaris “Euskal Herriko Bertsolari Elkarte”, en todas las “ikastolas” se enseña a los niños el euskera y se les inicia en el arte de la poesía improvisada (o *bapateco bertsoak*). Eso es lo que ha permitido que en el País Vasco el *bertsola-*

⁹⁴ En el propio Festival algunos decimistas dejaron constancia de ello; por ejemplo, “La Garrafona” a una decimista de su pueblo en [2]; los dos trovadores de Puerto Rico, al “Cantor de la Montaña” en 444; los cubanos, al Indio Naborí en 249 y a El Cucalambé en 402; etc.

⁹⁵ *Op. cit.*, p. 77.

risimo no sólo no haya decaído, sino que en la actualidad esté más pujante que nunca, que cada día sean más y mejores sus poetas improvisadores, que cada vez se celebren más y más encuentros y festivales de *bertsolaris* (para los que el euskera tiene su propio nombre: *txapelketa*) y que el *bertsolarismo* sea la manifestación más auténtica y extendida de la cultura popular vasca, por una parte y, por otra, el aspecto más conocido y divulgado de la literatura vasca⁹⁶.

11. EL PROCESO DE CREACIÓN EN LA DÉCIMA IMPROVISADA

El trovador tiene que realizarse en un contexto determinado, en un momento y en un lugar concretos; ha de realizar una *performance* en su sentido originario; es decir, “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora”⁹⁷. Bien puede ser en una plaza pública y sobre un escenario ante una multitud que asiste como espectadora, bien en la intimidad de un lugar pequeño con la presencia de unos pocos amigos o allegados. Enfrente, otro trovador en similares circunstancias. Los dos, con un mismo pero particular instrumento: su arte. Y por delante, lo imprevisto. Ningún trovador puede prever el desarrollo de una porfía, ni siquiera su propio comportamiento en ella. Fuera de ese contexto, una décima puede surgir aislada, ella sola, pero en una porfía, una décima surge como continuación a otra o como contestación a otra décima. “En la tradición oral –dice F. Córdova– 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”⁹⁸. En la lectura de los textos de este libro, tomados de manera separada por cada intervención de cada grupo, podrá

⁹⁶ Cf. J. JOARISTI, *Literatura Vasca*, Madrid: Taurus, 1987, pp. 23-24.

⁹⁷ P. ZUMTHOR, *Introducción a la poesía oral*, Madrid: Taurus Humanidades, 1991, p. 33.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 77.

apreciarse esto que decimos. Los decimistas inician sus intervenciones con las fórmulas de rigor: saludo a la concurrencia, agradecimiento a los organizadores, satisfacción de participar en el evento, elogio al lugar al que han venido, etc. Hasta aquí la previsión puede funcionar, puesto que el “programa” inicial se lo han repartido entre los dos (o los tres) decimistas de la porfía. Hasta aquí las décimas de uno y otro trovador han surgido enlazadas, sucesivas, como exposición de un pensamiento común compartido: una décima continúa a la otra. Y de pronto, bastará una indicación de alguien del público, o un error de uno de los trovadores, o una palabra que admite réplica, o un pequeño guiño a la competencia, para que el otro trovador salte en la porfía y el duelo se establezca ya abiertamente. A partir de entonces, las décimas ya no serán sucesión de un mismo pensamiento, sino réplica constante, controversia pura: una décima contra otra décima. Y el final resultará imprevisible en el tiempo y en el arte. El trovador se siente espoleado ante la dificultad y su arte sube de valor en cuanto haya un reto que tense su creatividad. La *performance*—como dice P. Zumthor— implica «competencia». “Más allá de un saber-hacer y de un saber decir—explica el teórico de la oralidad— la *performance* manifiesta un saber-estar en la duración y en el espacio”⁹⁹.

El reto puede ser de pensamiento o de artificio; en ambos casos ha de manifestarse necesariamente en el contenido de la décima. Para el espectador profano, resulta casi un imposible que un trovador pueda improvisar décimas sobre un *pie forzado*, por ejemplo; pie que el propio trovador ha solicitado a cualquiera del público asistente, del tema que fuere; lo único, que sea octosílabo. Y sin embargo, “para el trovador en realidad es una ventaja que se le ofrezca el pie forzado”, dicen ellos mismos¹⁰⁰. El pie que se propone se presenta inicialmente como una palabra “externa”, como otra voz, ajena en principio a la voz del trovador. Y el trovador ha de

⁹⁹ P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 157.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 78.

recogerla no simplemente para ponerla como último verso de su décima, sino para convertirla en palabra “interna”, en su propia voz. El pie forzado no puede quedar sólo en ser un verso, el último, de la décima. El pie forzado en las manos de un buen trovador tiene que dar sentido a la décima entera, convertirse en “el tema” de la décima. El pie forzado –dicen 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 cimientto (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”¹⁰¹.

Traeremos un ejemplo concreto del Festival de Las Palmas: fue en la actuación de los trovadores de Puerto Rico, especializados como nadie en la improvisación sobre un pie forzado. Del público asistente habían salido antes varias propuestas de “pies”, intrascendentes en cuanto a la temática, festivos y propios del lugar, que naturalmente los poetas puertorriqueños desarrollaron con brillantez inaudita. Quise yo entonces probar la repercusión del pie en el pensamiento total de la décima y propuse uno intencionadamente impropio del lugar, previsiblemente inesperado para el trovador: “en polvo, ceniza y nada”, dije yo, trayendo a la memoria el verso clásico, tópico del tema sobre la brevedad de la vida. La respuesta fue inmediata, cumplida, extraordinaria:

Ahora el amigo Trapero
aquí hasta mí me ha brindado
un bonito pie forzado
y desarrollarlo quiero.
Me daré como trovero
en mi típica tonada,
yo pensaré en la jornada

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 78.

en forma de vivir alerta
 hasta que yo me convierta
 en polvo, ceniza o nada.¹⁰²

“Improvisar tiene su regla”, dijo uno de los decimistas entrevistados a F. Córdova¹⁰³. Las dificultades para el trovador no están tanto en las restricciones formales que impone la décima (diez versos, octosílabos, organizados en cuatro tipos de rimas diferentes), puesto que esas las ha asimilado de tal forma que más que dificultad son facilidad: la décima se ha convertido para él en su “gramática” natural; esas “restricciones” formales de la décima se convierten en la vía expedita por la que caminar con comodidad y seguridad; curiosamente, la mayoría de esos mismos trovadores serían incapaces de expresar ese mismo pensamiento y con tan bellas maneras en prosa o de cualquier otra manera¹⁰⁴. La dificultad mayor está en la restricción temporal que se le impone: “El trovador tiene poco tiempo para comenzar la improvisación y una vez que comienza participa de un acto que debe fluir sin detenerse [...]. Uno no puede parar, tiene que seguir”, dicen los trovadores puertorriqueños¹⁰⁵.

La décima tiene unos puntos claves que mueven el desarrollo del conjunto. Navarro Tomás advertía que “de ordinario el tema de la estrofa se presenta en la primera redondilla; la se-

¹⁰² Cf. la intervención entera de los trovadores puertorriqueños en este apartado en [9], específicamente déc. 54.

¹⁰³ *Op. cit.*, p. 80.

¹⁰⁴ Recuerdo una anécdota muy ilustrativa a este respecto. Un grupo de decimistas cubanos visitó al Presidente del Cabildo de Gran Canaria, y haciéndole honor, uno de ellos (Orlando Laguardia), basándose en la tradicional amistad entre canarios y cubanos, le improvisó una décima al Presidente Pedro Lezcano, que fue del gusto y aplauso de toda la concurrencia. Siguieron hablando de otras cosas, y cuando la visita se dio por acabada, el Presidente le pidió al poeta improvisador que le repitiera la décima, que quería conservarla. Aquél empezó de nuevo a reconstruir los versos, pero ya no le salían igual. El Presidente ayudaba diciendo: “Sé que en una redondilla rimaste «cubano» con «Lezcano»”. Pero por más esfuerzos que hacían no lo grababan cuadrarla. La solución la dio el propio decimista cubano: “No te preocupes, Presidente, yo te hago otra nueva y sale más fácil”.

¹⁰⁵ F. CORDOVA, *op. cit.*, p. 81.

gunda completa el pensamiento; [y que] la transición entre ambas corresponde a los versos de enlace"¹⁰⁶. Eso suele ser así, efectivamente, en la décima culta, pero no siempre ni generalmente en la décima popular improvisada. En cada país la tradición ha fijado un esquema "poético" predominante, que en unos casos es tal cual describe Navarro Tomás, en otros es la suma de una redondilla y una sextina y en otros, al revés, de una sextina y de una redondilla, pero que hay que estudiar con mayor detenimiento. Para unos decimistas el punto clave de la improvisación está en el quinto verso, que ha de unir la redondilla primera con el resto de la décima; para otros el punto clave está en el enlace del octavo y noveno versos, que llaman *apeo* de la décima.¹⁰⁷

El descubrimiento de esa que llamamos "gramática de la décima" se convierte así en uno de los puntos centrales de todo estudio futuro sobre la décima popular. El estudioso podrá abordar su trabajo en conversación con los propios decimistas, quien sin duda, como en el caso de los puertorriqueños a F. Córdova, le ofrecerán, aun de una manera intuitiva y asistemática, las claves interpretativas de la cuestión. Un punto de partida ideal para abordar esta empresa sería el de poder reunir en una misma persona la doble condición de estudioso y decimista; es rara esa confluencia de saberes y de dotes improvisatorias, pero no imposible. En el propio Encuentro de Las Palmas hubo uno, extraordinario, que vino como congresista (profesor de El Colegio de México)¹⁰⁸ y acabó como decimista (improvisador y poeta)¹⁰⁹: Fernando Nava. El, y personas como él¹¹⁰, serán las más indicadas para ese estudio que está sin hacer. Pero para ello será imprescindible contar con un corpus lo

¹⁰⁶ T. NAVARRO TOMÁS, *Métrica española*, cit. p. 269.

¹⁰⁷ F. CORDOVA, *op. cit.*, pp. 82-85, especialmente.

¹⁰⁸ Cf. su eruditísima Comunicación sobre "La décima cantada en México: Algunos aspectos musicológicos", *La décima popular en la tradición hispánica*, cit. pp. 288-309.

¹⁰⁹ Vid. sus "Conclusiones en verso" en la clausura del Simposio, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit., pp. 391-94; y sus intervenciones en el Festival, fuera de programa, en [60] y [61].

¹¹⁰ Con posterioridad al Congreso de Las Palmas, he conocido a otro, con unas facultades portentosas en ambas facetas —la de improvisador y es-

suficientemente amplio y variado de décimas que permitan formular las argumentaciones de una manera objetiva y científica. Y además, que esas décimas se hayan producido como poesía improvisada. Desde este punto de vista, este libro, como “actas” fidedignas de cuatro días de poesía improvisada en décimas, con la participación de tal cantidad de grupos y personas, procedentes de lugares tan diversos del mundo hispánico, puede ser un documento de importancia singular.

12. LA DÉCIMA, POESÍA CANTADA

En ese fluir del “tempo” de la improvisación tiene un papel fundamental la música. Faltan muchos estudios que hacer a este respecto, sobre todo en lo que se refiere a los aspectos comparativos, pero el Festival de Las Palmas, por ser muestra de decimistas de tan variadas procedencias, evidenció que, a pesar de que en cada país las décimas se cantan con una música particular en cuanto a melodía, ritmo e instrumentación, en opinión de L. Siemens¹¹¹, todas las músicas de la décima participan de unas mismas maneras, de unos mismos esquemas; son manifestaciones varias de una misma fórmula de comunicación musical de un texto, consistente en una “retórica entonada”, en la que lo importante es la palabra; es decir, en una expresión austera del texto, apoyada en un acompañamiento musical, éste en un segundo plano y tratando de imitar las inflexiones de la voz, y que al descansar el cantante, y sobre todo entre estrofa y estrofa, el acompañamiento musical desarrolla una retórica musical de primer plano, no siempre

tudioso del fenómeno de la improvisación—, el cubano Alexis Díaz Pimienta. Y en Argentina existe otra extraordinaria payadora, Martha Suint, que está realizando un prometedor y originalísimo estudio desde el punto de vista médico del comportamiento del poeta repentista en el momento justo de su creación. Y por encima de todos, porque sus facultades fueron superiores a las de todos, ese estudio pudo (puede todavía) hacerlo el cubano Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, quien, por una parte, en los tiempos en que improvisaba, rayaba a alturas insuperables y ha demostrado, por otra parte, que es uno de los teóricos principales que ha tenido la décima en Cuba y en Hispanoamérica.

¹¹¹ L. SIEMENS, *op. cit.*, p. 362.

relacionada con los motivos melódicos del canto. “Un gran contraste —concluye Siemens—, 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”¹¹². Este peculiar molde musical, propio de las décimas, es —según Siemens— “un planteamiento retórico-musical directamente emanado de los presupuestos culturales islámicos”¹¹³, lo que hace pensar al musicólogo canario que el fenómeno de la décima debe estar vinculado con el mundo de los moriscos, y que su popularización debió coincidir con el tiempo en que se decretó su expulsión, entre 1610 y 1614.

La música ayuda, pues, al poeta en el arte de improvisar. Le da el tiempo que el trovador necesita para organizar su improvisación: la música calla o se retira a un segundo plano cuando el trovador canta, pero vuelve al primer plano mientras aquél piensa. “Yo improviso mejor cuando canto que cuando recito —nos confesaba Antonio Herrera (C.1), de Gran Canaria—; y si es ante el público, mejor; y si veo al público contento y aplaudiendo, mucho mejor, más fácil”.

Nos parecen muy diferentes los modelos melódicos con que se interpretan las décimas en cada país, y aún las muchísimas modalidades que se producen dentro de cada uno de ellos, como es el caso sobresaliente de Puerto Rico, en el que —según manifestaron los propios trovadores puertorriqueños asistentes al Festival de Las Palmas— se cuentan más de 90 variedades del *seis* (que es la denominación nacional de la música de la décima), pero la estructura y el “tempo” musical de la décima responden a un mismo patrón en todas partes.

El esquema básico del *punto cubano*, por lo que oímos en el Festival de Las Palmas, nos parece que es el siguiente:

12—1234—56—7890

Es decir: cuatro bloques textuales con tres intermedios musicales, de la manera siguiente: primero y segundo verso;

¹¹² *Ibid.*, p. 363.

¹¹³ *Ibid.*, p. 362.

pausa larga (intermedio musical); repetición de los dos primeros versos que se unen al tercero y cuarto; pausa larga (intermedio musical); versos cinco y seis; pausa larga (intermedio musical); versos séptimo, octavo, noveno y décimo.

Este esquema es el que reproducen casi invariablemente los decimistas canarios (los de todas las Islas) y los cubanos. Sin embargo, a nivel individual, hemos apreciado excepciones notables, que no sabemos si responden a meros estilos individuales o a modelos también generales. Por ejemplo, Sabino Rodríguez, del Grupo de Mazo, simplifica y acorta el modelo anterior haciendo siempre: 1234—56—7890. Y Jesús Rodríguez, de Cuba, hace también siempre: 12-1-234—56-7890 (siendo el guión simple indicativo de pausa breve y el guión largo de pausa larga).

Por lo que respecta a los demás grupos, mostraron tal cantidad de modelos diferentes que resulta difícil, sin un estudio mucho más profundo, precisar los modelos generales. Por ejemplo, los de Venezuela cantaron el *galerón* de dos maneras: la primera y más general: 1234—56-78-90; y la segunda y más particular: 1-2-34-5-6-78-90 (vid. [33]). Y la *gaita*, que es otra modalidad muy popular allí, de ritmo muy pausado y lento: 1234—1234—567—890—90 (vid. [32]). Los de Puerto Rico cantaron también décimas hexasilábicas, propias allí de los *aguinaldos*. Y por lo que respecta a México, allí el canto de la décima, la *topada*, admite también múltiples formas y combinaciones, cada una con su propio nombre (*poesía, decimal, huapango, valona, jarabe, son*, etc.) y con su propio esquema musical¹¹⁴.

Detectamos la influencia que impone la estructura del canto sobre la estructura del texto de la décima. Puede hablarse de un modelo general, que es al que nos estamos refiriendo, pero deberá hablarse también, seguramente, de modelos particulares, según los diferentes países, y aun dentro de ellos de las distintas regiones o modalidades de décimas. Pero sobre ello se han de pronunciar los musicólogos.

¹¹⁴ Al respecto, cf. la ponencia de F. NAVA al Simposio de Las Palmas: "La décima cantada en México: Algunos aspectos musicológicos", *La décima popular en la tradición hispánica*, cit. pp. 289-309.

13. LA DÉCIMA DENTRO DE LA POESÍA ORAL

P. Zumthor¹¹⁵ distingue 5 «fases» en el proceso de la poesía oral, desde su creación hasta su reproducción, a saber:

- a) producción
- b) transmisión
- c) recepción
- d) conservación, y
- e) repetición (en general)

Según la índole oral o escrita de cada una de esas fases, se podrán diferenciar varios tipos de comunicación poética, pudiendo darse, teóricamente, diez posibilidades combinatorias. Por ejemplo, la oralidad pura resultará de la combinación de las operaciones 1, 2, 3 y 5, cuando éstas se realicen por la vía sensorial oral-auditiva, lo que supone que la fase 4 de conservación depende únicamente de la memoria. En el extremo opuesto, si todas las operaciones pasan por la vía de la escritura, y la fase 4 se registra en las bibliotecas o en los archivos, tendremos el proceso perfecto de la escritura. En el centro quedan las otras ocho posibilidades combinatorias que producirán otros distintos grados de oralidad, cada uno de ellos con su problemática particular.

El propio Zumthor distingue a continuación (p. 34) los conceptos *transmisión* y *tradición* oral de la poesía; el primero concerniente a las operaciones 2 y 3, transmisión y recepción, y el segundo concerniente a las operaciones 1, 4 y 5, o sea, a la producción, a la conservación y a la reproducción.

Por lo que respecta a la décima improvisada, difícilmente, como ya hemos señalado, pasa de la fase 3, que es el proceso de la *performance*, de oralidad perfecta por definición. Sólo en casos excepcionales, aunque no imposibles, puede haber entre el público alguna memoria privilegiada que sea capaz de convertir la fase 3 de recepción en “aprendizaje” y a partir de ella continuar con el proceso hasta el final, convirtiendo el tex-

¹¹⁵ *Op. cit.*, pp. 33-34.

to poético en materia de tradición. De la misma manera que el propio repentista, a la vez que improvisa, puede guardar en su memoria una décima y ser después, fuera ya del escenario, el agente de la fase 5, la repetición, hasta convertir el texto, del mismo modo, en materia de tradición. Y dentro de estos infrecuentes procesos, cuando se producen, la memoria –a no ser que medie un acto de conservación por escrito– suele ser “impura”, produciéndose entonces en la fase 5, más que la repetición, la “recreación”, un proceso en el que a la falta de memoria o a una memoria débil la suple una voluntad re-creadora que, si tiene éxito en su difusión posterior, inicia el proceso de la tradicionalización.

Por su parte, los conceptos “tradición” y “tradicionalidad” han de entenderse como algo dinámico y no estático; son más un proceso que un estado. Nunca acaba un texto oral por tradicionalizarse del todo; su destino es, justamente, “vivir en la tradición”, es decir, vivir cambiando en la tradición: en cuanto deja de vivir deja de ser tradicional, y mientras siga viva no podrá dejar de ser cambiante. Ya lo dijo el maestro de todos nosotros, Menéndez Pidal: la característica esencial de la poesía oral es vivir en variantes. De ahí que parezca mejor –aunque la expresión no sea la más acertada– decir que un texto oral está “tradicionalizándose” que no que está tradicionalizado. En este sentido estamos de acuerdo con Luis Díaz cuando dice que “no debería afirmarse que una producción es, estrictamente, «tradicional», sino que se crea o recrea dentro de una tradición, siguiendo las normas, los cauces, el código y, si se prefiere, la gramática colectivamente asumida que esa tradición nos sirve”¹¹⁶.

Lo que sí es del todo verdad es que en la literatura popular de un país, “la tradición” de ese país lo forma un conglomerado de textos muy diversos, cada uno de los cuales tiene un grado particular de “tradicionalidad”. En el caso del romancero se puede ver con más claridad que en ningún otro género, pues en ningún otro se puede estudiar su historia

¹¹⁶ L. DÍAZ, *Palabras para vender y cantar*, Valladolid: Ámbito, 1987, p. 24.

evolutiva de manera tan nítida. En los estudios sobre el romancero tradicional se habla de romances “viejos”, que son los que tenían ya vida tradicional en el siglo XVI; se llama romances “vulgares” o “tradicionalizados” a los que nacieron en el siglo XVII, a imitación de los viejos, y adquirieron la popularización; se llama romances “de pliego” o “de ciego” a los que a partir del siglo XVIII nacieron y se distribuyeron por escrito en pliegos de cordel y cantados por los ciegos, principalmente; y se llaman romances “modernos” a los que han nacido últimamente, del XIX hacia acá, para dar cuenta de cualquier acontecimiento ocurrido que haya tenido una repercusión social importante, bien fuera en el ámbito de una localidad o a nivel nacional. Y todos esos romances viven juntos “en la tradición”. El erudito y estudioso del romancero los clasifica y los distingue no sólo por su edad, sino sobre todo por su lenguaje, por su “poética”, pues efectivamente cada uno de ellos lleva sus marcas distintivas; pero el cultivador natural del romancero, el pueblo cantor los tiene a todos en un mismo lugar, su “tradición”, sin distinción alguna, y usa de cada uno de ellos de manera indiscriminada, según su gusto personal, sin que en éste operen necesariamente los mismos criterios que toma el erudito para sus estudios y valoraciones. Ejemplos hay –todos los que se quieran– de informantes excepcionales del romancero tradicional, que son tenidos por los estudiosos como modelos a los que agarrarse para demostrar y ponderar la pervivencia del romancero antiguo, y que en su repertorio conviven de una manera natural los textos más venerables y extraordinarios del romancero general con los que tratan del crimen más horrendo cometido en la localidad de cualquier provincia y con el “estilo” literario más deplorable¹¹⁷.

¹¹⁷ Los ejemplos concretos, como decimos, pueden multiplicarse, pero nos bastará uno, tenido por el más grande romancista de los tiempos modernos: Juan José Niño, gitano del Puerto de Santa María, que fue entrevistado en 1912 por M. Manrique de Lara. En su repertorio de 22 temas romancísticos (recientemente estudiado y publicado por T. CATARELA, *El romancero gitano-andaluz de Juan José Niño*, Sevilla: Fundación Machado, 1993) hay romances épicos, históricos, carolingios, juglarescos y novelescos, mezclados con otros de pliego del siglo XVIII.

La mejor definición que puede darse al fenómeno de la décima es que es —en algunos casos, sólo que aspira a ser— “literatura popular”, entendiendo ésta en los términos fijados por Menéndez Pidal¹¹⁸. En ese amplísimo terreno, de tan imprecisos límites, pueden darse muchos estados y condiciones: desde la décima que nace con “la marca” de un autor (llámese firma o “estilo”) hasta la que ha llegado al estado de la tradicionalización total, y se presenta entonces oral, anónima, colectiva, con múltiples variantes¹¹⁹.

Hablamos aquí específicamente, como advertimos al principio, de la décima improvisada, pues la “tradicional”, la que vive en la tradición popular, siendo ya anónima y colectiva, posee otro grado de lenguaje poético. La décima improvisada, pues, pertenece al primer nivel: es el producto inmediato y personal de un “poeta” concreto, que actúa sobre un escenario o que improvisa en la intimidad de una tertulia amistosa; en todo caso que “habla” poéticamente con voz propia: cada poeta tiene su estilo. Pero aún en este caso se puede hablar de dos tipos generales de poetas y por tanto de dos tipos generales de décimas: los que producen una poesía “sin marca”, acomodada al pensar y al lenguaje de la tradición, y los que hacen décimas “de autor”, al gusto popular, sí, pero impregnadas de un pensamiento y de un lenguaje que es más personal —individual— que colectivo. Los primeros pueden ser calificados sin ninguna reserva como “poetas populares”, de los segundos sólo se puede decir que tienen un “estilo popular”: en éstos es más poderosa la voz que expresa sus convicciones personales, su personalidad poética y humana que la que es río y corriente de una tradición anónima. En cualquier antología de décimas (o en general de “poesía popular”) en las que figuren varios nombres puede detectarse esta doble realidad, como podrá observarse también en este

¹¹⁸ Entre otros varios lugares, especialmente en “Poesía popular y poesía tradicional en la poesía española”, *Estudios sobre el Romancero*, Madrid: Espasa-Calpe (Obras Completas de R. Menéndez Pidal, XI), 1973, pp. 327-356.

¹¹⁹ Vid. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, Madrid: Espasa-Calpe, 1968 (2ª ed.), vol. I, cap. II, especialmente pp. 40-50.

libro de décimas del Festival de Las Palmas: abundan más las voces del primer nivel, pero no faltan las del segundo, y entre ellas destacamos la de Guillermo Velázquez (D.1), de México. No hablamos ahora de “calidad” literaria, ni tiene nada que ver en esto la facilidad versificadora de cada uno o la acomodación al tema que se esté tratando en la porfía. Es otra la cuestión aquí: la de tener una “voz” propia o la de hablar con la voz de la tradición. Y es evidente que los temas que aparecen y se reiteran en las décimas de Guillermo Velázquez (la denuncia social, el combate político, la reivindicación histórica, etc.) no son los “comunes” a la literatura tradicional. Como no lo es tampoco su lenguaje, en su caso mucho más “avanzado” que el lenguaje de “la tradición”: éste más intemporal, rico en arcaísmos y abundante de fórmulas poéticas; aquél lleno de neologismos, plagado de extranjerismos y de modernidad.

14. EL LENGUAJE “POÉTICO” DE LA DÉCIMA

Pero obviando estas diferencias de “estilo poético”, el lenguaje de la décima popular participa de las mismas características de los otros géneros de literatura popular, aunque con una salvedad importante: el romancero y el cancionero tradicionales tienen ya un “lenguaje” específico, constituido a lo largo de un proceso secular, que tiene en las “fórmulas de discurso” su más peculiar característica; por el contrario, la décima está en el inicio del proceso, en el que pueden advertirse ciertos recursos lingüísticos de la literatura tradicional, pero poco desarrollados aún y nada abundantes.

Menéndez Pidal¹²⁰ distinguió dos momentos fundamentales en la vida del romancero: el período *aédico*, centrado básicamente en los siglos XV y XVI, en el que nacieron la mayor parte (o al menos el núcleo más representativo) de los romances que luego se convirtieron en tradicionales, y el período *rapsódico*, posterior, en el que los romances se fueron recreando al

¹²⁰ *Rom. Hisp.*, II, 16-19 y 199-202.

gusto de los tiempos y de los hombres que los repetían. Estos dos períodos podrían aplicarse a todo tipo de poesía popular. Bien es verdad que no hay un único momento *aédico*, sino muchos, todos, pues siempre están naciendo nuevos textos que se incorporan al gran río de la tradición; y que tampoco los momentos *aédico* y *rapsódico* se dan de manera sucesiva pura e independiente, pues es lo común que convivan y se mezclen en un mismo tiempo: la poesía nace y empieza a vivir en la tradición. Pero es lo cierto que esos dos momentos diseccionan el ser de las dos características esenciales de la poesía popular: hay siempre un momento creador en que los poetas se aplican a producir composiciones en estilo popular, destinadas a un público mayoritario, y hay después un largo momento *rapsódico* en que se repite y se recrea lo antes poetizado, entrando a funcionar los mecanismos que hacen de la poesía tradicional una "poesía en variantes". Pues así como el romancero tradicional tuvo su tiempo *aédico* principal en los finales de la Edad Media y pleno Renacimiento, y el cancionero que hoy vive en la tradición popular lo tuvo un poco más tardío, llegando hasta el siglo XVII, el género de la décima está ahora en pleno período *aédico*, en el momento de su creación, constituyéndose como género poético con características propias, diferenciales, al lado, eso sí, de los otros géneros poéticos populares con los que convive, el romancero y el cancionero, pero éstos ya en estado decadente y casi moribundo, mientras la décima improvisada nace pujante, con la fuerza de todo nuevo ser, y con tan grande caudal que resulta imposible por ahora encauzarlo y conocer su curso. Todo poeta improvisador, metido dentro de la tradición de la poesía improvisada hispánica, es una fuente inagotable de poesía que puede llegar a ser popular. Como Martín Fierro, todo poeta repentista puede decir con él, que si se pone a cantar no tiene cuándo acabar: "las coplas me van brotando / como agua de manantial". Y lo que es más importante, el género de la décima popular empieza a vivir ya en el período *rapsódico*. En este mismo libro tenemos ejemplos de ello: décimas que nacieron de un poeta individual, en no se sabe bien qué circunstancias, empiezan a circular de labio en labio, anónimas ya, con pequeñas variantes textuales, a veces en Cuba y Canarias a la vez, superando los límites de

una geografía que en materia de poesía popular se muestran siempre débiles y fáciles de sobrepasar.

No hay que olvidar, por otra parte, que los criterios de valoración estética con los que se juzga a la poesía y a la literatura en general no son de la misma aplicación al caso de la literatura popular; ésta se mueve por otros parámetros diferentes. El gusto popular no va siempre –no decimos nunca– detrás de la metáfora o del lenguaje figurado; se reconforta más con la referencia inmediata e inequívoca, con la mención de nombres propios y de lugares conocidos por todos, con la relación circunstancial del acontecimiento, con el ingenio sutil o con la sátira descarada, y hasta con lo truculento. De todo ello ha dado muestras permanentes la literatura popular de todas las épocas (incluso los grandes ingenios que en algún momento fueron tentados a escribir en “estilo popular”: Quevedo, Góngora, Lope...), y la da ahora también la décima popular en todas sus manifestaciones, como poesía improvisada o como poesía que vive en la tradición. No sólo cualquier pensamiento puede inspirar una décima, sino que también los versos de ésta pueden estar hechos con cualquier palabra de la lengua, sin selección alguna; el lenguaje con que se hacen las décimas es lenguaje común hasta el extremo: cualquier palabra de la lengua oral, cualquiera, alta o baja, culta o popular, el más rancio arcaísmo o el más sorprendente neologismo, con sus modalidades dialectales correspondientes, pueden aparecer en los versos decimales.

Por lo demás, el lenguaje de la décima popular improvisada oscila entre el general prosaísmo de la función referencial y el esporádico hallazgo del lenguaje metafórico, propio de la función poética. La proporción de cada uno dependerá del “arte” que posea cada trovador. Los hay extraordinarios, que “hablan” con una altura poética –verdaderamente poética– que parece imposible concebir en un acto de improvisación, sobrevolando por las dificultades de la estrofa y de la rima, como si éstas, en vez de obstáculos, fueran caminos seguros de poeticidad, como si la décima les diera alas y no sujeción, que les permite crear y no sólo repetir, pues su palabra es nueva y original y crea universos poéticos nunca antes oídos. En el otro

extremo, están los trovadores que apenas saben "leer y escribir" en décimas, como niños que empiezan a hablar, que son capaces, sí, de completar los diez versos con su rima pertinente, pero llenándolos de tópicos y de repeticiones, cuando no de ripios, más pendientes aún de cumplir con la estructura formal de la décima que de llenarla de poesía. Y en el medio todos los otros grados que se quiera, unos más cerca de los "poetas" y otros más pegados a los "versificadores". En este punto es donde se advierte la feliz conjunción que en el decimista han de obrar el arte y el oficio: para quien tiene el don de la poesía y tiene bien aprendido el oficio, la estructura métrica de la décima se convierte en un mecanismo automático que le permitirá "caminar" por el verso con tanta naturalidad como al hombre adulto le permiten caminar sus piernas; bien diferente del otro decimista que, siendo torpe e inexperto, tropieza, titubea y se trastabilla en el verso, como niño de primeros pasos.

Quien conozca un poquito el panorama que a nivel iberoamericano tiene hoy la poesía improvisada (no ya sólo la décima) sabe que existen muy diferentes niveles de poetas, ya se trate de España o de los países americanos, y aún dentro de éstos se reconocen nítidamente esos niveles diferenciales. Por lo que respecta a la décima, en ningún lugar como en Cuba se ha llegado a una altura poética tal: la décima allí es la estrofa nacional; lo es, sin duda, de la poesía popular, campesina, guajira; pero lo es también de la poesía "cultura": los más grandes poetas cubanos se han expresado principalmente en décimas: el Cucalmabé, José Martí, Fornaris, Lezama Lima, Nicolás Guillén, Fernández Retamar, Jesús Orta, Adolfo Martí, Cintio Vítier... Y tal ha sido la influencia del "lenguaje poético" de altura en la décima campesina que hoy puede oírse improvisar a dos simples guajiros con las mismas razones y los mismos recursos literarios con que está hecha la mejor poesía "cultura": la metáfora, la antítesis, la imagen reiterada, el encabalgamiento, la fluidez del pensamiento al compás de la métrica, donde la rima no pesa ni cansa, donde el ritmo es cadencioso y las palabras hermosas y precisas,... todo está allí metido con la naturalidad con la que lo hacen los grandes poetas. Y en el otro

extremo, en los lugares en que la poesía improvisada no pasa de ser un ejercicio de versificación, están las décimas cargadas de tópicos, llenas de ripios, de un lenguaje meramente referencial.

Está por hacer el estudio que diga en qué consiste ese “lenguaje poético” de la décima, pues antes han de darse muchos pasos previos, entre otros y fundamentales, el de conocer su dispersión geográfica, sus funciones y formas, sus distintas manifestaciones, etc. Y, además, disponer de corpus abundantes y variados que, como pretendemos con este libro, den cuenta de manera sistemática y detallada de la manera de producirse las décimas. Mientras tanto, y por lo que respecta a esta colección, apuntamos las siguientes.

14.1. HETEROGENEIDAD DE FORMAS

El Festival de Las Palmas puede que no haya sido el mejor encuentro de decimistas que se haya celebrado (en España, sí, desde luego, porque no ha habido otros), pero sí creemos que ha sido el que ha reunido a gentes de más países y, por lo tanto, ha podido mostrar la mayor diversidad del género. Además de haberse celebrado conjuntamente con un Simposio de estudiosos de la décima, que esa fue otra de las cualidades más originales e interesantes de la convocatoria. Como resultado del mismo, es seguro que la colección de décimas que en este libro se publica no constituya la muestra ideal que de la décima pueda desearse, atendiendo al criterio de la calidad literaria, pero sí creemos que presenta un panorama bastante completo de la realidad en la que vive actualmente la décima popular en el mundo hispánico y, por tanto, se constituye en documento valiosísimo de estudio en las facetas que estamos propugnando. Desde el punto de vista de la calidad literaria hay décimas para todas las calificaciones: muchas, muy buenas; algunas, incluso excelentes; las más, buenas; y las menos, sólo regulares; malas, ninguna, porque nunca puede ser malo el sentimiento poético de un hombre, por muy poco dotado que esté para la poesía. Y desde el punto de vista formal, en esta colección se puede encontrar de todo: de todas las clases de décimas que en una preceptiva literaria se dice que hay y hasta de compo-

siciones, que sin ser propiamente décimas, viven entre las décimas.

En efecto, hay décimas sueltas, que pueden recitarse aisladamente (como 317, 401, 446 ó 459) o junto a otras, pero conservando cada una su independencia temática (como en [1], [17] ó [30]), y hay también series de décimas que constituyen una composición unitaria (como [69]); hay décimas nacidas de la controversia (como [72]) y décimas sucedidas –pero no enfrentadas– en una actuación compartida entre dos o más trovadores (como [3]); hay décimas glosadas (especialmente por parte de los trovadores mexicanos: como [19], [20], [22], [46], [60] y [61], pero también por parte de decimistas puertorriqueños, como [5]); décimas con pie forzado (especialmente en las que intervienen los trovadores puertorriqueños: como [4], [6], [7], [8], [9], [11], [47], [48], [49], [70] y [72]); y décimas del género de las “disputas”, tan característico también de la décima literaria y del trovar en décimas (como la “Disputa entre la ciudad y el campo” que recrearon los trovadores mexicanos: [21]).

Eso en cuanto se refiere a la décima “ortodoxa”, o sea, a la espinela; porque se dieron muestras también de variaciones métricas sobre la décima. Un hombre tan bien dotado para la improvisación como el trovador de México, Guillermo Velázquez (D.1), como demostró, por ejemplo, en alguna parte de sus actuaciones [20] y [21], prefirió basar su participación en el Festival en otros aspectos más creativos, más originales, ensayando nuevas formas estróficas y sobre temas más novedosos, actuales y comprometidos social y políticamente. “La décima –dijo al comienzo de su actuación en Las Palmas– es un ser vivo, que evoluciona; no hay que tener miedo a meter en la décima lo contemporáneo, la modernidad; no hay que guardar el molde en un cofre; hay que exponerlo, abrirlo, para que se enriquezca más; nosotros los trovadores somos poetas de este tiempo”. Y en efecto, así lo demostró en [20] y [46] (y otro de los componentes del Grupo de México en [61]), en composiciones en estrofas de 9 versos dodecasílabos, con rima muy similar a la de la décima: ABBA:ACCDD. Su concepto de renovación de la décima no se queda sólo en el aspecto formal, estrófico, sino que llega a niveles más profundos, al nivel te-

mático y al del propio lenguaje: no habrá reparo alguno para tomar como “tema” de sus décimas las telenovelas de Televisa, la guerra de la antigua Yugoslavia, el hambre de Somalia, la legitimidad del régimen cubano o la reivindicación del pueblo latinoamericano. De la misma manera que el lenguaje de sus trovas dará entrada a palabras sorprendentes a la tradición poética, como *fax*, *rok-and-roll*, *decibeles*, *smog*, *on-off*, *IBM*, *spot televisivo*, *vídeo clip*, *mercacomún*, etc.

Claro que la variación no es sólo cosa de un trovador con fuerte personalidad de “cantautor”, sino que pertenece también a la tradición. Y así, en Puerto Rico son muy populares las “decimillas” hexasilábicas que suelen cantarse por Navidad, como aguinaldo, y de las que también hay muestras en este libro ([74] y [76]). Por su parte, los trovadores venezolanos dejaron constancia en su actuación en Las Palmas de algo que resulta común en su país: donde hay fiesta allí prevalece la décima, improvisada o recreada de la tradición popular, en sesiones larguísimas, pero no solas, sino al lado de otro tipo de estrofas utilizadas también para la improvisación, como el *polo*, en redondillas (como en [35]), la *malagueña*, en estrofas de cuatro versos dodecasílabos con rima variante (como en [34]) o el *aguinaldo*, en cuartetos hexasilábicos con estribillo (como en [42]). La redondilla es metro que vive también en el ámbito de la poesía improvisada, junto a la décima, en muchos casos como nivel primario en el arte de la improvisación, como le ocurre a Juan Ramón Rodríguez, de Fuerteventura, que no improvisa sino en redondillas (138, 139, 168, etc.), a veces uniendo dos redondillas como un paso más hacia la décima (como en 171). La doble redondilla o la redondilla simple es lo que queda de algunas décimas populares mal recordadas por sus transmisores, o configuradas así en el proceso de la tradición (como ocurre en [26] y [27]). En fin, en redondillas cantan e improvisan también los mexicanos (como en 99 y 100 y [44]). Sin contar con que Irvan Pérez –y con él los otros cantores populares de la Luisiana–, últimos eslabones de la cultura hispánica –y específicamente canaria– que por tradición oral ha pervivido hasta hoy en aquel territorio norteamericano, como consecuencia de su poblamiento por españoles y por canarios en el siglo XVIII,

llaman "décimas" a todo relato en verso, sea éste un corrido (como [37]) o un romance (como [38]).

Otra modalidad de variación respecto a la décima lo constituye la inclusión de un estribillo, que bien se intercala en la sucesión de las décimas, como es lo normal (como en [44], [46], [49] y [61]), bien se introduce en el interior de la décima, dividiéndola en una redondilla y una sextilla (como en la modalidad cubana denominada *tonada cruzada*, como en [66]).

Y en cuanto a los diferentes tipos de décimas, según su naturaleza, predominaron, como es lógico, las improvisadas, las que nacieron en el mismo momento de la actuación de los distintos decimistas, de las que ya hemos hablado. Pero también hubo una buena representación de las décimas "de autor", bien fueran éstos los propios decimistas del Festival u otros famosos de sus respectivos países, como fue el caso de "La Garrafoña" ([2] y [56]), de La Palma; de Antonio Herrera ([62]), de Gran Canaria; de Juan Betancor ([28]) y de Miguel Betancor ([24], [25] y [52]), los dos de Fuerteventura; de los puertorriqueños Roberto Silva ([6]) y José Miguel Villanueva ([8]); y del mexicano Guillermo Velázquez ([19], y [20]). Y no faltaron, como no podían faltar, las décimas populares, las que ruedan ya en la tradición, de las cuales fueron los decimistas canarios los que dejaron mayores muestras, como los de Gran Canaria (en [14], [15] y [16], y repetida ésta en otra versión más completa en [63]) y los de Fuerteventura (en [26], [53] y [54]). Pero también los de Puerto Rico ([4] y [7]) y los de Venezuela ([32] y [33]).

14.2. EL ARTE DE IMPROVISAR

El "arte" de improvisar tiene mucho de exhibición de las cualidades y de los dotes de los trovadores. "La *performance* —dice P. Zumthor— es «publicidad»¹²¹. El mensaje poético del repentista se publica, en el sentido más fuerte del término. El acto de la controversia ofrece a cada trovador "su oportunidad"; de ahí que, en un proceso progresivo de virtuosismo, la décima se haya complicado de tal forma y haya buscado tal canti-

¹²¹ P. ZUMTHOR, *op. cit.*, p. 166.

dad de artificios que llega a veces hasta lo inverosímil. De ordinario, esa retórica se queda sólo en los aspectos formales, estróficos y métricos, pero no pocas veces va acompañada de un barroquismo paralelo en el contenido, lográndose entonces un “arte” literario y poético casi imposible de concebir en un acto de improvisación.

En este sentido, nuestros modernos trovadores en décimas utilizan los mismos procedimientos que han utilizado los trovadores de todos los tiempos y de todos los lugares. Seguramente, si Parry y Lord, en vez de ir a estudiar la épica yugoslava para formular sus tesis *oralistas*, se hubieran acercado a la poesía de tradición oral hispánica, y muy especialmente al fenómeno de la décima, hubieran encontrado los mismos recursos poéticos que han hecho de la oralidad un género literario de características particulares: los cantores populares constituyen un grupo especializado en el arte poético, cada uno de los cuales domina un repertorio más o menos variado, contando todos con un lenguaje formulístico, que se puede actualizar aquí o allá y combinarse de mil maneras, hasta crear un discurso que siendo repetitivo en los esquemas resulta nuevo en la actuación.

La virtuosidad versificadora de los trovadores, además de las muestras señaladas antes, se puso de manifiesto en el Festival de Las Palmas en muchísimas ocasiones. Por ejemplo, con la creación de décimas *de dos razones*, en las que dos trovadores se alternan en la composición de una misma décima, sin que ésta pierda su pensamiento unitario, repartiéndose los versos de dos en dos (como hicieron siempre los cubanos: 273, 282 y 346), de uno en uno (como los puertorriqueños: 59 y 329) o sin medida exacta (como en 64). La “perfección” del contenido de la décima, como en el ejemplo que mostramos seguidamente (282), es tal que nadie creería, si no se dijera, que fue improvisada sin pausa alguna por dos mentes y por dos bocas en el momento final de su actuación y como despedida del público de Las Palmas:

- (I.1) Como una paloma herida
por la punta de cien balas
- (I.2) sale batiendo las alas
del tiempo la despedida.

- (I.1) Volveré aunque me despida
de este rincón cultural
- (I.2) porque un pueblo tan jovial
que admira nuestros reflejos
- (I.1) lo mismo cerca que lejos
se sigue queriendo igual.

Por ejemplo, en la composición de *décimas a dos*, en la que dos trovadores se reparten la autoría de cada décima en una intervención larga, como fue el caso de Juan Ramón Rodríguez, de Fuerteventura, y Antonio Herrera, de Gran Canaria, en [29], [55] y [58]: dos trovadores que ni se conocían antes del Festival y que, sobre el escenario, son capaces de improvisar creando Juan Ramón la primera redondilla y Antonio Herrera, sin pausa alguna, completar la décima siguiendo el consonante y el tema.

Por ejemplo, en la creación de *décimas glosadas* y además *encadenadas* (como las que improvisó Guillermo Velázquez en una parte de [46]), en las que el último verso de una décima se repite en el comienzo de la siguiente.

Por ejemplo, en las *décimas* que incluyen diálogos interiores (como en 69, 71, [28] y [32]), siendo este rasgo una marca característica de la décima más evolucionada y en proceso más avanzado de tradicionalización, o de las creadas al estilo de la poesía narrativa.

Por ejemplo, en las *décimas* que riman en esdrújulos (como en 45, 46, 250, 252, 310 y 412), consideradas éstas de las más dificultosas por la escasez de "consonantes". Etcétera.

14.3. CUESTIONES DE PRECEPTIVA MÉTRICA

Como contrapartida, la improvisación conlleva "defectos", totalmente explicables en su contexto, que unas veces son meramente formales, métricos, y otras veces son de pensamiento, pero que han de interpretarse como un rasgo definitorio más de la literatura popular. Abundan los versos mal medidos, que suelen ser de 9 sílabas (como ocurre en algunos de las *décimas* 4, 6, 21, 23, 43, 45, 47, 72, 89, 357, 403, 430, etc.) y algunas veces de 7 (como en 372: "hay mutuas relaciones", subsustantivo si se hubiera hecho hiato), y de 10 (como en 222: "pienso

que el día menos pensado”); aunque en otros casos, para salvar la regularidad del verso, se haga uso de procedimientos como la sinalefa, el hiato y otros recursos de la preceptiva retórica. Son frecuentes, sobre todo en las décimas improvisadas, los casos en que la rima de algún verso se torna en asonante, debiendo ser consonante según la preceptiva de la décima espinela (para los cubanos y, en general, para los grandes improvisadores, ese “defecto” es calificado de grave, mientras que en otros lugares, la asonancia es tolerable y hasta admitida). Y no faltan ripios evidentes que buscan la rima fácil y chata, forzada y sin sentido, antes que el fluir natural del lenguaje creativo (como en 27, 35, 59, 186, 423, 434, etc.).

No son extraños los casos de encabalgamiento (como en 32, 111, 117, 141, 167, 220, 248, 257, 320, etc.), que resultan “anómalos” en el verso decimal, en el que, como en toda la lírica popular, existe una tendencia muy marcada hacia la regularidad constante entre la métrica y la sintaxis, llegando en algunos casos a encabalgamientos abruptos que rompen la unidad de un sintagma nominal o incluso dejan colgando un elemento de relación (como en 56: y este saludo va por / Manuel González Ortega”; en 134: “no vine a alardear yo de / dotes improvisatorias”; en 236: “y nos reciben con sus / amables brazos abiertos”; en 237: “sabe alabar en el Puerto / de la Luz la poesía”; en 249: “está aquí en María Teresa / Linares que me acompaña”; y 430: “esa la completo con / el trovador de La Rosa”).

Pueden detectarse algunos casos de hipérbaton (como en 16, 20, 242, 437, 446, etc.), éstos, sí, extraños al lenguaje de la décima, que es recto y “ordinario”; y algún retruécano puede también contarse (como en 237), que evidencian una iniciativa creadora poderosa por parte del decimista.

Un fenómeno muy llamativo en el canto de la décima, que, de una manera más o menos marcada en cada uno de ellos, es común en todos los cantantes de todos los países, es el alargamiento de la última sílaba de un verso cuando aquella es aguda: *corazónnnn*, *afánnnn*, *verdaddd*, *quitarrrr*, *tambiénnnn*, *vennnn*, etcétera. Este alargamiento es más duradero y más notorio cuando a ese verso le sigue una pausa musical. Y lo advertimos de manera más acusada en los cantores palmeros y en los mexi-

canos.¹²² Alguna razón debe de haber que explique este comportamiento común en el modo de cantar este género musical y poético, que no se da en ningún otro y que ha pervivido en todas partes por encima de las particularidades musicales de cada país. Una razón que incide sobre el modelo más general del canto de la décima.

14.4. EL LÉXICO

El lenguaje de las décimas interesa en todos los niveles, pero especialmente en el léxico. Ya hemos dicho que el trovador compone sus décimas con el mismo lenguaje con el que habla comúnmente, de donde se explica que las características dialectales fonológicas, morfosintácticas y léxicas de cada región se reproduzcan tal cual en las décimas de sus trovadores respectivos. De ahí que estén llenas de dialectalismos léxicos, más aún en las décimas que viven en la tradición popular que en las improvisadas; y aún de "vulgarismos" morfológicos y sintácticos (por ejemplo, en 84 y en otros muchos lugares: *ha* por 'he'; en 70 *vámolos* por *vámonos*; en 454 *hubieron* por *hubo*; en 77 y en 180 *aguesa* por 'aquella'; en 157 *vaigan* por 'vayan'; supresión del verbo auxiliar en 212; etc.) y, sobre todo, léxicos (algunos generales como la apócope de la preposición *pa* 'para' (en 18 y muchas más); la pérdida de la *-d-* intervocálica (en 68 *poblao*, en 51 *melao*, y muchas más); la metátesis (como en 70 *naide* y en 73 *cochesero* 'cosechero'); vacilación de vocales átonas (como en 85 *tarruño* por *terruño*, en 114 *amuinas* por *amoinas*, en 130 y en 413 *peliar* por *pelear*, en 197 *picotiaba* por *picoteaba*, etc.); síncopas (como en 29 *pratica* por 'practica', en 142 *resino* por 'resigno'); expresiones vulgares (como en 436 *la farra* por 'la fiesta'); etc.

Por acomodarse al ritmo del verso, el cantor improvisador llega a producir palabras con acentos anómalos (como en 22: *llevaria* por 'llevaría'); o a cambiar de categoría gramatical (como en 55: *época antañã*); o a deformar determinadas palabras

¹²² En el caso de La Palma, seguramente motivado por un fenómeno de sustrato dialectal, los cantores hacen incluso una *-e* paragógica: *corazonne*, *efanne*, etc.

por pretender el decimista en ese punto un nivel del léxico no común en su nivel de habla cotidiana (como en 72 *propusiones* por *proposiciones*, o en 80 *preopotente* por 'prepotente' o 'preocupada'). Aparecen a veces cultismos impropios del lenguaje popular dominante de los decimistas (como *pende* en 8, *repudio* en 10, *abdico* en 36, *retoza* en 39, *aludo* en 80), que denotan una preparación especial del trovador para su arte; etc.

Pero el fenómeno más repetido y el más interesante que se da en este apartado es el de la creación neológica: bien por acomodar el término a las exigencias de la rima, que es lo más frecuente, y que aparece, por tanto, al final del verso (como *mazuco* 'de Mazo' en 19; *memoral* 'digno de quedar en la memoria' en 27; *borinquín* 'territorio borincano, puertorriqueño' en 61; *celular*, de *célula*, aquí con el sentido de 'cabeza' en 92; *lentejuelado* 'vestido de lentejuelas' en 102; *montonal* 'montón de' en 111; *decibeles* por 'decibelios' en 114¹²³; *encerveces* 'bebas mucha cerveza' en 126; *palmeranos* 'habitantes de Las Palmas de Gran Canaria' en 236; *sedeño* 'de seda' en 238; *versería* 'hacer versos' en 381; *curverío* 'carretera de muchas curvas' en 382; *mercomún* por 'Mercado Común' dijo G. Velázquez en la clausura del Simposio sobre la Décima; etc.), bien por mantener el ritmo del verso, apareciendo en el interior del verso (*esplendencia* por 'esplendor' en 84; *benevólica* por 'buena, excelente' en 421, etc.). La capacidad poética del trovador se traduce en estos casos en ser un verdadero creador de palabras, la mayoría de las veces por aplicación de las reglas de derivación morfológica en términos que en el español estándar no tienen esa forma, pero otras con procedimientos inéditos, insólitos, que producen resultados muy efectivos. Hay que tener en cuenta que, en este caso, los trovadores eran hispanoamericanos y canarios, donde, justamente, sus respectivas normas dialectales son mucho más propicias, como se sabe, para la creación de neologismos por aplicación de las reglas derivativas del español.

¹²³ En este caso, *decibeles*, más que vulgarismo parece ser como un extranjerismo, fácilmente explicable en un mexicano, por influencia del inglés *decibel*, aunque el DRAE lo acepta como terminología científica internacional.

14.5. ESTRUCTURA DE UNA SESIÓN DE POESÍA IMPROVISADA

Es indudable que la poesía improvisada tiene sus "técnicas", no sólo en el aspecto individual, interno, del trovador, que ha de crear una unidad poético-discursiva (en este caso una décima) en un tiempo limitado, de la que ya hemos hablado en el apartado 9 de este estudio introductorio, sino también en el aspecto estructural de la actuación de un decimista (mejor un grupo de decimistas) ante un público: el acto de la improvisación en décimas (lo mismo que en cualquier otro metro) es siempre una "actuación", es decir, una manifestación de las cualidades versificadoras y poéticas de unos individuos especialmente dotados para ello frente a un público que escucha y goza de la demostración. Por tanto, una buena actuación por parte del decimista no consiste sólo en que haga buenas décimas, sino, además, en que éstas nazcan en el momento apropiado, creando un "discurso" perfectamente organizado y armónico, como en toda obra literaria, con su comienzo, su desarrollo y su desenlace.

O sea, que toda sesión de poesía improvisada es una "unidad" superior en la que existen sus partes, cada una de las cuales ha de cumplir los requisitos que requiere una "programación" que resulte del agrado del público. Naturalmente podrá haber muchas y varias "programaciones", y serán muchos y distintos los "temas" que cada trovador entenderá como los más apropiados según el lugar y las circunstancias; cada decimista lo entenderá de una manera particular y como tal fijará esas "partes" de su discurso. Y en efecto, así ocurrió también en el Festival de Las Palmas; cada grupo de decimistas interpretó de manera particular su actuación: los de Venezuela y Puerto Rico, por ejemplo, prefirieron dar una muestra de las múltiples modalidades de décimas que se practican en sus respectivos países); los de México, por su parte, se decantaron también por mostrar la enorme riqueza de formas musicales y textuales que la décima admite, pero dando relevancia al papel de "autor" que puede tener a veces el trovador, que no se contenta con improvisar, sino que interpreta sobre el escenario sus propias creaciones, elaboradas previamente, con más calma y detención, con una mayor perfección formal y con una intenciona-

lidad “ideológica”, como fue el caso del trovador Guillermo Velázquez; otros, como los grupos de Fuerteventura y de Gran Canaria, al no tener entre sus miembros respectivos trovadores dotados para la improvisación, optaron por recitar o cantar décimas que pertenecen ya a la tradición popular canaria, o recitaron sus propias composiciones, o intentaron una porfía uniéndose los de una isla con la otra, como ocurrió con Juan Ramón Rodríguez, de Fuerteventura, con Antonio Herrera, de Gran Canaria; y otros, en fin, quisieron hacer una verdadera sesión de poesía improvisada, una controversia, una porfía, que es la manera más genuina del trovar en décimas, como hicieron los dos grupos palmeros de Mazo y Tijarafe, y el grupo de Cuba, aunque los resultados puedan ser valorados de muy distinta manera, según el juicio de cada cual.

Nos imaginamos que en cada lugar la fiesta de la décima tendrá su propio modelo organizativo y su programa tipo, como lo tiene, por ejemplo, la fiesta de la *topada* en México, con sus cuatro partes claramente delimitadas y diferenciadas: la *cantada* se inicia con una primera secuencia de *saludo* o *presentación*, le sigue la segunda secuencia con el *fundamento* o *argumento*, viene después la tercera y principal, que es la *bravada* en la que se da rienda suelta a la improvisación, y acaba con la cuarta fase de *despedida*¹²⁴.

Tomando como ejemplo la actuación principal del grupo de Cuba [39], podríamos decir que una sesión “ideal” de poesía improvisada debería contener, al menos, las siguientes “partes”, escalonadas de esta forma:

- a) Saludo a los presentes (déc. 234)
- b) Elogios al lugar, a la ciudad, a la región, país, etc. (235 a 238)
- c) Loa a los organizadores y a alguna persona distinguida de la localidad o presente en el lugar (239 a 246)
- d) Loa a la propia décima (247 a 253)
- e) Controversia (254 a 272)
- f) Despedida (273)

¹²⁴ Cf. I. JIMÉNEZ DE BÁEZ, “Décimas y decimales en México y Puerto Rico...”, cit., pp. 483-492.

Este esquema responde fielmente, como decimos, a la actuación del primer día (19 de diciembre: III.1) del grupo cubano, pero es también el *desideratum* de las actuaciones de los grupos palmeros (el de Mazo el día 17: [3], y el de Tíjarafe los días 19 y 20 de diciembre: [36] y [59]), y del propio grupo cubano en su segunda actuación (el día 20 de diciembre: [51]).

Adviértase que en todos ellos, el punto e), la controversia, se convierte en el centro de la actuación; que las demás partes son preparación y despedida, respectivamente, de ese punto central; que ése es el objetivo de toda improvisación: el duelo poético, la porfía; ya sabemos que fingida, pero que ha de parecer verdadera; a menudo agresiva, insultante, incluso obscena; y que una actuación de poesía improvisada será juzgada en cuanto mejor haya organizado sus partes en torno al centro de la controversia: más y mejor en cuanto más y mayores sean los "insultos" y las descalificaciones mutuas. Parece imposible decirse cosas tan "gruesas" como las que se dijeron, por ejemplo, los dos trovadores cubanos en su segunda actuación en el Festival de Las Palmas (sobre todo de 333 a 345), todo ello de manera improvisada y alcanzando, eso sí, categoría de poesía:

342

(I.2) ¡Pobre madre que parió
después de un dolor tan grave
a este hijo que no sabe
si el demonio lo engendró!
¿En qué vasija bebió
cicuta en vez de champán?
¿En qué Biblia, en qué Corán
está la historia del ser
que no es hombre ni es mujer,
cristiano ni musulmán?

343

(I.1) Tú no eres ni musulmán
ni cristiano ni guajiro,
tú no eres más que un vampiro
que chupa lo que le dan.
Tú presumes de galán
y presumes de tus pesos

y eres de los hombres esos
borrachos por el placer
que para besos tener
tienen que pagar los besos.

Otro esquema bien distinto tiene la “actuación” que en la velada nocturna del Hotel Sansofé ofrecieron Bernardo Gutiérrez, de Mazo, La Palma, y José Miguel Villanueva, de Puerto Rico, principalmente ([72]). Esa sesión puede ser tenida por modelo de improvisación pura, sin programa alguno que desarrollar y, por tanto, sin esquema alguno al que sujetarse: una hora cantando décimas, contestándose el uno al otro, a veces con elogio, a veces con una pizca de sátira, siempre en porfía por demostrar la capacidad de cada cual por alargar y alargar la sesión sin que decayera el ingenio y el arte de la improvisación.

14.6. TÓPICOS LITERARIOS

Vinculados a esta organización de las décimas en una actuación pública, pueden descubrirse una serie de tópicos que se repiten casi invariablemente en todos los decimistas. Nos referimos a los tópicos generales, que se constituyen ya en un “motivo” literario de la improvisación en décimas, por encima de los tópicos particulares que cada decimista tiene y que usa de ellos cuando le conviene. Estos deben estudiarse dentro sólo de su respectivo alcance (como el tópico de ‘viejo’ que se asigna siempre Bernardo Gutiérrez (A.1): 30, 404, 420, 421; los “latiguillos” de Antonio Herrera y de Sabino, etc.). Pero los generales deben considerarse como elementos relevantes de una “poética” de la décima. Estos son, entre otros, y sin pretender aquí una exhaustividad:

a) Mención a Espinel como creador de la estrofa, y denominación de la décima como “espinela” (5, 6, 182, 251, 284, 369 y 436).

b) Canto y loa a la décima como expresión genuina de la poesía popular (8, 9 y 10; 223 y 224; 247 a 253).

c) Elogio al ‘bello lugar’ en que se está (16, 24, 30, 36, 60, 187, 234 a 237).

d) Poética de la despedida, motivo que no falta nunca en una sesión de poesía improvisada y que se alarga extraordinariamente en algunos casos (como en la actuación del Grupo de Mazo [3] desde 21 a 34) o que se expresa en una única décima (como en la actuación de los cubanos [39] en 273), y que comprende los siguientes tópicos:

d₁) 'Dejar el corazón' y 'llorar por la separación': 26, 60, 281, 326, 328, 331 y 364. Por ejemplo:

331

(I.1) Gran Canaria ya nos vamos
 en pos de nuestra nación
 y en tu noble corazón
 para siempre nos quedamos.
 El Festival culminamos
 con deseos de volver
 y ahora que empiezo a tejer
 madejas sentimentales
 mis lágrimas son cristales
 que se rompen al caer.

d₂) 'Llorar sin lágrimas': 7, 34 y 332. Por ejemplo esta última:

(I.2) Cuando de tantos cariños
 temporalmente nos vamos
 hasta los hombres lloramos
 como si fuéramos niños.
 Sollozos en desaliños
 hacen de mi pecho flecos
 y si no escuchan los ecos
 ni advierten los lagrimones
 es que en muchas ocasiones
 lloro con los ojos secos.

d₃) 'Perdón por las faltas': 23, 33, 357 y 377. Eremiot Rodríguez (G.1), añade una nueva expresión original de este motivo en la última décima citada:

si es que no les ha gustado
 no me llamen otro día.

d₄) 'Sentimiento agradecido y solicitud o concesión de un aplauso': 21, 360 y todo el pasaje [56].

De todos estos tópicos nos llama especialmente la atención la fijación con que han quedado en la tradición popular las circunstancias históricas de la creación de la décima, haciéndose metalenguaje. No hay decimista que no sepa, ni que deje la ocasión de repetirlo en sus versos, que su creador fue Vicente Espinel; y junto a ese dato trivial, además: que Espinel era andaluz y malagueño, que nació en Ronda, precisando incluso el año de su nacimiento, el año de la creación de la décima y el título del libro en que la dio a conocer. Pero además, que habiendo nacido la espinela como estrofa culta, pasó de España a América para hacerse poesía popular.

Sobre este tema, bien sea por parte de los propios improvisadores, bien por parte de poetas letrados y cultos que escriben en ese metro se han hecho composiciones que constituyen todo un motivo literario recurrente. Y advertimos que se reproduce con especial intensidad y querencia entre los cubanos, entre los cuales hay una firme creencia que fue allí, en suelo isleño, donde se convirtió en género poético popular, tomado tanto para la expresión de dolor y repulsa por la toma de La Habana por los ingleses, como para la manifestación del sentir humano total, individual y colectivo, de un pueblo generalmente iletrado. Así, las décimas sirvieron de vehículo transmisor de las ideas políticas y de las ideológicas, de las religiosas y hasta de las estéticas. Aparte las excelentes décimas que sobre estos temas crearon los trovadores cubanos en el Festival de Las Palmas (especialmente de 247 a 253, algunas de ellas verdaderamente antológicas), traemos aquí, como muestra de un poeta culto, las tres primeras de una larga composición que Francisco Henríquez (poeta cubano, exiliado en Miami) dedicó a la décima:

La décima siempre ardió
de exhuberancia y belleza
desde que con su realeza
Vicente Espinel la ungió.
Pero un día abandonó
la corona castellana.
En una humilde chalana
cruzó el camino del mar,
y halló asilo en un pinar
de la campiña cubana.

Recorrió montes y llanos
sobre el potro de los ríos,
y sufrió con los bohíos
de los sitieros cubanos.
En los ritos cotidianos
se hizo canción y plegaria.
Igual que una niña agraria
se enamoró del torneo,
y en el son del zapateo
fue proscrita voluntaria.

Se iluminó con la fiesta
de fulgores del Caribe
y fue dueña del aljibe,
del sol y de la floresta.
Quemó ratos de protesta
al pie de la esclavitud,
y cuando la ingratitud
la cundió de arteras balas,
echó un vuelo de diez alas
sobre el monte de un laúd.¹²⁵

15. PARTICIPANTES, LUGAR Y ACTUACIONES

15.1. UNA VALORACIÓN GLOBAL DE LOS DECIMISTAS PARTICIPANTES

Ninguno de los decimistas participantes en el Festival de Las Palmas es “profesional” de la décima; ni creo que pueda llamarse así a nadie que la practique en todo el mundo hispánico. Sin embargo, entre ellos, y a nivel individual, sí pueden establecerse diferencias notables en cuanto a su vinculación cotidiana con la poesía y a su unión como componentes de un grupo más o menos estable que canta décimas¹²⁶. El grupo de

¹²⁵ F. HENRÍQUEZ, *Jardines de la Rima*, Miami, 1993.

¹²⁶ Hacemos las siguientes observaciones desde nuestro particular punto de vista, sin que exista por nuestra parte un conocimiento directo y exacto de la situación particular de cada participante en el Festival, sólo por lo que vimos, conversamos y concluimos. Y sin que tengan en ningún caso ningún matiz criticable; al contrario, creo que he dejado muestras suficientes de mi admiración sin límites por todos y cada uno de los que participaron en el Festival.

Cuba nos pareció en este sentido el más cercano a un cierto profesionalismo, sobre todo por parte de sus dos trovadores, Jesús Rodríguez (I.1) y Omar Mirabal (I.2), que vienen actuando juntos desde hace bastantes años en encuentros y festivales y que tienen incluso en su país un programa de radio habitual en el que improvisan sobre cuestiones de actualidad, y, por otra parte, el instrumentista Edwin Vichot, que es un verdadero virtuoso del laúd, al que se dedica de manera profesional, no siempre vinculado al “punto cubano”. Lo mismo que Guillermo Velázquez (D.1), que dirige un “taller de huapango” en el que se forman los jóvenes trovadores, y que desde hace bastantes años actúa de manera regular con su grupo “Los Leones de la Sierra de Xichú”, de Guanajuato, México. Grupo formado expresamente para actuar en el Festival de Las Palmas fue el de Puerto Rico, con sus dos trovadores Roberto Silva (B.1) y José Miguel Villanueva (B.2), junto con un conjunto instrumental muy completo y rico. Lo mismo que Beto Valderrama (F.1), de Venezuela, que congregó a su alrededor esta vez un grupo ocasional para actuar en el Festival de Las Palmas. Por su parte, Irvan Pérez (H.1) y Alfred Pérez, ni forman grupo ni son poetas improvisadores, pero sí son los últimos testimonios de la cultura hispana y canaria en un rincón de Estados Unidos, en el Estado de Luisiana, al que llegaron hace más de 200 años sus ascendientes para colonizar aquel territorio; y desde este punto de vista, Irvan nos cantó las “décimas” que por tradición oral han llegado hasta él.

Por lo que respecta a los decimistas canarios, los únicos que constituyen un grupo más o menos habitual son los de Tijarafe, de la isla de La Palma: Eremiot Rodríguez (G.1), Miguel Rocha (G.2) y Manuel Pérez Camacho (G.3); porque los otros decimistas palmeros que actuaron en el Festival, los de Mazo, Bernardo Gutiérrez (A.1) y Sabino Rodríguez (A.2), ni forman grupo ni es habitual que canten juntos (Sabino incluso ni es de Mazo): simplemente se unieron para cantar en Las Palmas; y en el caso de Nieves Clemente, “La Garrafona” (A.3), ni siquiera es cantadora, pero sí una excelente decimista (mejor aun cuando compone con pausa que cuando improvisa). Por lo que respecta a los decimistas de Gran Canaria y de Fuerte-

ventura, ninguno de ellos está constituido en grupo, ni siquiera se habían juntado antes para cantar décimas; son simplemente un conjunto de individualidades, cada uno de ellos “especializado” en una modalidad distinta de la décima: Juan Betancor (E.2) y Miguel Betancor (E.3), los dos poetas renombrados de décimas en su isla de Fuerteventura, pero no repentistas y menos cantores; Juan Ramón Hernández (E.1), también de Fuerteventura, es improvisador, pero más de cuartetos (en realidad redondillas) que de décimas; los demás fueron simples recitadores o cantores de décimas populares en la tradición de Canarias. Sólo uno es verdadero repentista, y de una verbosidad inimaginable: Antonio Herrera (C.1), de Gran Canaria.

Pero ha de tenerse en cuenta que el decimista es un poeta y, como tal, su arte es siempre individual; la configuración de “grupos” de decimistas es un artificio ocasional y moderno, que conviene al espectáculo y al programa. En él se puede dar cierta previsión. Pero esencialmente la controversia surgía espontáneamente, y en ella cada uno tenía que medir sus aptitudes con las únicas armas que naturaleza y oficio le hubieran dotado. Por eso, mientras menos programada esté una porfía más auténtica será y más cerca del origen del género estará.

15.2. PARTICIPANTES

Los grupos, por orden de su actuación en el Festival, y los componentes de cada grupo, con indicación de su papel dentro de él (con un indicador por cada uno de ellos que, en el caso de los trovadores, se repite en cada una de las décimas transcritas), fueron los siguientes:

- A. GRUPO DE DECIMISTAS DE MAZO (Isla de la Palma, Canarias)
1. Bernardo Gutiérrez Triana (trovador)
 2. Sabino Rodríguez Rodríguez (trovador y claves)
 3. Nieves Clemente Pérez “La Garrafona” (recitadora de sus propias décimas)
 4. Herminio Yanes Hernández (laúd)
 5. José Luis Martín Teixé (guitarra)

- B. “GRUPO TÍPICO BORICÚA” (Zona Comerío, Puerto Rico)
1. Roberto Silva (trovador)
 2. José Miguel Villanueva (trovador)
 3. Carlos Martínez (guitarra)
 4. Lorenzo Figueroa (güiro)
 5. Ángel Luis Pérez (cuatro)
 6. Nelson Rodríguez (percusión)
- C. GRUPO DE DECIMISTAS DE GRAN CANARIA (Canarias)
1. Antonio Herrera Hernández (improvisador)
 2. Francisco Nuez (cantor de décimas populares)
 3. Pedro Ortega Domínguez (cantor de décimas populares)
 4. Jesús Mario Rodríguez Ramírez (guitarra)
 5. Orfilio Galván (tres)
- D. “GUILLERMO VELÁZQUEZ Y LOS LEONES DE LA SIERRA DE XICHÚ” (Guanajuato, México)
1. Guillermo Velázquez Benavides (trovador y guitarra huapanguera)
 2. María Isabel Flores Solano (cantante y bailadora)
 3. Javier Rodríguez Díaz (vihuela y trovador)
 4. Eusebio Méndez Chavira (primer violín)
 5. Sebastián Salinas Ramírez (segundo violín)
 6. Benito Lara Rivera (bailador)
- E. GRUPO DE DECIMISTAS DE FUERTEVENTURA (Canarias)
1. Juan Ramón Rodríguez (improvisador)
 2. Juan Betancor García (recitador de sus propias décimas)
 3. Miguel Betancor (recitador de sus propias décimas)
 4. Anselmo Cabrera (cantor de décimas populares)
 5. Domingo Rodríguez (cantor de décimas populares)
- F. GRUPO DE BETO VALDERRAMA (Estado Nueva Esparta, Isla de Margarita, Venezuela)
1. Alberto (Beto) Valderrama Patiño (trovador y mandolina)
 2. Luis Marín (cantor de décimas)
 3. Alberto Valderrama Domínguez (cuatro)
 4. Carlos Valderrama Domínguez (guitarra)
 5. Alexander Rivas (contrabajo)

G. GRUPO DE DECIMISTAS DE TIJARAFE (Isla de La Palma, Canarias)

1. Eremiot Rodríguez Rocha (trovador y claves)
2. Miguel Rocha Martín (trovador)
3. Manuel Pérez Camacho (trovador)
4. Víctor Guerra (laúd)
5. Juan Roberto (guitarra)

H. LUISIANA (Parroquia de San Bernardo, Estados Unidos):

1. Irvan Pérez (recitador)

I. "JESUSITO Y OMAR" (Cuba)

1. Jesús Rodríguez González (trovador)
2. Omar Mirabal Navarro (trovador)
3. Edwin Vichot Blanco (laúd)
4. José Luis Martín Teixé (guitarra)

15.3. LUGAR DEL FESTIVAL

Las sesiones del Festival se celebraron todas en el salón de actos del Centro Insular de Cultura del Cabildo Insular de Gran Canaria, en Las Palmas. Un salón no muy grande, que admite unos 400 espectadores, y que reúne unas inmejorables condiciones para que se produzca una natural comunicación entre los actuantes y el público asistente. Esta característica resultó fundamental en el desarrollo del Festival, incrementándose en cada sesión.

Debe decirse que entre el público que llenó el salón todos los días, estaba la mayoría de los participantes en el Simposio, que constituyó una audiencia especialmente motivada e interesada.

15.4. ACTUACIONES DE CADA GRUPO

Las sesiones del Festival de los días 17, 18 y 19 se efectuaron por la noche, después de acabadas las sesiones del Simposio, con la actuación de tres grupos por cada día. La sesión del día 20; por ser domingo y por ser la de clausura, con participación de todos los grupos, se celebró por la mañana.

El calendario y el orden de las diversas actuaciones fue el siguiente:

- I. DÍA 17 de diciembre de 1992:
- A. Grupo de Mazo (La Palma)
 - B. Grupo de Puerto Rico
 - C. Grupo de Gran Canaria
- II. DÍA 18 de diciembre de 1992
- D. Grupo de México
 - E. Grupo de Fuerteventura
 - F. Grupo de Venezuela
- III. DÍA 19 de diciembre de 1992
- G. Grupo de Tijarafe (La Palma)
 - H. Irvan Pérez, de Luisiana
 - I. Grupo de Cuba
- IV. DÍA 20 de diciembre de 1992 (Sesión de Clausura)
- F. Grupo de Venezuela
 - D. Grupo de México
 - B. Grupo de Puerto Rico
 - I. Grupo de Cuba
 - E. Grupo de Fuerteventura
 - A. Grupo de Mazo
 - G. Grupo de Tijarafe
- V. DÉCIMAS AL MARGEN DEL FESTIVAL
- 1. Los de México en una excursión
 - 2. Antonio Herrera en una tertulia nocturna
 - 3. Los de Cuba en la Radio
 - 4. Una velada nocturna en el Hotel Sansofé

16. LA TRANSCRIPCIÓN DE LOS TEXTOS

La décima, como poesía improvisada, es evanescente, hija del viento; ya lo hemos dicho: nace y muere a la vez, en un mismo acto; a lo sumo, espera una respuesta del contrincante en las controversias. Después, vuelve a la esencia de toda poesía oral: la virtualidad. Pretender, pues, poner por escrito esta poesía es, en cierta medida, desvirtuar su propia naturaleza. Sobre esta cuestión, tan compleja y tan polémica, se han pronunciado no pocos estudiosos, cada uno de los cuales ve la

cuestión de manera diferente¹²⁷. Además, pretender dar cuenta de toda ella es tan quimérico como querer meter el agua toda del mar en un hoyo. Tan quimérico y, desde el punto de vista de su estudio, tan innecesario; es como si para estudiar las características del habla de una localidad o de una comarca fuera necesario recoger todo el hablar de todos sus habitantes, cuando con una “muestra” representativa se puede tener el panorama completo de sus características dialectales.

Sin embargo, en estas “actas” del Festival de Las Palmas recogemos todas las décimas que allí se oyeron (incluso las que sin ser décimas verdaderas se dijeron como décimas), porque se trata de un lenguaje nuevo, desconocido para muchos, del que es necesario contar con pruebas abundantes para saber de sus características. Insistimos en ello. Se trata de un nuevo “lenguaje”, que tiene sus propias reglas de composición y que tiene también sus particulares mensajes cifrados, que sólo un contexto bien explicitado puede ayudar a desvelar. En este sentido, también aquí resulta válida la recomendación de Menéndez Pidal respecto a los romances tradicionales¹²⁸: la necesidad de recoger todas las versiones posibles, por muy parecidas que parezcan, pues en cada una de ellas puede haber una marca, una pista, que permita la identificación de la clase, del tipo, de la geografía, etc. que le ha llevado a ser lo que es:

¹²⁷ Entre los principales, cabe citar a P. ZUMTHOR, *Introducción a la poesía oral*, cit., especialmente pp. 27-46; J. DERRIDA, *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, Argentina Editores, 1970; J. MILES FOLEY, “Editing Oral Texts: Theory and Practice”, *Text: Transactions of the Society for Textual Scholarship*, 1, 1981, pp. 75-94; P. BENICHO, “Problemas del estilo oral”, *Actas del Congreso Romancero-Cancionero (Ucla 1984)*. Madrid: Ed. José Porrúa Turanzas, 1990, vol. I, pp. 47-58; M.C. GARCÍA DE ENTERRÍA, “Romancero: cantado-recitado-leído”, *Edad de Oro*, VII (1988), pp. 89-104; F. MARCOS MARÍN, “De la canción al libro: hacia una poética de la escritura”, *Incipit*, X (1990), pp. 127-137; M. DEBAX, “En torno a la edición de romances”, *La edición de textos (Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro)*. London: Tamesis Books Limited, 1990, 43-59; y A. SÁNCHEZ ROMERALO, “La edición del texto oral”, *Ibid.*, pp. 69-77. Nosotros mismos, en colaboración con E. LLAMAS POMBO, nos hemos acercado al tema en “De la voz a la letra: Problemas lingüísticos en la transcripción de los relatos orales. I: La puntuación”, en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* [en prensa].

¹²⁸ Cf. R. MENÉNDEZ PIDAL, *Romancero Hispánico*, cit., II, pp. 440-42.

Poner por escrito la lengua oral, sobre todo cuando ésta es poesía, implica siempre una interpretación. En el caso de las décimas, en poner en versos octosílabos y dividir en estrofas de 10 versos un mensaje que en la oralidad pudo haberse producido de manera corrida, no hay “interpretación” ninguna, puesto que también el improvisador emite conscientemente su mensaje sometido a ese código; pero sí la hay en dividir las redondillas de una manera o de otra, y en los signos de puntuación. Y la hay también a nivel fonético, “creyendo” haber oído lo que se pone por escrito. Y nivel léxico, identificando como tal o cual lexema algo que en la voz del decimista pudo querer ser otra cosa. Y la hay incluso a nivel sintáctico, sobre el que la puntuación tanto influye.

En fin, si el mínimo texto transcrito se nos plantea lleno de espinosos problemas teóricos, ¡cuántos más problemas no se producirán en la transcripción de unos textos que manifiestan una fonética y un léxico de regiones dialectales tan diferentes como las que se encontraron en el Festival de Las Palmas, dichos por gentes no profesionales, algunos de los cuales que subían a un escenario por primera vez en su vida y que no acertaban a ponerse frente al micrófono, textos que se dijeron cantados, a veces “tapados” por la música instrumental con que se interpretaron, y no pocas veces mal grabados! Todas estas circunstancias, una a una, tienen mucha importancia en el momento de adoptar unos criterios de transcripción, que, en nuestro caso, nos planteamos y resolvimos de la manera siguiente:

a) ¡Qué efecto tan distinto se recibe de ser oyente o de ser lector de un conjunto de textos poéticos improvisados! Unas “actas” de un Festival de Décimas nunca podrán sustituir al Festival. Por muy fidedignas y pormenorizadas que sean, no es lo mismo ver y, sobre todo, oír que leer. Lo que fue realidad viva se nos presenta ahora como letra muerta; podrá detenerse la atención ahora en cuestiones que en vivo pasaron desapercibidas, pero aquello fue verdad, con todas sus consecuencias, esto sólo a medias. Aquí falta la música, y el lugar, y las reacciones del público, y los titubeos del improvisador, y la emoción de todos... Hay una diferencia esencial entre un texto escrito, que se presenta ya “hecho”, perfecto en sus virtualidades, y un

“texto” que todavía no es texto, que se está haciendo en vivo, con la posibilidad de un tiempo imperfecto. A la poesía improvisada se la “ve” nacer, pero también crecer, configurarse en poesía y también se la ve morir, llevada por el aire del olvido.

Las “actas” del Festival de Decimistas de Las Palmas nos las planteamos, pues, como una crónica minuciosa de lo que allí ocurrió, dando a los textos el protagonismo indudable que tienen, pero situándolos en su contexto concreto, dando también noticia de los nombres de los decimistas, por el orden cronológico de sus actuaciones, y cuantos otros datos ayuden a “situar” los textos para una más completa interpretación. Como se verá, las referencias al contexto son continuas en las intervenciones de los decimistas.

b) No se hace la transcripción de la música, cuestión que plantea su propia problemática, y que requeriría un nuevo libro aparte de éste, puesto que en cada país la música de la décima es diferente, como queda dicho. Además, en el terreno de la música, cada decimista tiene su propio estilo, que en una transcripción musical debería quedar reflejado. Ese estilo afecta a determinados giros melódicos, a la altura tonal, a la peculiar manera de estructurar las frases musicales, dentro del modelo general de cada cada país o de cada región, con mayores o menores espacios o silencios de voz en los intermedios instrumentales, etc. Es cuestión distinta de los textos, pero no ajena. También queda dicho que el ser cantada y el estar acompañada de una instrumentación musical son las formas naturales de la décima improvisada en todos los ámbitos en los que se practica (excepto en La Alpujarra), por lo que una noticia de la música de las décimas que se cantaron en el Festival de Las Palmas nos parece imprescindible. Y la mejor muestra que se puede dar de ello, no es la transcripción pausada, siempre insuficiente y mucho más alejada aún de la realidad viva que la transcripción de los textos literarios, sino la propia voz de los decimistas en la antología sonora que en CD se acompaña a este libro.

c) Las sesiones de los tres primeros días del Festival (17, 18 y 19 de diciembre) fueron grabadas por un equipo profesional dirigido por Antonio Miranda, que tienen la máxima calidad y sobre las que no hay problemas de entendimiento de

los textos. Esas grabaciones han sido la fuente principal de las que tomamos las transcripciones. Pero en algunos momentos, los decimistas actuaban moviéndose sobre el escenario, o acercándose al público, con lo que se alejaban del micrófono, desvaneciéndose su voz en la grabación. En algunos de esos casos, la grabación que nosotros hicimos desde el patio de butacas ha podido solventar el vacío o la mala audición. Igualmente es totalmente nuestra la grabación de la sesión del último día, el 20 de diciembre, celebrada, a diferencia de los días anteriores, por la mañana y con la participación de todos los grupos actuantes. Fuera ya del Festival, y en los momentos más imprevisibles (en una cena, en la tertulia de la noche, en una excursión y en un autobús, etc.), como no podía ser menos en un Encuentro de poetas que hablan en verso con la misma facilidad que los demás hablamos en prosa, también tuvimos oportunidad de grabar algunas de las décimas que espontáneamente iban surgiendo. Especial interés, dentro de las de este apartado, tienen las que grabó Samuel G. Armistead en el hotel en que se hospedaban los decimistas en un desafío nocturno entre Bernardo Gutiérrez (A.1), de La Palma, y José Miguel Villanueva (B.2), de Puerto Rico, al que se sumaron otros decimistas con aportaciones personales muy variadas. Todas ellas han sido recogidas y forman el *corpus* total del Festival.

d) En el momento de la transcripción de los textos se advierte lo importante que es el que el cantor de décimas, más aún que una buena voz, tenga una buena dicción: que se le entienda todo, sin que el oyente deba esforzar su oído. Desde luego, la estructura musical lo propicia: lenta, repetitiva, la instrumentación baja o se calla cuando el decimista canta, para que el mensaje textual llegue nítido y total a los oyentes, y vuelve a subir en los intermedios en los que el decimista calla y prepara los siguientes versos. Ejemplo de las dos cosas –de buena voz y de excelente dicción– fue el grupo de Cuba, y los oyentes del disco que se acompaña podrán comprobarlo. Mas no todos los decimistas son modelos de dicción, ni la instrumentación musical de todos los lugares es tan nítida y transparente que no oscurezca la voz del cantor, con lo que ofrece problemas de interpretación, como se podrá comprobar también en algunos

pasajes del grupo de Venezuela, sin duda por la gran riqueza instrumental con que se acompañan. Sea como fuere, hemos pretendido transcribir siempre exactamente lo dicho por los decimistas (o al menos lo que creímos oír nosotros). Cuando encontramos alguna duda en la interpretación de una palabra, ponemos a continuación de ella (?); y cuando no entendemos nada dejamos en ese lugar (una palabra o todo un verso) un vacío señalado, con la explicación pertinente a pie de página.

e) No se tiene en cuenta, sin embargo, la fonética dialectal de cada grupo, transcribiendo, en este caso, según la norma del castellano. Fenómenos generales en todos los grupos participantes en el Festival de Las Palmas, por ser precisamente hablantes del “español atlántico”, son el yeísmo y el seseo y la casi general aspiración de *-s* en posición final absoluta. En todo caso, cuando se efectúa alguna articulación llamativa y no esporádica, se da cuenta de ella en nota a pie de página, como ocurre con la *-e* paragógica de algunos cantadores de La Palma.

f) En cuanto a la puntuación, puntuamos lo menos posible, dejando intencionadamente el fluir del texto del decimista conforme a la retórica de la oralidad, bien diferente de lo que aconsejaría una puntuación en un texto escrito.

17. ORGANIZACIÓN DE LOS MATERIALES DE ESTE LIBRO

Hemos procurado en la exposición de los textos la máxima fidelidad respecto al orden cronológico del Festival, pues esa misma cronología explica muchas circunstancias contenidas en los propios textos. Pero, a su vez, hemos querido identificar a cada décima dentro del contexto en que se produjo y en relación con su autor. Con todo ello resulta la siguiente estructura, con los indicadores correspondientes que se relacionan:

I, II, III... (Números romanos): por días o sesiones del Festival, abriendo capítulos sucesivos.

A, B, C... (Letras mayúsculas): por cada grupo participante en el Festival, abriendo sección dentro de cada capítulo: en total 9 “grupos”.

A.1, A.2, A.3... (Letras mayúscula con un subíndice): por cada decimista, indicándolo al comienzo de cada décima (o de manera general en el comienzo de una intervención temática, cuando es un solo decimista el que interviene): en total 42 participantes entre trovadores e instrumentistas.

[1], [2], [3]... (Números árabes entre corchetes, en negrita): por cada una de las intervenciones temáticas de cada grupo o decimista particular: en total 77 intervenciones temáticas.

1, 2, 3... (Números árabes correlativos): encabezando cada décima (o cada "unidad" estrófica): en total 459 décimas (o unidades estróficas).

Por otra parte, al comienzo de la actuación de cada grupo o en la cabecera de cada intervención temática, por medio de notas explicativas, pretendemos dar noticia escueta pero suficiente de los aspectos contextuales que ayuden a recrear la situación original y a comprender determinadas referencias contenidas en los propios textos de las décimas.

Por último, en notas a pie de página, pretendemos aclarar algunas cuestiones filológicas, literarias o de otra naturaleza que se manifiestan de forma relevante en los textos mismos. Quizá nos hayamos excedido en este punto, haciendo llamadas innecesarias y hasta reiterativas; nos ha guiado sólo el afán de hacer lo más transparente posible el contexto, tratando de acercar la letra impresa, que no dice más que lo que dice, a la palabra viva que yo oí y "vi".

18. AGRADECIMIENTOS

Samuel G. Armistead ha sido una pieza fundamental en esta obra. Lo fue al principio, en la celebración del Simposio, como Ponente principal, y lo ha sido ahora como autor del Prólogo de este libro. En los dos momentos nos ha brindado la sabiduría del erudito y la visión clarividente del maestro. En él he encontrado siempre al mentor entusiasta que ha valorado en su justa medida el papel que la décima hispana tiene en el contexto universal de la poesía improvisada. Lothar Siemens leyó íntegro el manuscrito y me hizo de él agudas

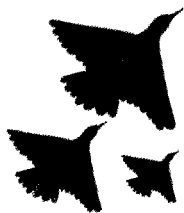
observaciones que he tenido en cuenta. Manuel González Ortega, que fue el director del Festival, me ayudó en la selección de la antología sonora que se recoge en el CD que acompaña a este libro. Antonio Miranda hizo el “master” de la antología sonora, cortando y empalmado para hacer coherente la muestra del CD. Carlos Cardoso diseñó la disposición de los textos para la imprenta. Los decimistas que participaron en el Festival han tenido ocasión de revisar sus propios textos y modificar aquellas transcripciones iniciales incorrectas. Especialmente importantes fueron las sugerencias aportadas por Fernando Nava, respecto a los comentarios sobre las actuaciones del Grupo de México, y de Alberto Medina Martínez, respecto a los de Puerto Rico. Waldo Leyva (en el I Simposio de Poesía Improvisada en Almería y en III Encuentro de Decimistas en Las Tunas, Cuba, los dos celebrados en 1995) y Virtudes Atero (en los Cursos de Verano de la Universidad Hispanoamericana de La Rábida, en 1994 y 1995) me ofrecieron la oportunidad de exponer ante auditorios especializados –y, por tanto, de someter a crítica– algunas de las ideas y argumentos de este estudio. Pedro Lezcano me autorizó a reproducir aquí el texto que leyó en la presentación de las Actas del Simposio de la Décima, que contiene la aguda visión del poeta que lo escribe. Y Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, a quien conocí cuando este libro ya estaba escrito, me dio la medida justa de la grandeza de alma y la magnitud de humanidad que encierra el decimista que es poeta, por encima de todo adjetivo. Además, me habló de la esperanza cuando más la necesitaba. A todos, mi gratitud.

Finalmente, quiero también mostrar mi agradecimiento a las tres instituciones que han patrocinado la edición de este libro y del CD que lo acompaña, y especialmente a sus tres representantes directivos: Germán Santana Henríquez, Coordinador de Ediciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Fernando González Santana, Consejero de Cultura del Cabildo Insular de Gran Canaria, y Antonio Castellano Auyanet, Presidente de UNELCO (Unión Eléctrica de Canarias, S. A.).



III

FESTIVAL DE DECIMISTAS



I. DÍA 17 DE DICIEMBRE DE 1992

A. GRUPO DE MAZO (LA PALMA, CANARIAS)

El grupo de decimistas de Mazo se constituyó como tal para su participación en el Festival de Las Palmas, sin que sea propiamente un "grupo" formado ni actúe de ordinario como tal. Como improvisadores: BERNARDO GUTIÉRREZ TRIANA (A.1) y SABINO RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ (A.2); como decimista que recita sus propias composiciones, pero que raramente improvisa: NIEVES CLEMENTE PÉREZ, "La Garrafona" (A.3); y como instrumentistas: HERMINIO YANES HERNÁNDEZ (A.4), que tocó el laúd, y JOSÉ LUIS MARTÍN TEIXÉ (A.5), que tocó la guitarra y fue quien los unió para el Festival.

El trovador más experimentado es, sin duda, BERNARDO GUTIÉRREZ TRIANA, de 80 años, natural de la Villa de Mazo y considerado por todos como uno de los mejores improvisadores de La Palma. En sus intervenciones "presume" de viejo y toma su edad como tópico repetitivo (por ejemplo, en la déc. 30 en donde confiesa su edad) pero tiene un aspecto físico y una salud mental envidiable. Dice él que se ha jubilado de todo menos de la poesía. El arte lo aprendió desde niño, en su pueblo, "arrimándose" a los más viejos, pero siempre admiró a los poetas cubanos, que en la isla de La Palma tienen fama legendaria. En 1992 pudo cumplir su aspiración de ir a Cuba y "medirse" en la controversia con alguno de sus poetas más reputados, entre otros con "El Jilguero de Cienfuegos".

SABINO RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ no es de Mazo, sino de La Punta (Tijarafe); tiene 64 años y forma pareja esporádica con Bernardo. Su manera de cantar difiere bastante de la del primero; Sabino se sujeta al esquema estructural y musical siguiente: 1234—56—7890, mientras que Bernardo hace siempre: 12—1234—56—7890, que es el modelo general de Canarias.

Por su parte, NIEVES CLEMENTE, "La Garrafona" como todos la conocen, es de Tirimaga (del término de Mazo) y tiene 53 años. Aunque puede improvisar, no es esa la manera ordinaria de sus décimas, que suelen tener unas una carga de denuncia, otras una reflexión honda sobre la vida, y todas una indudable calidad poética.

[1]

Actuación de NIEVES CLEMENTE, "La Garrafona" (A.3). Recita sus propias décimas, hechas expresamente para esta ocasión, con un fondo de guitarra de José Luis Martín Teixé (A.5).

1

Es hoy la primera vez
que mi alma tiene el honor
de vivir este esplendor
sin merecerlo tal vez.
Y me queda pa después
eso en balde no lo digo
recordar tanto testigo
de tan alta lucidez
y al borde de mi vejez
contárselo a mis amigos.

2

Yo sólo soy una espiga
que un huracán sacudió
y aunque no la arrancó
la dejó en el fango hundida.¹
Pero la vida me obliga
a continuar mi sendero
nada busco y nada espero,
ahorita todo me sobra
quisiera hacer buenas obras
con versos no con dinero.

3

No se compra ni se vende
el don de la poesía

¹ Es evidente que la decimista se refiere aquí a un episodio autobiográfico.

pero yo de parte mía
 quiero regalarlo siempre.²
 No debe de ser corriente
 pues nace de tarde en tarde
 y todo aquel que lo guarde
 y no lo dé a conocer
 yo pienso que ha de tener
 un cien por cien de cobarde.

4

Vivir de la poesía
 para mí sería imposible
 porque no hay nadie sensible
 que aprecie mi melodía.
 Yo a nadie le pediría
 un duro por mi cantar,
 más bien tendría³ que pagar
 pero me conformaré
 con el silencio que usted
 me ha querido dedicar.

5

Yo la décima aprendí
 de mi padre y de mi abuela,
 sin saber que era espinela
 carta blanca yo le di.
 Por eso la canta aquí
 hoy una mujer canaria
 sin saber que era de España;
 yo a nadie niego valor,
 le mandaré a ese señor
 una encolma⁴ de plegarias.

² La decimista muestra aquí una actitud muy crítica contra los poetas (léase decimistas) que sólo actúan en público mediante un pago.

³ Para conservar la regularidad del octosílabo, la decimista diptonga /tendría/.

⁴ *Encolmo* es dialectalismo común en La Palma, aquí con un doble sentido: 'colmo, cúmulo' (de *encolmar*) y 'ramo de espigas' (de *colmo* 'paja del trigo y del centeno').

6

En el reino celestial
 debe de estar Espinel
 desde allí nos podrá ver
 en este acto cultural.
 Por eso quiero brindar
 con mi copa rebosada
 de décimas bien formadas
 como licor exquisito
 y soñarlas en lo infinito
 a sus pies arrodilladas.

7

Gracias a Pedro Lezcano,
 a Trapero y los demás,
 pues yo pienso que jamás
 vuelvo a ver a estos hermanos.
 A tantos sitios lejanos
 en mis sueños buscaré,
 con ellos cultivaré
 en un barranco a la orilla
 estas hermosas semillas
 que en Las Palmas encontré.

8

El que a la décima ofende
 la detesta y no la apoya
 a esa campesina joya
 debe ser que no la entiende.
 O que en el pecho le pende⁵
 un cerrado corazón
 y si con mala intención
 a su raíz le critica

⁵ *Pender* parece ser un cultismo impropio en este tipo de poesía popular, y sin embargo no suena a ripio.

es un cerdo que salpica⁶
con fango la tradición.

9

La décima es una parte
que en mi vida se vislumbra,
es una estrella que alumbra
todas las sendas del arte.
Compañera que comparte
conmigo la vida entera
la adoraré hasta que muera
aunque algunos la mancillen,
la repudien y la humillen
por lo que viene de fuera.

10

¡Quién con cerebro enfermizo
la detesta con su ofensa!
Debe de ser que no piensa
el disparate que hizo.
Va por el resbaladizo
camino del deshonor
y como que en su interior
no penetran los estudios
ponen bombas de repudio
al palacio del folklor.



[2]

Sigue "LA GARRAFONA" (A.3) recitando ahora unas décimas que hizo en su día dedicadas a su maestra, doña Amparo Rocha Ríos.

⁶ La postura de defensa y amor a la décima por parte de la recitadora le lleva a usar palabras "gruesas" contra quien la critica.

11

Niñas de familias pobres
y de costumbres severas
las había allí dondequiera
y con diferentes nombres.
Hijas son de tantos hombres
que va marchitando el tiempo
y que escasas de talento
se intentan recuperar
tratando de cultivar
de su maestra el ejemplo.

12

Quiso Dios que ella naciera
en una aldea muy pobre
y ser hija de aquel hombre
que le pudo dar carrera.
Y que más tarde volviera
hasta su tierra a ejercer;
al ver su fruto crecer
nadie la pone en olvido
y por eso yo le pido
que siempre nos venga a ver.

13

Aquellas niñas de ayer
no la podrán olvidar
si intentan recuperar
la lección a la vejez.
Esa lección que tal vez
no pudieron similar⁷
pero que la van a hallar
en el libro de la mente,
aunque éramos inconscientes
escrito debió quedar.

⁷ *Similar* por 'asimilar'.

14

Escrito con letras de oro
 debió quedar ese libro,
 aunque parecía sencillo
 ese es mi mayor tesoro.
 Hallo solución a todo
 a través del contenido,
 respeto lo prohibido
 sin quedarme desconsuelo
 y espero llegar al cielo
 si sus lecciones no olvido.

15

Ya me voy a retirar,
 a otro Grupo cedo el paso,
 quisiera dar un abrazo
 a todos los que aquí están.
 A La Palma he de llevar
 de este día un gran consuelo
 ya que de ustedes espero
 si no vuelvo por aquí
 que siempre rueguen por mí
 pa encontrarnos en el cielo.



[3]

Intervención de BERNARDO GUTIÉRREZ TRIANA (A.1) y SABINO RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ (A.2), improvisando, con el grupo de instrumentistas: guitarra, laúd y claves. Que los dos trovadores no forman un “grupo” experimentado en el arte de improvisar, es algo que se comprobará fácilmente. En realidad, no se llega a formar un “diálogo” entre los decimistas, ni una porfía, sino sólo una sucesión de décimas circunstanciales, ajenas a un pensamiento común compartido. Sabino canta según le dice su “musa” en ese momento; insiste mucho en su falta de preparación, en la improvisación que está haciendo y en el ‘perdonen las faltas’. Acaso el ser la primera actuación del Festival lo explique.

16

(A.1) En este bello lugar
 donde veo gente mucha
 para todo el que me escucha
 mi saludo voy a dar⁸.
 A este honesto personal
 quisiera brindar bondades,
 para las autoridades
 que se hallan aquí presentes,
 que labre sobre esta gente
 todas las felicidades.

17

(A.2) Público voy a cantarte
 porque se ha llegado el día
 me gusta la poesía,
 soy un amigo del arte.
 Quien con los demás comparte
 de la musa una opinión,
 con poca preparación
 un saludo voy a dar
 y mis versos aquí brindar
 con todo mi corazón⁹.

⁸ Los trovadores palmeros, y en especial Bernardo Gutiérrez, que lo hace de una manera muy marcada, sobre todo en los finales de verso agudo, y más aún si la última palabra es monosílaba y si le sigue una pausa musical, hacen resonar la última sílaba (*lugare, dare*), casi como si fuera una *-e* paragógica. El fenómeno es una realización dialectal en La Palma, en El Hierro y en Tenerife, como ha señalado Manuel Alvar (*Estudios Canarios II*, Gobierno de Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1993, pp. 64-66 y 80-81), pero no sólo tras *-r-*. Nosotros lo hemos advertido en cualquier final de consonante, de manera particular en los textos de literatura tradicional (romances, lírica, etc.) y muy especialmente, por lo remarcado que se hace, en el canto de las décimas; fenómeno que debe interpretarse como un claro arcaísmo. Vid. a este respecto la opinión de Menéndez Pidal en "La forma épica en España y en Francia", *De primitiva lírica española y antigua épica*, Madrid, Austral, 1968 (2ª ed.), p. 36.

⁹ Sabino también, como buen cantor palmero, reduplica la sílaba final nasal y añade una *-e* paragógica, casi /corazónne/.

18

(A.1) Yo poco podré contarte
 pero me sobra el afán
 y por aquí pasarán
 personas buenas del arte.
 Sólo puedo desearte
 de que vivan muy felices
 y aquí verán las raíces
 de cantores con afán
 y por aquí pasarán
 gentes de muchos países.

19

(A.2) Cantaremos por tener
 un momento de alegría
 y haciendo la poesía¹⁰
 cumpliendo sólo un deber.
 Y vine a pertenecer
 a aqueste¹¹ pequeño Grupo,
 no traemos ningún truco
 estamos improvisando
 y las cosas aclarando
 con tocadores mazucos¹².

20

(A.1) De decir me hallo capaz¹³
 aunque mi canto es muy pobre
 cuando cante que le sobre
 el gusto por los demás.
 Con el cariño y la paz

¹⁰ Para los decimistas palmeros, y en general para todos los decimistas canarios, "la poesía" es, por exencia, el arte de la décima.

¹¹ *Aqueste* no es aquí un arcaísmo, sino una forma dialectal de uso corriente en La Palma.

¹² Curioso neologismo para nombrar al gentilicio de Mazo: *mazuco*.

¹³ La primera vez, Bernardo dijo "De ver sí..."; al repetir el verso, reptificó por "De decir...", que cuadra mejor con el sentido de la décima.

en esta misma propuesta
 porque aquí en la hora esta,
 en este bello lugar,
 quedan muchos por actuar,
 muchos números de fiesta.

21

(A.2) Al marcharme de Las Palmas
 me voy muy agradecido,
 lo bien que me han atendido
 lo grabaré allá en el alma.
 Improvisamos con calma
 por no haberlo practicado;
 esta isla he visitado,
 todo lo encuentro bonito,
 del público necesito
 un aplauso delicado¹⁴.

22

(A.1) El yo cantarle a Las Palmas
 es un placer para mí
 y si todo fuera así
 me los llevaría¹⁵ en el alma.
 Yo tengo placer y calma,
 todo lo hago con firmeza,
 veo la delicadeza
 y el sentimiento en el alma
 del trovador que a Las Palmas
 sus pies y sus manos besa.

23

(A.2) Yo quisiera en este día
 a todos felicitar,
 también le quisiera dar
 más rima a la poesía.

¹⁴ Naturalmente, arrancó el aplauso del público.

¹⁵ Dice /llevaría/, para conservar el ritmo del verso.

Del centro del alma mía
 el improvisar me nace,
 nuestra musa se rehace
 al empezar a cantar
 y me deben de perdonar
 si está mal alguna frase.

24

(A.1) Voy a cantar con nobleza,
 con mi forma de cantar,
 a este precioso lugar
 que abarca tanta belleza.
 El expresar me interesa
 esta forma necesaria,
 mi persona voluntaria
 aquí les vengo a decir
 que se debe de aplaudir
 Las Palmas de Gran Canaria.

25

(A.2) Ante un público social
 muy alegre y divertido
 a cantarle he venido
 a pesar que lo hago mal.
 Sólo expreso un ideal
 en esta preciosa esfera,
 yo no encuentro aquí fronteras
 y otros me dirán lo mismo,
 tan solo compañerismo
 es lo más que yo quisiera.¹⁶

26

(A.1) Yo de La Palma salí
 dispuesto para cantar¹⁷,

¹⁶ El giro “lo más que” (por “lo que más”) es dialectal en todas las islas de Canarias.

¹⁷ Dice claramente /cantáre/, desarrollando una -e paragógica.

hallarme en este lugar
 es un p̄lacer para mí.
 Y si me marchó de aquí
 no hallo buena condición
 y les diré con razón
 que si yo me voy más lejos
 aquí con ustedes dejo
 cantando mi corazón.

27

(A.2)¹⁸ Canto a don Pedro Lezcano,
 un buen poeta eminente
 que le da la fiesta ambiente
 y el aplaudirle es humano.
 De los países hispanos
 hay bastantes trovadores,
 estos ilustres señores
 ayudan al Festival
 de fama internacional,
 yo a todos les rindo honores.

28

(A.1) Contento y agradecido
 me marchó de este lugar
 de este honesto personal
 que tan bien me han atendido.
 Si de ustedes me despido
 con el cariño del alma
 no tengo placer ni calma,
 les brindaré estas plegarias
 pa llevarme las Canarias
 a mi isla de La Palma.

¹⁸ Aquí, Sabino cambia su modelo personal de cantar la décima y se acomoda al modelo de Bernardo, es decir: 12—1234—56—7890. Pero este cambio le produce ciertos titubeos, que se traducen en irregularidades métricas.

29

(A.2) Canto a la Universidad
y aquella Filología¹⁹
que se practica²⁰ hoy en día
con sobrada voluntad.
También al Rector²¹ que está
pendiente de tantos Grupos;
como les dijo el mazuco
también llevaré en el alma
los recuerdos a La Palma
sin utilizar un truco.

30

(A.1) Este precioso escenario
lo miro con voluntad
porque este viejo no da
a ustedes lo necesario.
Yo no quiero ser contrario
ni formar ningún engaño,
aunque les parezca extraño
esto que les digo aquí
porque yo en mayo cumplí,
caballeros, ochenta años.

31

(A.2) Al Cabildo de Canaria²²
le vamos a dar un viva
para que el progreso siga
en las cosas necesarias.

¹⁹ Se refiere a la Facultad de Filología de la Universidad de Las Palmas, que fue quien convocó el Simposio.

²⁰ *Practica* (por *práctica*) es forma dialectal.

²¹ Aquí "rector" por 'director' del Festival, posiblemente atraído por la nomenclatura de los cargos de la Universidad a que se refieren los primeros versos.

²² *Canaria* es denominación popular muy común en las islas menores con referencia específica a Gran Canaria.

Isla tan hospitalaria
 que hoy debemos proteger,
 hay que crear y hacer
 trabajando día a día
 Cabildo y Consejería²³,
 hay mucho que agradecer.

32

(A.1) Ningún trabajo me cuesta
 cantar, yo vine de Mazo²⁴,
 pero habrá que darle paso
 a otros números de fiesta.
 Y si la misión es esta
 me parece muy capaz²⁵
 y de mi parte tendrá(i)s
 pasáis momentos felices
 escuchando lo que dicen
 los otros números má(i)s.

33

(A.2) Nos vamos a retirar,
 perdonarán los señores
 los fallos y los errores
 que en el canto han de encontrar.
 Yo vine sin ensayar,
 el verso tengo olvidado,
 a este lugar me han llamado
 sólo pa poder cumplir,
 pensar en el porvenir
 es asunto delicado.

²³ El trovador quiere ser cumplido con los organismos convocantes del Festival, pero se confunde; son Cabildo y Universidad.

²⁴ Se toma a Mazo como "marca de origen", de fama bien ganada en el arte decimal.

²⁵ Por efecto del alargamiento de la sílaba final aguda dice casi /capá-ais/, lo que le obliga, para hacer rima fonética, a decir en el siguiente verso /tendráis/ 'tengáis', lo mismo que en el último verso de esta décima, /máis/'más'.

34

(A.1) Público, llegó la hora
de darles la despedida
y hay momentos en la vida
que sin lágrimas se llora.
El que la poesía²⁶ adora
puede saber que es así
pero al marcharme de aquí
a todos doy un abrazo,
me voy al pueblo de Mazo
que está esperando por mí.



²⁶ Dice /póesia/, para conservar el ritmo musical y el octosílabo del verso.

B. GRUPO DE PUERTO RICO

El grupo de Puerto Rico se denomina así mismo "Grupo Típico Boricúa" y procede de la Zona Comerío, de la isla caribeña. Actúan como trovadores: ROBERTO SILVA (B.1) y JOSÉ MIGUEL VILLANUEVA (B.2); y como instrumentistas: CARLOS MARTÍNEZ (B.3) (guitarra), LORENZO FIGUEROA (B.4) (güiro), ÁNGEL LUIS PÉREZ (B.5) (cuatro) y NELSON RODRÍGUEZ (B.6) (percusión). Los dos trovadores principales son relativamente jóvenes, de unos 40 años, y sin formar grupo artístico habitual se muestran plenamente compenetrados.

En Puerto Rico donde hay décima hay danza, y güiro y guitarra, y guaracha, y milongas, fiesta, al fin. Pero no sólo se improvisa. Se cantan también décimas que por ser populares son bien conocidas de la concurrencia, o bien son composiciones de los propios trovadores. Y eso es lo que quiso hacer el Grupo Boricúa en el Festival de Las Palmas: dar una muestra variada del arte de la décima en Puerto Rico. En cuanto a los instrumentistas, lo mismo que en Cuba, en los grupos de decimistas hay siempre grandes virtuosos que demuestran su arte en los intermedios musicales del canto de la décima.

La música característica de la décima en Puerto Rico es "el seis". Los especialistas distinguen más de 90 variedades del mismo, que toman el nombre del lugar del que proceden (*seis fajardeño, seis comerío, seis adjuntas...*) o del ritmo particular (*seis chorreado, seis mariandá, seis milonga...*). El nombre de *seis* debe proceder de las representaciones navideñas en que seis niños cantorcos bailaban y cantaban ante el Santísimo Sacramento. Incluso hay décimas hexasilábicas (también llamadas "decimillas"), propias de la Navidad para cantar el aguinaldo. Como modalidad predominante en Puerto Rico, que se practica hasta el extremo, hay que señalar las décimas *de pie forzado*.

[4]

Primera intervención como saludo de los trovadores a Canarias y al público asistente. Las dos décimas son de pie forzado, al estilo musical del "seis andino".

35

(B.2) Es la primera ocasión
 que visito a Islas Canarias
 con las ideas monumentarias
 que brinda mi corazón.
 ¡Qué lindo está este salón,
 con él yo te glorifico!
 En mi estilo dignifico
 a damas y caballeros
 dándole en versos sinceros
saludos de Puerto Rico.

36

(B.1) Este bonito teatro
 a mí me ha robado el alma
 junto a gente de La Palma
 a quien ahora idolatro.
 Con el güiro y con mi cuatro
 también yo los dignifico
 y como yo nunca abdicó
 de cantar esta canción
 les traigo en mi corazón
saludos de Puerto Rico.



[5]

JOSÉ MIGUEL VILLANUEVA (B.2) canta un ejemplo del género “décima 44”, en estilo de “seis milonga”; una composición en décimas glosadas, popular en Puerto Rico.

*Yo tengo tantos hermanos
 que no los puedo contar
 y una novia muy hermosa
 que se llama libertad.*

37

Libre nací, libre estoy,
caminando por el mundo
envuelto en amor profundo
por donde quiera que voy.
Como cristiano que soy
amo a los seres humanos,
levantemos nuestras manos
en señal de patriotismo,
en ese lindo idealismo
yo tengo tantos hermanos.

38

En mi típico estribillo
traigo sabor a jengibre
porque soy un hombre libre
como el yunque de luquillo.
Soy un jíbaro²⁷ sencillo
hijo de mi patrio lar,
¡si pudiese liberar
en este mundo a unos cuantos!,
pero son tantos y tantos
que no los puedo contar.

39

Tengo un pequeño bohío²⁸
arriba en el alto pico,
no soy un hombre muy rico
pero lo que tengo es mío.
El viento con el zumbío
en mi ventana retoza,
me hacen la vida dichosa
el relincho del caballo,
el cántico de mi gallo
y una novia muy hermosa.

²⁷ *Jíbaro*: 'campesino' en Puerto Rico.

²⁸ *Bohío*, amer.: 'cabaña, casa del campesino'.

40

Soy un hombre y fui a la guerra
 a cumplir con mi deber
 pero fue por defender
 la bandera de mi tierra.
 Cuando regresé a la sierra
 respiré tranquilidad,
 volví a la felicidad
 porque abrazado a mi estrella
 tengo la novia más bella
que se llama libertad.



[6]

ROBERTO SILVA (B.1) interpreta al estilo “seis celinés” una composición en décimas de pie forzado, que él mismo compuso al cumplir los 33 años.

41

El tiempo me va acechando
 cercándome el horizonte
 y es hora que me remonte
 sobre mí mismo pensando
 lo que soy para ir trazando
 lo que seré en adelante.
 Me inquieta el tiempo restante
 cuando conmigo me encuentro
 porque buscarse por dentro
cambia la vida al instante.

42

Dialéctica es la existencia
 y del mundo en que habitamos
 aunque no nos percatamos
 el cambio ha sido la esencia

todo lo que se presencia
 es transformación constante.
 Todo resulta cambiante,
 es continuo el movimiento
 por eso cada momento
cambia la vida al instante.

43

En movimiento un poeta
 de genuina inspiración
 capta a la revolución
 de su realidad concreta;
 la analiza, la interpreta
 y lo que cree relevante
 plasma en forma impresionante
 y su poesía nos plantea
 que después de cada idea
cambia la vida al instante.

44

Gracias a la libertad
 que del tiempo nos desata
 la realidad inmediata
 transforma en la sociedad
 buscando que la verdad
 sea la ley imperante.
 Y el que de ella es amante
 clarividencia le presta
 pues cuando se manifiesta
cambia la vida al instante.



[7]

JOSÉ MIGUEL VILLANUEVA (B.2) interpreta unas décimas al estilo “seis fajardeño” (propia del pueblo de Fajardo, al este de Puerto Rico), muy populares en el tiempo navideño. El pie forzado se produce con algunas variantes.

45

¡Qué lindo fue el nacimiento
de Jesús el Redentor
dándole pleno fulgor
estrella del firmamento!
En aquel sacro momento
vistió de luz el ambiente
cuando surgían de repente
los extraños resplandores
y vivísimos fulgores
de una estrella en el Oriente.

46

José y María besaban
a su Hijo con amor
y un vívido resplandor
sobre el pajar contemplaban.
Los ángeles rodeaban
al pesebre alegremente,
Jerusalén y su gente
cantaban con loco anhelo
viendo en el límpido cielo
brillar la estrella de Oriente.

47

Es lindo conmemorar
cuando nació ese cristiano²⁹,
nuestro Padre soberano
que es difícil de olvidar.
Llegaron a aquel lugar
de una forma sorprendente
la mula y el buey rugiente
guiados por sus reflejos
porque veían a lo lejos
brillar la estrella de Oriente.

²⁹ Adviértase la curiosa denominación de Cristo.

48

Aquella noche divina
 del nacimiento del Niño
 se vistió de blanco armiño
 el cielo de Palestina.
 Todo el pueblo peregrina
 hacia el lugar reverente
 en pos del Omnipotente
 fruto de Santa María
 y al instante se veía
brillar la estrella de Oriente.



[8]

Intervención de ROBERTO SILVA (B.1) interpretando una composición en décimas con pie forzado, al estilo “seis de Comerío”, original de José Miguel Villanueva (B.2), referida al fatigoso trabajo del corte de caña.

49

Si vuelven a sembrar caña
 para que el jíbaro corte
 con dolor me voy al norte
 hacia las tierras extrañas.
 Digo adiós a mis montañas
 aunque el pueblo me critique,
 no esperen que me dedique
 a cortar caña, señores,
 habiendo más cortadores:
quien la sembró que la pique.

50

Ni a dos mil pesos la hora
 Roberto agarra un machete,
 mejor canto de cachete

para un pueblo que me adora.
Yo sé que la tierra llora
cuando vuelva y se le aplique
la caña que cortó Enrique
veinticinco años atrás,
si vuelven a sembrar más
quien la sembró que la pique.

51

Me gusta el melao³⁰ de caña
oriundo de mi país
y que no venga de París,
de Méjico ni de España.
Aunque en la época antaña
nunca lo bebió el cacique
porque si dejan que explique
el indio que allí vivía
sobre la caña decía:
quien la sembró que la pique.

52

Voy a gritar en voz alta
que no cierren las centrales
porque los cañaverales
en Puerto Rico hacen falta.
Un producto que resalta
es bueno que allí se ubique,
bello es ver cuando trafique
el campesino a sembrarla,
el problema está en cortarla:
quien la sembró que la pique.



³⁰ *Melado*: amer. 'jugo de caña'.

[9]

Los trovadores de Puerto Rico proponen ahora al público improvisar sobre los pies forzados que les soliciten. En cada caso se indica el *pie* propuesto y la persona que lo hace, si se conoce. Los trovadores rechazan algunos pies que no son octosílabos.

53

[*Canarias y Puerto Rico*, propuesto por Fernando Nava]

(B.2) Es un honor para mí
 aceptar un pie forzado
 de un amigo consagrado
 que aquí mismo conocí.
 Yo soy igual que el coquí³¹,
 jíbaro me identifico
 y en esto que escenifico
 a ustedes doy un abrazo
 porque son un solo lazo
Canarias y Puerto Rico.

54

[*En polvo, ceniza y nada*, propuesto por Max. Trapero]

(B.1) Ahora el amigo Trapero
 aquí hasta mí me ha brindado
 un bonito pie forzado
 y desarrollarlo quiero.
 Me daré como trovero
 en mi típica tonada;
 yo pensaré en la jornada
 en forma de vivir alerta
 hasta que yo me convierta
en polvo, ceniza o nada.

³¹ *Coquí*, según el DRAE, en Puerto Rico: 'pequeño batracio de voz aguda y suave'.

55

[*Don Maximiano Trapero*, propuesto por uno del público]

(B.2) Yo quiero en forma especial
 felicitar a un señor
 humilde organizador
 de este bello Festival.
 Y en esta noche triunfal
 me le brindo a cuerpo entero
 con el saludo certero
 igual que a este panorama
 pero a él que así se llama
Don Maximiano Trapero.

56

[*Manuel González Ortega*, propuesto por Fernando Nava]

(B.1) Aquí hay otro en el local
 que yo no estoy olvidando
 y ahora me dijo Fernando
 que por él debo cantar.
 Y yo me quiero inspirar
 hoy con la mayor entrega
 para cantarle a un colega
 aquí como trovador
 y este saludo va por
Manuel González Ortega.

57

[*En décimas no hay fronteras*, propuesto por uno del público]

(B.2) Amo a todos los cubanos
 que vienen de su nación
 y de todo corazón
 yo quiero a los mejicanos.
 A todos estos hermanos
 que han venido aquí de veras
 por eso de mil maneras

queriéndolós distinguir
 vuelvo y vuelvo a decir
en décimas no hay fronteras.



[10]

Aquí no hay “pie”, pero sí una indicación del Director del Festival que, detrás de las cortinas, les indica que deben terminar su actuación ya. Y ROBERTO SILVA (B.1) lo toma como pie “temático” de la décima siguiente.

58

(B.1) Tenemos que terminar
 este concierto precioso
 pues Manuel está nervioso
 y ya nos mandó a parar.
 Vendrán otros al lugar
 a cantar con mucho empeño
 de la décima el diseño
 y hacerlo nadie lo impide
 y de esta forma se despide
 este Grupo borinqueño³².

59³³

(B.1) A la gente que está aquí
 (B.2) vaya mi agradecimiento
 (B.1) en el bonito momento
 (B.2) con prestigio y frenesí.
 (B.1) Es orgullo para mí
 (B.2) venir hasta este sitial
 (B.1) y en una forma especial

³² *Borinquen*: voz arauaca, nombre indígena de la isla de Puerto Rico, de donde los términos *boricúa* y *borinqueño* como gentilicios.

³³ Entre los dos trovadores, y como despedida, improvisan una décima *de dos razones*, con estilo de *seguidilla*, alternándose verso a verso.

(B.2) en esta noche de gala
 (B.1) Puerto Rico les regala
 (B.2) un abrazo fraternal.



[11]

Ante los calurosísimos y larguísimos aplausos del público, los trovadores vuelven al escenario e improvisan una serie de décimas con pie forzado al estilo “seis chorreado”, uno de los géneros musicales más rápidos de Puerto Rico, que apenas si dan tiempo a pensar, con lo que ponen a prueba la capacidad del trovador, no ya su inspiración poética, sino de versificador repentista.

60

(B.1) Público maravilloso,
 quiero que en esta ocasión
 tú tengas la bendición
 de Dios todopoderoso.
 En el momento precioso
 yo te ofrezco mis canciones
 pletórico de ilusiones,
 con pena me voy de aquí
 pero sí te digo a ti
gracias por sus atenciones.

61

(B.2) Aquí me han tratado bien
 y lo tengo que decir
 que ya me puedo sentir
 igual que en mi borinquén.
 Este país es un edén
 que brinda sus impresiones,
 no tengo lamentaciones
 y así en mis típicos modos
 quiero decirles a todos
gracias por sus atenciones.

62

(B.1) Con mil palabras brillantes
 y en la gesta extraordinaria
 me despido de Canarias
 y países visitantes.
 Ustedes son elegantes,
 se lo juro en mis canciones,
 por eso de corazones
 vamos todos a decir
 y a este momento escribir:
gracias por sus atenciones.

63

(B.2) Este público canario
 qué bien me hace sentir,
 por eso voy a decir
 que es algo extraordinario.
 Entiendo que es necesario
 hacer unas reflexiones,
 esas son mis intenciones
 y de aquí yo me despido
 sumamente agradecido:
gracias por sus atenciones.

64³⁴

(B.1) El público está encendido,
 (B.2) nosotros acá también
 (B.1) y por eso que me ven
 (B.2) esta noche complacido.
 (B.1) Y ahora yo estoy decidido
 (B.2) a seguir mis eslabones
 (B.1) si llegué hasta estas regiones
 (B.2) de nuevo los glorifico
 (B.1) vuelve a darles Puerto Rico
gracias por sus atenciones.

³⁴ Décima *de dos razones*, igual que la anterior 59.

C. GRUPO DE GRAN CANARIA

El Grupo de Decimistas de Gran Canaria no forma ningún “grupo” propiamente dicho; son una serie de individualidades, amantes todos de la décima, pero cada uno desde una posición diferente.

El único improvisador nato es ANTONIO HERRERA HERNÁNDEZ (C.1), de 70 años, que nació en Cuba, pero que se trasladó a Gran Canaria siendo aún niño, aunque volvería en la Isla caribeña a los 30 y allí viviría 12 años más, regresando definitivamente a Gran Canaria. El “oficio” de decimista –dice él– lo aprendió entre Cuba y Gran Canaria, pues en las dos islas había grandes cantadores, entre ellos su propio padre. Tiene una gran facilidad para la versificación y una enorme capacidad para la improvisación. Es miembro también del Rancho de Teror, donde puede ejercitar sus dotes improvisatorias, aunque allí no sea en décimas.

Los demás del Grupo sólo cantan décimas populares aprendidas por vía tradicional: FRANCISCO NUEZ (C.2), de 90 años (el más viejo de todos los participantes en el Festival y que murió a los pocos meses del acontecimiento), ha recorrido la isla entera vendiendo lotería y cantando sus décimas a quien quisiera oírlas; y PEDRO ORTEGA (C.3), de 88 años, que es de Valleseco y pertenece, como Antonio Herrera, al Rancho de Ánimas de Teror, en donde improvisa versos según el estilo propio del género.

Les acompañan dos instrumentistas improvisados para la ocasión: JESÚS MARIO RODRÍGUEZ (C.4) (guitarra) y ORFILIO GALVÁN (C.5) (el tres).

[12]

Intervención de ANTONIO HERRERA (C.1). Es la primera vez que sube a un escenario y está nervioso, por eso sus décimas no le salen hoy como en él suelen de bien.

65

Gracias queridos hermanos
 les doy en mi poesía,
 bendigo la compañía
 de mis queridos hermanos.
 Y de estos nobles hispanos
 que a este isla han venido
 me hallo muy agradecido
 y lo digo con empeño,
 me parece que es un sueño
 que yo esta noche he tenido.

66

Gracias los puertorriqueños
 por esta buena actuación,
 lo digo de corazón
 siempre con bastante empeño.
 Yo me quedo muy pequeño³⁵
 unido a su compañía
 siento bastante alegría
 dentro de mi corazón,
 Dios les dé la protección
 y a toda esta compañía.



[13]

Intervención de PEDRO ORTEGA (C.3), que canta dos décimas sueltas, populares en Gran Canaria, aprendidas de la tradición: la primera de tipo sentencioso; la segunda parece originaria de Cuba.

67

Nada nada me divierte,
 el bien me parece mal

³⁵ Aquí provoca la risa del público, pues Antonio es un hombre altísimo; pero él juega intencionadamente con el sentido de “pequeño”: aquí ‘disminuido como poeta frente a los de Puerto Rico’.

y como nací fatal
 hoy me deseo la muerte.
 Llorando mi triste suerte
 porque no tengo alegría
 pero hay una luz que me guía,
 me dice que naide sabe
 las vueltas que da una llave
 en un tiempo y pocos días.

68

Mi papá tenía un lugar
 en un poblao pequeño
 en donde pudo el isleño
 libre a sus hijos criar.
 Y al monte fue a trabajar
 con un hacha que tenía
 y al amanecer del día
 ya él tenía el sustento
 y el pobre murió contento
 honrando la patria mía.



[14]

Intervención de FRANCISCO NUEZ (C.2), que canta una décima aprendida en la tradición de Gran Canaria, aunque sea originaria de Cuba, como bien se desprende de su texto.

69

Y a Cuba bella llegué
 sólo por ver a una indiana
 la cual se llamaba Juana
 su apellido no lo sé.
 Al punto me desmonté
 las buenas tardes le di,
 me dijo: -¿Qué busca aquí?
 -Vengo en busca de unos bueyes.

Y me contestó: –Mameye,
usted quien busca es a mí.

70

Vámoslos³⁶ pa vuelta abajo
en busca de una muchacha,
naide me le ponga tacha
y se dedique al trabajo.
Y de tollos³⁷ y guanajos³⁸,
tabaquito que torcer,
que sepa lavar y coser³⁹



[15]

Vuelve a intervenir PEDRO ORTEGA (C.3), cantando una décima popular, de la tradición de Gran Canaria, aunque de origen cubano.

71

Vamos conmigo, Trabuco,
al monte a cazar un día,
me dijo que no sabía
correr dentro del berruco⁴⁰.
Yo le dije: –Yo te busco
un monte claro no espeso.
Y él me dijo: –No es por eso,
que yo sé bien lo que pasa,
que unos se comen la masa
y a mí me tiran los huesos.



³⁶ *Vámoslos* es expresión dialectal canaria por *vámonos*, muy común en Gran Canaria, sobre todo en las zonas rurales.

³⁷ *Tollo*: en Canarias ‘pescado seco hecho tiras’.

³⁸ *Guanajo*, amer.: ‘especie de pavo’.

³⁹ No recuerda el final y se queda cortado, sin terminar.

⁴⁰ *Berrueco*: ‘tolmo granítico’ (DRAE).

[16]

Vuelve a intervenir FRANCISCO NUEZ (C.2), cantando un fragmento de una composición en décimas, muy popular en Gran Canaria, de origen cubano indudable.

72

Y entre miles propusiones⁴¹
 que no las tienen ni los reyes
 tengo tres yuntas de bueyes
 y veinticinco lechones,
 cuatro potros redomones
 que hace poco que hoy compré
 también tengo, juro a fe⁴²,
 tres potrancas, tres caballos,
 treinta gallinas, diez gallos
 y la siembra de café.

73

Y también yo tengo aquí
 como cochesero⁴³ taco
 veinte tercios de tabaco
 que hace poco recogí.
 Todo será para ti
 junto con todo el dinero
 que me debe un cochesero
 todo para ti, alma mía,
 tan pronto que llegue el día
 y me digas yo te quiero.



⁴¹ *Propustones* aquí es deformación por 'proposiciones'.

⁴² El decimista dice claramente "jurafé".

⁴³ *Cochesero*: metátesis por *cosechero*; igual que más abajo, en el v. 7 de esta misma décima.

[17]

Intervención de ANTONIO HERRERA (C.1), que improvisa sobre lo que está ocurriendo en el escenario. Como no tiene contrincante tiene que hacerlo él solo. Tiene mal oído y no canta bien, por eso los instrumentistas son incapaces de seguir con un mismo tono y un ritmo regular. Repite mucho determinadas palabras: “bastante”, “poesía”, “agradezco”, etc.; tiene como muletilla “con cantos y poesías” que utiliza a cada paso; es retórico y prosaico, pero de una gran verbosidad.

74

Este hombre⁴⁴ es importante,
 tiene bastante valor,
 le agradezco a este señor
 estas décimas bastante.
 Lo refiero en este instante
 con un amor verdadero
 y a todos informar quiero
 con cantos y poesías
 y estando en su compañía
 que tiene mucho dinero.

75

Mira si tiene riqueza,
 él así lo ha declarado,
 piensen con todo cuidado
 y piensen con la cabeza.
 Lo declaro con firmeza
 en esta bella actuación,
 lo digo en esta ocasión
 con cantos y poesías
 y alabo su compañía
 con todo mi corazón.

⁴⁴ Se refiere al trovador que le ha precedido.

76

Yo le canto a los palmeros
 porque antes no me cantaron
 y en este momento claro
 también informarles quiero.
 Con un amor verdadero,
 con cantos y poesía
 yo alabo su compañía
 delante esta conclusión
 con todo mi corazón,
 con la mayor alegría.

77

En Cuba esa tierra bella,
 la tierra donde nací
 algo yo traje de allí
 debajo de esas estrellas.
 Hoy quiero seguir la huella
 por ese breve camino
 nombro ese país divino
 y aquesa tierra querida
 con el amor de mi vida
 y en el más bello camino.

78

Gracias doy al Presidente
 y al señor Pedro Lezcano,
 con este punto cubano
 yo quisiera hacerle frente.⁴⁵
 Pero es un hombre valiente
 que se sabe bien cantar
 y así se puede expresar

⁴⁵ Se refiere a la intervención en décimas que hizo el Presidente del Cabildo, Pedro Lezcano, en el acto de Inauguración del Simposio, al que contestaron, también en décimas, varios de los trovadores, entre ellos el propio Antonio Herrera, como quedó reflejado en las Actas del Simposio: *La décima popular en la tradición hispánica*, pp. 31-37.

con cantos y poesías
con la mayor alegría
con un aire popular.

79

Señores les doy la mano,
me hallo muy agradecido
y me encuentro decidido
para cantar con hermano.⁴⁶
Si ustedes me dan la mano,
me quieren acompañar
no me deben maltratar
porque yo soy muy pequeño⁴⁷
se lo digo con empeño
no me vayan a esforzar.



[18]

Los trovadores de Mazo, BERNARDO GUTIÉRREZ (A.1) y SABINO RODRÍGUEZ (A.2), aceptan la invitación de ANTONIO HERRERA (C.1) y suben de nuevo al escenario a improvisar con él.

80

(A.1) Con una fe preopotente⁴⁸
vuelvo de nuevo a cantar
para poder celebrar
al caballero valiente.
Y muy cariñosamente
como me siento capaz
aquí tranquilo tú estás

⁴⁶ Como en el Grupo de Gran Canaria no hay ningún otro improvisador, solicita suba al escenario algún otro trovador para cantar juntos.

⁴⁷ De nuevo vuelve a jugar irónicamente con su gran corpulencia física.

⁴⁸ Aquí *preopotente* parece confusión léxica por 'prepotente' o 'preocupada'.

y yo con mi pecho aludo
para darles un saludo
a él y a los demás.

81

(A.2) Doy un saludo al oyente
pero también al amigo
con un sentimiento vivo
sin ningún inconveniente.
De una manera prudente,
licitá⁴⁹, pura y normal
voy a expresar mi ideal
y a gastar más atención
con todo mi corazón
ante un público social.

82

(A.1) A este caballero anciano⁵⁰
porque es una maravilla
que sentado aquí en la silla
le voy a estrechar la mano.
Todo lo encuentra muy llano,
yo les digo la verdad,
que el pueblo comprenderá
aquí bien se considera
quien cante de esta manera
tiene mucha voluntad.

83

(C.1) Tengo mucha voluntad
cantar en la conclusión
y a toda esta reunión
con la mejor amistad.

⁴⁹ Dice /licitá/, 'lícita'.

⁵⁰ Se refiere a Antonio Nuez (C.2), que continúa en el escenario y que, con sus 90 años, no puede estar de pie.

Que tenga felicidad
 todo el público querido
 por todos ellos le pido
 con cantos y poesía
 a esta buena compañía
 que me tiene complacido.

84

(A.1) Yo quisiera con empeño
 antes de irme de aquí
 les voy a dar pues así
 para los puertorriqueños.
 Esto me parece un sueño
 pero yo los ha⁵¹ escuchado
 algo que a mí me ha gustado
 la esplendencia de su voz
 y siempre cantan los dos
 poniéndole un pie forzado.

85

(A.2) Cantarle a mis compañeros
 para mí es un gran honor
 como a cualquier trovador
 de aquel terruño palmero.
 Diferenciarles no puedo
 su abundante melodía
 el arte en la poesía
 y todos en una unidad
 versando a la humanidad
 en este espléndido día.

86

(C.1) A todos decirles quiero
 con todo el gozo en el alma:

⁵¹ *Ha* por *be* es realización dialectal común en el habla popular de Canarias.

¡Viva la isla La Palma,
también vivan los palmeros!
Con un afecto sincero
con esa fe necesaria
con la gracia extraordinaria
yo quiero en mi poesía
decir viva en este día:
¡Vivan las Islas Canarias!

87

(A.1) Que viva la reunión
que celebrar me conviene,
que este poeta⁵² no tiene
punto de comparación.
Las gracias por su atención
de cariño y de nobleza
y decirles me interesa
con bastante simpatía
Las Palmas en poesía
una excelente riqueza⁵³.

88

(A.2) Vamos a cerrar el acto,
todos me perdonarán
porque avisando me están
desde lejos hace un rato.
Para mí aquí es todo grato
usted(es) lo saben bien,
en las glorias de un edén
hoy me parece que estoy
y de momento me voy:
¡Que a todos les vaya bien!

⁵² Se refiere a Antonio Herrera.

⁵³ *Riqueza* no hace rima consonante con *interesa*, sino asonante, pero es consonante desde la pronunciación seseante de los canarios.

89

(A.1) El bello punto cubano
mantenerlo me conviene
pero el escenario tiene
la cordillera de ancianos⁵⁴.
A todos les doy la mano
que ya a despedirme voy,
como de La Palma soy
y me hallo en este lugar
que Dios nos deje llegar
a muchos días como hoy.



⁵⁴ En efecto, en ese momento estaban sobre el escenario, curiosamente, los más viejos trovadores del Festival.

II. DÍA 18 DE DICIEMBRE DE 1992

D. GRUPO DE MÉXICO

El grupo representante de México tiene como nombre artístico "Guillermo Velázquez y los Leones de la Sierra de Xichú", procedentes de la región de Guanajuato, en la parte central del país. El principal trovador y el verdadero "alma" del Grupo es GUILLERMO VELÁZQUEZ BENAVIDES (D.1), que a su vez toca la guitarra huapanguera. Guillermo Velázquez es un decimista muy completo; improvisa en décimas según los modelos generales de su país y canta décimas de la tradición, pero sobre todo es un "cantautor", es decir, un poeta que canta sus propias composiciones, compuestas algunas con anterioridad al momento de su actuación. Y además ensaya nuevas formas métricas siendo muy innovador en cuanto al lenguaje poético. Sus temas más recurrentes tienen una gran carga ideológica: su poesía es muy crítica, en ella hay reivindicación política, además de social, y denuncia permanente.

Los demás componentes del Grupo: MARÍA ISABEL FLORES (D.2) canta y recita con Guillermo las décimas de éste; JAVIER RODRÍGUEZ DÍAZ (D.3), también es trovador, improvisa junto a Guillermo en algún momento y toca la vihuela. El resto de los instrumentistas son EUSEBIO MÉNDEZ CHAVIRA (D.4) (primer violín) y SEBASTIÁN SALINAS RAMÍREZ (D.5) (segundo violín). ELIAZAR VELÁZQUEZ (D.6) es bailarador.

Son varias las músicas con las que se canta la décima en México: siendo la *valona* el término más general y el *huapango arribeño* el estilo propio de la zona de Guanajuato, a la que pertenece el Grupo. En sus varias actuaciones en el Festival de Las Palmas ofrecieron muestras de las diversas maneras en que aparecen las décimas en las fiestas populares de la *topada*, en la que confluyen muchos géneros musicales y poéticos: décimas, coplas, corridos, sones, etc. Por lo que respecta a la décima, que tiene el papel protagonista en la fiesta, se manifiesta como *valona*, *poesía*, *decimial*, *son* o *jarabe*, etc. En la denominación de

las distintas piezas cantadas por los mexicanos seguimos la terminología descrita por FERNANDO NAVA en su Comunicación al Simposio de Las Palmas, "La décima cantada en México", cit., pp. 289-321.

En el acto de presentación del Grupo, Guillermo Velázquez dijo las siguientes palabras: "El trovar para nosotros no es un hobby, no es fácil... Entre los trovadores de mi región hablamos del destino, y el destino a veces se convierte en una carga... El trovador ya no se pertenece a sí mismo, sino a la vida y a la muerte de quienes lo convocan para conmemorar la vida, o a llorar por ella... Así vivimos nosotros, yendo de parte a parte. Los poetas populares de México no tenemos espacios en la radio ni en la televisión; afortunadamente ni los necesitamos; quien nos da trabajo y razón de ser es la gente: la gente que se casa, los niños que nacen, los hombres que se mueren... Vamos a los ranchos humildes, a los cerros, a los caminos... Están nuestras costumbres donde están los campesinos, y allí se enraíza el arte de nuestra tradición".

[19]

GUILLERMO VELÁZQUEZ (D.1) interpreta una composición propia, titulada "Décimas a los 500 años", que hizo con ocasión de los 500 años del Descubrimiento y que ha publicado en un cuadernillo de difusión popular (Guillermo Velázquez: *Fiestas y Quebrantos. Poesía Decimal Campesina*, Querétano: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes, 1992). Las décimas son recitadas, con intervalos musicales en forma de *poesía*. En el texto que sigue, la primera parte del cual hace las veces de *poesía*, el trovador introduce bastantes variantes respecto a la versión escrita. Nosotros transcribimos aquí por la versión oral.

90

No puedo hacer naufragar
 quinientos años de historia,
 irrumpen en mi memoria
 las carabelas y el mar.
 Huye el sol de su lugar,
 caballo loco es el viento,
 me anega un presentimiento,
 dudas y miedos extraños,
 después de quinientos años
 no ha muerto en mí aquel momento.

91

No me mata la ansiedad
ni me ilusiono ni creo
que la magia del vídeo
resuelva la identidad.
Hay una necesidad
que atraviesa el pensamiento,
un instinto, un sentimiento
que nunca se ha marchitado
pero por aquel pasado
nostalgia casi no siento.

92

Nostalgia casi no siento
porque ya no tiene caso
añorar aquel regazo
o apedrear el firmamento.
Si fue hazaña y gran portento
o tragedia condenable
que cada cual cuando le hable
la sangre a su celular
sepa cómo descifrar
el texto del fax y el cable.

93

Veo los vestigios grandiosos
de mis antiguas culturas,
cenotes, piedras, figuras,
paisajes maravillosos,
nuestros templos misteriosos
sometidos al pillaje,
minas de plata y peonaje,
esclavitud y grandeza,
pero no siento tristeza
yo siento orgullo y coraje.

94

A los mayas he admirado
 pero hoy por hoy⁵⁵ me enaltece
 Cuba que me enorgullece
 sin ser fulgor⁵⁶ del pasado
 y el México que enterrado
 resurge como un paisaje,
 Guatemala y el oleaje
 de pueblos del Continente
 que siguen siendo actualmente
 decisión contra el ultraje.

95

Discutan los eruditos
 si fue encuentro de culturas
 o avalancha de locuras,
 hazañas, gestas, delitos.
 Hoy en día⁵⁷ luchas y gritos
 ganan sobre aquel cimiento,
 fuerza, altura, firmamento
 y mucho más cada vez
 Latinoamérica es
 alborear⁵⁸ de un nuevo tiempo.

Aquí cambia la música y se inicia la parte de la *valona* (96-98), seguida de su *son del jarabe* (99 y 100). Es una composición propia, décimas con glosa, que, sin ser improvisada, fue hecha para la ocasión del Festival de Las Palmas.

*Soy latinoamericano
 llegado desde ultramar
 y les he venido a dar
 un abrazo mexicano.*

⁵⁵ En el texto publicado: "pero también".

⁵⁶ En la versión publicada: "como el fulgor".

⁵⁷ En la versión publicada: "Hoy día".

⁵⁸ Pronuncia diptongando, casi "alboriar", para conservar el octosílabo.

96

Yo vengo desde ultramar
 pero no a fundar iglesias
 ni soy mercader de especias
 ni vengo a colonizar.
 He venido a pregonar
 que soy su amigo y hermano
 un pez libre y soberano
 en lucha contra las redes,
 siento lo mismo que ustedes:
soy latinoamericano.

97

Mi alma no está hipotecada
 ni mis dioses subastados
 ni vengo a firmar tratados
 de comercio ni de nada.
 Soy fulgor y llamarada,
 tierra firme, viento y mar,
 un sol que puede estallar,
 aleteo contra lo injusto,
 desde mi tierra con gusto
*hoy acabo de llegar*⁵⁹.

98

Ni he venido a negociar
 cifras de la deuda externa,
 soy voz de una raíz eterna
 que nada puede arrancar.
 Mi verso es un galopar
 de caballos en el llano,
 son como ixtles⁶⁰ en mi mano,

⁵⁹ El verso segundo de la glosa hubiera exigido "llegado desde ultramar". Falta después la tercera décima, que el trovador no cantó.

⁶⁰ *Ixtle*, mexicanismo: 'fibra natural con que se hacen los mecates, lazos, riatas y todo tipo de encordaduras'.

tradición, herencia, arraigo
y a las Canarias le traigo
un abrazo mexicano.

99⁶¹

Hay un sol que me ilumina
y un presagio que me alegra
que viva el África negra
y la América latina.

100

En nuestra patria en lo actual
somos cada vez más grito:
México no es el indito
dormido bajo el nopal.



[20]

GUILLERMO VELÁZQUEZ (D.1) interpreta ahora un clásico *huapango arribeño*, formado por una *poesía* (101-106), en este caso con dos estribillos alternantes a) y b), una *valona* (107-110) y el remate del *jarabe* que cierra el conjunto del *huapango*. Es una composición también propia de Guillermo (la *poesía* aparece publicada en el cuadernillo citado anteriormente, pp. 30-31), en la que el trovador “toma posición” contra los artistas de Televisa y la cultura televisiva de México. Al cantar suprime alguna estrofa de las publicadas y produce otras variantes orales. La parte de la *poesía* es una sucesión de estrofas de 9 versos decasilábicos, con rima muy próxima variante a la de la décima (ABBA.ACCDD). Recita las estrofas y canta los estribillos, con largos interludios musicales. La parte de la *valona* son décimas improvisadas referidas al Festival que se está celebrando, y el *jarabe* una coplilla popular.

⁶¹ Las estrofas 99 y 100, que constituyen el *jarabe*, se cantan sin interrupción de lo anterior, aunque con diferente música.

(Estríbillo a)

*Viva el arte del campesinado,
viva el son, el huapango y el verso
que es palenque vital y universo
del rancharo que es gallo jugado.*

101

Yo soy hijo de allá de mi tierra
como el sol, el mezquite⁶² y el viento
y me mido llegando el momento
con cualquiera que me haga la guerra.
Yo quisiera encontrarme en la sierra
a esos “astros” de gran relumbrón
los que salen en televisión
irradiando caché y falso brillo
pa picarles el mero... amor propio⁶³.

(Estríbillo b)

*Viva el arte del campesinado,
los artistas rancharos que vivan,
parabienes y aplausos reciban
los poetas de nuestra región.*

102

Yo quisiera que algunos de esos
que se sienten artistas de la era
me trovaran un verso siquiera
para ver su talento y sus sesos.
Aunque cobren millones de pesos
y aunque se unten perfume importado,
aunque vistan muy lentejuelado
y presuman de mucho abolengo
son más burros que un burro que tengo.

(Estríbillo a)

⁶² *Mezquite*: “árbol de América, de la familia de las mimosáceas, parecido a la acacia” (DRAE).

⁶³ “Amor propio” es expresión eufemística para evitar la palabra tabú, que, siendo su primera sílaba “fun”, en este caso debe rimar con “brillo”.

103

De los chavos cantantes actuales
 Enmanuel y otros divos inmensos
 para mí que no pasan de menso
 en el arte de hacer decimales.
 Luis Miguel sí me pasa a raudales
 por su estilo, su voz y su don;
 mucho mucho me gusta el Turrón
 con su linda carita y su greña
 pa cargarle un buen tercio de leña.

(Estribillo b)

104

De Tatiana me gusta que grite,
 de Daniela me gusta su boca,
 Gloria Trevi aunque está media loca
 es guapilla y ni quien se lo quite.
 Hay cantantes que son un convite,
 lo de menos es ya la canción,
 Sasha y Yuri me dan tentación
 y a Talía la ex de Timbirichi
 hasta en sueños le muerdo una... oreja⁶⁴.

(Estribillo a)

105

Hay cantantes que tienen, sabrán,
 voz de cabras y piel de alabastro,
 ya no digo Verónica Castro,
 pienso ahorita en la tal Chagoyán.
 Esa y otras qué risa me dan,
 ¡cuál artistas y cuál actuación!,
 la Lin May y otras de ese talón

⁶⁴ Lo mismo que en la nota anterior, con una palabra cuya primera sílaba es "chi" y su final "ichi".

muy sensuales, pintadas y galgas
lo que saben mover son...
las influencias que tienen⁶⁵.

(Estríbillo b)

106

Televisa ya tiene hasta escuela
de pirruris que trae en las ramas
y los mete a sus propios programas
y les echa dinero y candela;
a artistillas así los desviela
un combate de verso fundado,
cualquier poeta ranchero iletrado
de San Luis Potosí o Guanajuato
los jondea de la cola en un rato.

(Estríbillo a)

Sin interrupción con lo anterior, GUILLERMO VELÁZQUEZ (D.1), cambia a la *valona* e improvisa la siguiente “Décima de cuarteta obligada”, rematada por su correspondiente *son*.

*Les canto y les doy honores
con décimas solidarias
a las ocho Islas Canarias⁶⁶
y a sus poetas trovadores.*

107

El verso a galope llega
para saludar sincero
a Maximiano Trapero
y a su incansable colega

⁶⁵ Lo mismo que en la nota anterior, la palabra *tabú* resulta ser aquí claramente “nalgas”.

⁶⁶ Las Islas Canarias pobladas son, efectivamente, ocho, incluyendo a La Graciosa; sin embargo, generalmente, se citan sólo siete.

Manuel González Ortega,
 gran par de investigadores
 y ahorita organizadores
 de este mole⁶⁷ con arroz,
 a su equipo y a ellos dos
les canto y les doy honores.

108

Cinco siglos han pasado
 y aún duele la cicatriz,
 yo vengo desde un país
 con un glorioso pasado⁶⁸
 que conquistado y vejado
 por ambiciones corsarias
 en luchas extraordinarias
 el yugo se sacudió
 y a Las Palmas llego yo
con décimas solidarias.

109

Además de hechos de gloria
 y hermosuras que se ven
 creo que las Islas también
 tendrán dolor en su historia.
 Y subsuelo en la memoria
 y conciencias libertarias
 y tradiciones agrarias
 que ni España marchitó,
 por eso les canto yo
a las ocho Islas Canarias.

⁶⁷ *Mole*: comida típica mejicana: 'guiso de carne con salsa'. Aquí tiene un sentido metafórico: 'fiesta grande, muy concurrida'.

⁶⁸ Repite la palabra "pasado", rimando con el primer verso, pero con categoría gramatical distinta y, por tanto, también con significado también distinto.

110

Decirles quiero una cosa
 con toda mi convicción:
 hombres como don Ramón⁶⁹,
 La Garraфона famosa⁷⁰,
 hacen que décima y glosa
 aún conserven sus fulgores,
 por eso de mil amores
 con décimas necesarias
 felicito a las Canarias
 y a sus poetas trovadores.

(son)

*Yo vi de una nubería
 como que quería llover,
 como que quería llover
 yo vi de una nubería.
 Le dije a la vida mía
 no nos vaya a suceder
 como a dos que se querían,
 ahora no se pueden ver.*



[21]

A continuación GUILLERMO VELÁZQUEZ (D.1) y MARÍA ISABEL FLORES (D.2) interpretan –no improvisan– una composición en décimas, original del primero, que representa una “disputa” entre el campo y la ciudad. Guillermo interpreta al Campo; María Isabel a la Ciudad. Estas décimas están también publicadas en el cuadernillo antes referido (pp. 20-24).

⁶⁹ Se refiere a Juan Ramón Rodríguez (E.1), del Grupo de Fuerteventura.

⁷⁰ Se refiere a Nieves Clemente, “La Garraфона” (A.3), del Grupo de Mazo, La Palma.

111

(D.2) Yo soy la Ciudad famosa
 la que registran los mapas,
 me han visitado hasta Papas,
 soy grande y soy populosa,
 aquí se vive y se goza,
 se aliviana el personal,
 cines, teatros, montonal⁷¹
 de jales y diversiones
 no son vanas presunciones
 pero tú ¿qué jáis, carnal?

112

(D.1) Soy el Campo sin honores
 y nada me facilitan,
 a mí sólo me visitan
 candidatos habladores.
 Yo me vivo en mis labores,
 trabajo, sudo, me mojo,
 para evitarte un enojo
 nada más no desafines,
 yo no me vivo en los cines,
 no soy como tú de flojo.

113

(D.2) ¿Flojo yo, la gran Ciudad?
 Tu sonsera no se mide:
 en mí todo se decide,
 soy poder, soy voluntad,
 soy centro de gravedad
 de todo, hijo, de todito
 y a ninguno⁷² le permito
 que ponga en duda mi altura,
 tú careces de cultura,
 no seas maco, carnalito.

⁷¹ *Montonal*: curioso neologismo, atraído por la rima de la décima, derivado de “montones”, ‘muchos’.

⁷² En la versión publicada se dice “a ningún güey”.

114

(D.1) Bájale a los decibeles
 porque de en balde te amuinas
 tú no eres más que oficinas
 con inútiles papeles;
 tú no siembras, tú no mueles,
 ¿en qué fundas tus blasones?,
 nada sabes de estaciones,
 eres tranza⁷³, smog⁷⁴ y ruido,
 tú nada más eres nido
 de políticos güevones.

115

(D.2) ¿Que yo no sé de estaciones?
 ¿Y las del metro qué, pues?
 Xola, Villa de Cortés,
 sus líneas y conexiones,
 jitomates y melones,
 rábano, cebolla, pera,
 lechuga y papaya entera,
 manzanas, mangos chapiados,
 no más de ir a mis mercados
 y encuentro lo que yo quiera.

116

(D.1) Un mercado todo encierra
 pero no preguntas cómo,
 tú nunca has doblado el lomo
 para cultivar la tierra.
 Ciudad, si me haces la guerra
 ojalá no te remuerda,

⁷³ En el texto publicado se lee *traza*, que nos parece la forma verdadera, con el sentido de 'proyecto, diseño, plan', y más específicamente en la acepción que recoge el DRAE para la expresión "gente de traza", 'que observa la debida circunspección en obras y palabras', aquí con sentido peyorativo.

⁷⁴ *Smog*, flagrante anglicismo con el sentido de 'contaminación'.

nada más piensa y recuerda
que aunque me presumas traje
rompiéndosete el drenaje
apestas a pura... miércoles⁷⁵.

117

(D.2) Pero yo tengo perfumes,
lociones y crema en tarros
y hasta fabrico cigarros
para que tú te los fumes.
¡A mí de qué me presumes
si en cada puesto de tacos⁷⁶
a tus campesinos nacos
del diario los huelo y veo
que les apestan refeo
las patas y los sobacos!

118

(D.1) ¿Y ónde tienen la fineza
tus teporochos greñudos?
¡Cómo traen hasta hechos ñudos
los piojos en la cabeza!
¿Y dónde está tu nobleza?
¿Dónde tu aroma de flor?
Con tanto humo de motor
de veras apestas gacho,
no le hagas pelos al macho
porque te mando un temblor...

119

(D.2) Si me mandas un temblor
yo te mando una sequía,

⁷⁵ Para evitar la palabra tabú se rompe la rima, pero es tan evidente, y el recurso es tan común en la poesía popular, que el efecto de hilaridad en el público está asegurado.

⁷⁶ "Puesto de tacos", en México: 'puesto de comidas callejeras muy variadas'.

dos cuerpos de policía,
 un líder y un senador;
 para que entres en calor
 te mando la judicial;
 Campo, ya no seas nagual⁷⁷,
 en la pobreza naciste,
 tú no tienes ni de chiste
 mi actividad industrial.

120

(D.1) Tus industrias mucho valen
 pero yo tengo las minas;
 ¡dime, las materias primas
 cuéntame de dónde salen!
 Sin manos fuertes que jalen
 y saquen el metal preso
 sin mi talento y mi seso,
 Ciudad, tú nada tendrías,
 sin el Campo tú valdrías
 no más lo que le unto al queso.

121

(D.2) Pero esas materias primas
 las recibo y las trasformo
 en la máquina, en el horno,
 en calderas y turbinas.
 De ahí salen las medicinas,
 el tractor, la cremallera
 y nada más considera:
 ¿tú, sin mis telas qué harías?
 ¡Sin pantalón andarías
 con el colgantín⁷⁸ de fuera!

⁷⁷ *Nagual*: en México 'animal de compañía' (DRAE).

⁷⁸ En el texto escrito se dice "congantín".

122

(D.1) Vale más mi molcajete⁷⁹
 que chatarra y oropel,
 ya tu bimbo y tu barcel
 me tienen hasta el copete
 y sé que andas al garete,
 por tanta gente haces olas
 y aunque dices que las rolas
 y produces a granel
 ya no te alcanza el papel
 para limpiar tantas colas.

123

(D.2) Habló el buey y dijo muuu,
 no eres nada inteligente:
 si tengo exceso de gente
 la culpa la tienes tú.
 De San Luis y de Xichú
 con la panza trashijada
 me llegan como en manada
 de donde quiera, caramba.
 ¡Me mandas a buscar chamba⁸⁰,
 puro indio pata rajada!

124

(D.1) Si mis guaraches⁸¹ te pisan
 dedícales esos churros
 a los funcionarios burros
 que todo lo centralizan;
 pensadores que analizan
 desmientes lo que me dices,

⁷⁹ *Molcajete*, en México, según el DRAE, es el 'mortero grande que se usa para preparar salsas' (voz nahuatl). Del texto de Guillermo Velázquez parece desprenderse mejor el sentido de la misma salsa.

⁸⁰ *Chamba*, en México: 'trabajo' (DRAE).

⁸¹ *Guaraches*, en México: 'sandalias toscas de cuero' (F. Santamaría, *Diccionario de Mejicanismos*, México: Ed. Porrúa, 1992).

no escondas las cicatrices
 con marquesinas y luces
 por tanto smog que produces
 traes humo hasta en las narices.

125

(D.2) A pesar de los pesares
 y aunque me señales vicios
 tengo museos, edificios
 y hermosísimos lugares,
 aquí hallas licor a mares
 y ambiente cabaretero,
 aquí se sella el dinero
 y en gastos no se repara,
 siquiera no tengo cara
 de rancho bicecletero.

126

(D.1) Tú eres contaminación,
 yo soy agua y aire puro,
 pan caliente no pan duro,
 yo soy río, tú garrafón;
 serás mucha diversión
 y a mí hasta me dirás mocho
 pero aunque seas dos por ocho
 no más es que te encerveces
 cada lunes amaneces
 con cara de teporocho.

127

(D.2) No la haces, carnal, no la haces
 ni yendo a bailar a Chalma;
 soy la neta, soy el alma
 aunque tú te me avoraces;
 mejor ya ni me amenaces
 porque te sale al revés;
 Campo, ¡a qué le tiras, pues,

si aquí encuentras cada chava
que hasta se te cae la baba
con los cuerotes que ves!

128

(D.1) ¡Cuerotes los de las reses
que se crían en mis potreros!
¡Y mis predios arroceros,
jícamas⁸², cañas y nueces...!
Tú de todo eso careces
y mejor ni me provoques;
no me extraña que te aloques
y aunque eso sí no me ufana
en mí siembran mariguana
pa que tú te des tus “toques”.

129

(D.2) Campo, tú tienes lo tuyo
pero yo tengo lo mío:
tengo eje vial y tú río,
yo asfalto y tú garambullo⁸³,
tú el algodón en capullo
y yo te hago el overol⁸⁴,
tu sol es mi mismo sol,
tú eres polka, yo bolero,
tú jarabe huapanguero
y yo mambo y roc-and-roll.

130

(D.1) Si tú tienes y yo tengo,
si tú me das y te doy

⁸² *Jícama*: ‘tubérculo muy conocido en México y Centroamérica’ (F. Santamaría, *Diccionario*: s.v.).

⁸³ *Garambullo*: ‘cactus del género *careus* que tiene por fruto una tunilla roja’ (F. Santamaría, *Diccionario*: s.v.).

⁸⁴ *Overol*: ‘traje de camisa y pantalón en una sola pieza, usado por los trabajadores’ (F. Santamaría, *Diccionario*: s.v.); es el traje de trabajo que en España se llama *mono*.

no tiene caso que hoy
 peliemos por abolengo.
 Has de saber que yo vengo
 con una justa porfía:
 causa de tanta sequía⁸⁵
 la cosa ya huele a cuerno.
 ¡Vengo a pelearle al gobierno
 los precios de garantía!

131

(D.2) ¡Oye, qué casualidad,
 también aquí hay carestía,
 me madrea la policía
 y hay mil broncas en verdad!
 Veo que el campo y la ciudad
 lloramos el mismo llanto,
 juntemos fuerza y quebranto,
 que nuestra energía se ahorre
 para darle en la torre⁸⁶
 a los que se friegan tanto.

132

(D.1) Este pleito lo que hizo
 fue hacerme ver, lo discierno,
 que ni tú eres el infierno
 ni yo soy el paraíso;
 somos para el mismo guiso
 como el agua y el perol,
 tomemos pulque⁸⁷ o jaibol⁸⁸;
 va un son a ver si te empeñas
 y enseguida tú me enseñas
 a bailar el rock-and-roll.



⁸⁵ En el texto publicado se dice "de la carestía".

⁸⁶ El sentido metafórico que tiene *torre* aquí, 'en la cabeza', parece claro.

⁸⁷ El *pulque* es la bebida típica mexicana que se obtiene del jugo del magüey.

⁸⁸ *Jaibol*: 'licor fuerte que se toma combinado'; la voz es un anglicismo derivado de *highball* (F. Santamaría, *Diccionario*: s.v.).

[22]

GUILLERMO VELÁZQUEZ (D.1) acaba su actuación improvisando una *valona*, seguida de un fragmento de *jarabe*, despidiéndose y proclamando su fe en el canto popular.

*Viva el verso decimal
y vivan los trovadores,
gracias investigadores
y público en general.*

133

El Creador nos ilumine
para hacer versos y rimas,
Armando tras bambalinas
me exige que ya termine.
Pero déjenme que rime
este júbilo total
tal como lo hago en El Real⁸⁹
soy su servidor y amigo
y aquí en las Canarias digo
viva el verso decimal.

134

No busco honores ni glorias
y por eso les diré
no vine a alardear yo de
dotes improvisatorias.
De derrotas y victorias
conozco bien los colores
y añorando los albores
del sol cuando va saliendo
ya me despido diciendo
que vivan los trovadores.

⁸⁹ *El Real* es apócope del lugar de origen de Guillermo Velázquez: El Real de Minas de Xichú, Guanajuato.

135

Estudiosos, no molesto
 si les deseo con franqueza
 ojalá que su cabeza
 no sea cuadrada como esto⁹⁰.
 Yo a trovar ya estoy impuesto
 hasta frente a profesores,
 con humildes labradores
 que menean manos y pies,
 agradezco su interés,
gracias, investigadores.

136

Que nuestro corazón vibre,
 el verso es ave que vuela,
 un saludo a Venezuela
 y con el mismo calibre
 ¡Viva Puerto Pico libre!,
 su identidad nacional,
 y en las Canarias igual
 vivan justicia y razón,
 gracias mil por su atención
al público en general.

137⁹¹

Y lo repito, señores,
 una y mil veces y varias:
 ¡Vivan las Islas Canarias
 y vivan sus trovadores!



⁹⁰ Se refiere al recinto del teatro.

⁹¹ Esta estrofa constituye el fragmento del *jarabe*.

E. GRUPO DE FUERTEVENTURA

El Grupo de Fuerteventura, como el de Gran Canaria, tampoco forma ningún "grupo" tal: son una serie de individualidades de Tuineje y de Tiscamanita (dos localidades cercanas del sur de la isla) que se juntaron para venir al Festival de Las Palmas. Entre ellos hay dos excelentes poetas populares que componen décimas, pero no las improvisan: JUAN BETANCOR GARCÍA (E.2), de Tuineje, y MIGUEL BETANCOR (E.3), de Tiscamanita; otro, JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ (E.1), de Tiscamanita, que sí improvisa, pero más en redondillas que en décimas; y los otros dos: ANSELMO CABRERA (E.4) y DOMINGO RODRÍGUEZ (E.5) que sólo son cantores de décimas populares.

La décima ocupa un lugar muy destacado en el Cancionero de Fuerteventura: se usaba para todo, escrita e improvisada, sobre todo escrita. Pero ahora está en un estado muy decadente: ya no se canta porque no hay cantadores, ni se improvisa porque tampoco quedan repentistas. El único verdadero "trovador" que queda es Juan Ramón Rodríguez, aunque sus improvisaciones las formula en redondillas, no en décimas.

[23]

Nada más subir al escenario, JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ (E.1) se acerca al micrófono y dedica dos redondillas al Grupo mexicano que acaba de actuar.

138

Quisiera corresponder
pero nací muy temprano,
sólo me faltó nacer
en terreno mejicano.

139

Quiero seguir el camino
del campo porque le adoro
aunque suelte por mis poros
el sudor del campesino.



[24]

MIGUEL BETANCOR (E.3) recita una composición en décimas, que él mismo hizo con motivo de una enfermedad que tuvo en la isla de La Palma, estando trabajando allí en las galerías de agua de La Caldera de Taburiente. En ella demuestra una sensibilidad poética y una capacidad lírica y verbal que no pudo recibir mediante la escritura, pues apenas sabe escribir.

(Primera Parte)

140

Me enfermé. Soy un mortal
y a todo tengo derecho.
Hoy solo y triste en mi lecho.
comprendo el mundo infernal.
Como la serpe del mal
supo seducir a Eva
y por eso el mundo lleva
como castigo gran peso
comprenderán que por eso
no hay mal que al mundo conmueva.

141

Dios nos destinó el dolor,
tormento y enfermedad,
defectos, odio, maldad
y hallar el pan con sudor.
Porque el reptil seductor
le hizo a Eva paladear

la fruta y a Adán aceptar
 aquella hermosa manzana
 que estaba fresca, lozana,
 pero nos dio que heredar.

142

Me hallo solo en la cabaña,
 mi fiebre es la compañera,
 mas no me desespera mi mal,
 ya nada me extraña.
 Aunque me hallo en la montaña
 sin tener cerca un vecino,
 pero yo al mal me resino
 que no soy un ignorante
 y digo siempre adelante
 hasta que tuerza el camino.

143

Esta cabaña, guardada
 oscura y desordenada
 no parece la morada
 de hombre en flor de su vida.
 Es aquí donde se olvida
 quizás lo más principal,
 pero el alma sigue igual
 sea mezquina o sublime
 y aquí donde exprime
 este minero su mal.

144

Canta alegre un pajarillo
 en el espeso ramaje
 y yo aquí como un salvaje
 recostado entre pinillos⁹².
 El sol hoy niega su brillo,

⁹² *Pinillos*: aquí con el valor de 'pinocha'.

el cielo es velo sombrío,
 de gracias a su albedrío
 se oye un rumor lastimero
 y yo aquí cual prisionero
 voy devorando mi estío.

145

De una tórtola el arrullo
 llega a mi sensible oído,
 quizás se arrulle en su nido
 que construyó con orgullo.
 Oigo también el murmullo
 del agua en triste rugir
 escucho el viento batir
 en el espeso pinar,
 mi corazón palpar
 y mi alma triste sufrir.

(Segunda Parte)

146

Hoy otro día que ayer.
 El sol se muestra en el cielo
 y es para mí desconsuelo
 porque no lo puedo ver.
 Porque lo exigió el deber
 mis compañeros se han ido
 y yo solo en este nido
 doy rienda a mi pensamiento
 que corre cual corre el viento,
 cual pajarillo perdido.

147

Allá va mi pensamiento
 camino hacia los salones
 de pompa y de diversiones

y de bellezas portento.
 Allí el fragil⁹³ movimiento
 de mujer semidesnuda
 que nuestra existencia ruda
 es capaz de censurar
 y al no querer separar
 mi pensamiento se nubla.

148

Ahora llego a un hospital,
 no hay música ni alegría,
 se oye un grito de agonía
 que son las notas del mal.
 Es un cuadro sin igual
 que a nuestra vista se ofrece,
 lo olvida quien no padece,
 otros no lo quieren ver,
 sólo ven el padecer
 que a su cuerpo le acontece.

149

Mas mi pobre pensamiento
 ve al cardíaco, al canceroso,
 al asmático, al leproso
 devorando su tormento;
 y allá en oscuro aposento
 al demente en su locura,
 y veo en Fuerteventura
 surgir blancas canas peinar,
 mi triste madre rezar
 con tormento y amargura.



⁹³ Acentúa /fragil/ para regularidad del ritmo del verso.

[25]

MIGUEL BETANCOR (E.1), recita ahora otra composición propia, hecha en La Palma en el tiempo en que tuvo que emigrar allá por la pobreza de Fuerteventura. La titula "Lamento de un majorero"⁹⁴. Esta composición la habíamos recogido antes nosotros en encuesta personal y la publicamos en nuestro *Romancero de Fuerteventura*⁹⁵ con algunas variantes, respecto al texto que dice aquí.

150

Tuvimos que abandonar
la tierra en que hemos nacido
cual pajarcillo en su nido
hemos dejado el hogar.
Hoy se nos ve vagar
pidiendo por compasión
nos admitan de peón
para ganar el sustento,
nuestra alma siente el tormento,
la congoja el corazón.

151⁹⁶

Cuántos padres al marchar
besan sus hijos pequeños
y a la mujer de sus sueños
la consuela al ver llorar.
Se ve a una mujer llorar
con la mirada en el cielo,
su cara la cubre un velo
de tristeza y de congoja,
que se la dio la pobreza
de nuestro querido suelo.

⁹⁴ El término "majorero" es gentilicio insular para los naturales de Fuerteventura.

⁹⁵ M. TRAPERO, *Romancero de Fuerteventura*, Las Palmas de Gran Canaria: Caja Insular de Ahorros, 1991, n° 129.

⁹⁶ Esta décima no la dice en su recitación. La tomamos de la versión que a nosotros nos dijo en su día.

152

Triste es de su hogar marchar
a buscar suerte mejor,
es más triste y más dolor
tenerle⁹⁷ que abandonar
para ir a trabajar
a África o a La Palma,
llevando dentro del alma
la pena y el desconsuelo
que por no querer el cielo⁹⁸
en nuestra isla no hay calma.

153

¡Oh palmeros que gozáis
de tierra de bendición,
no maltratéis al peón
que a vuestro mando tengáis!
Ya que en buena tierra estáis
no abuses del desgraciado,
de su familia alejado,
que a él le sobra con la pena
de encontrarse en tierra ajena
solo y sin un ser amado.

154

¡Oh triste Fuerteventura,
tierra que yo siempre he amado,
me encuentro de ti alejado
caminando a la aventura!
Mas olvidarte es locura,
tierra que yo siempre amé,
y a tu suelo volveré

⁹⁷ Dice *tenerle*, en contra de la norma dialectal canaria, que es la correcta: "tenerlo".

⁹⁸ La ausencia de lluvias en Fuerteventura (y Lanzarote) provocaron en otros tiempos emigraciones masivas hacia otras islas del Archipiélago, como es el caso particular de nuestro poeta.

si Dios me ampara en la vida
a ver mi madre querida
que con pena la dejé.

155

Todos pensamos igual,
majoreros como yo,
puesto de que Dios nos dio
a todos el mismo mal.
Oh tierra de la piedra cal,
olvidarte es tontería;
casa, mar y cacería
lo llevo dentro del alma
por eso desde La Palma
te saludo en poesía⁹⁹.



[26]

DOMINGO RODRÍGUEZ (E.5) canta y recita un fragmento –lo que él recuerda– de un relato titulado “El hundimiento del Valbanera”, ejemplo de una composición en décimas, la más y la más extendida, sin duda, por todo el Archipiélago¹⁰⁰. Pero Domingo, aparte de saberla fragmentariamente, la recuerda mal, con décimas incompletas e imperfectas, con muchos “sin sentidos”.

156

Me da pena y mucho dolor
que se diga dondequiera
que hoy se perdió el Valbanera
barco de tanto valor.
Cuando de España salió

⁹⁹ “En poesía”, es decir: ‘en décimas’.

¹⁰⁰ El ejemplo principal de nuestra Comunicación en el Simposio fue justamente el de este relato, su distribución en las Islas y su “competencia” con un romance sobre el mismo tema.

puso rumbo hacia La Habana
donde allí varias cubanas
embarcaro(n) y se marchó.

157

Una madre y siete hijos
que iban a ver La Habana
y también varias cubanas
y en Cuba le dijo el padre:
-Vaigan en el Valbanera
que yo me iré por la tierra
viendo los puertos
y su administración.

158

Cuando el padre se enteró
de tan horrible desgracia
dijo: -Perdí mi alta gracia
y el mundo pa mí acabó.

... ..

159

Médicos y padre cura,
oficial y marineros
cuando se iban hundiendo
debajo de un aguacero.
¡Cuántos niños llorarían
debajo puertas cerradas
en ver a sus madres muertas
y ellas no les respondían!

160

En La Habana quiso entrar
pero llegando al fracaso
dio máquina paso a paso
con el timón en la mano.

Cansado de caminar
 apisó en todos los planos
 que dibuja un temporal.



[27]

ANSELMO CABRERA (E.4), intenta cantar varias décimas populares, aprendidas de la tradición oral de su isla, pero está muy afónico y sólo puede con tres: la primera y la tercera resultan defectuosas como décimas y la segunda se queda en la primer redondilla.

161

Siete años de casados
 llevo con esta mujer
 nunca la he podido ver
 un día los pies lavados.
 El pelo desmelenado,
 los piojos levantan vuelo
 y yo me atrevo a tratarla¹⁰¹
 por un perro pelo a pelo.

162

Un viejo con un dolor
 a otra vieja le decía:
 –Yo no llego al tercer día
 sin poner mi ombligo al sol.

163

Soy Manuel Puertosagrado
 jardinero de la Villa
 el que siembra la semilla
 y el que maneja el arado.

¹⁰¹ "A tratarla": 'a venderla'.

Traigo mi sitio sembrado
con varios frutos menores
y entre los agricultores
tengo grandes amistades.



[28]

JUAN BETANCOR GARCÍA (E.2) recita una composición en décimas original suya, sobre la muerte de una camella, que ya habíamos recogido nosotros en encuesta personal (en 1988) y que publicamos en nuestro *Romancero de Fuerteventura*, cit., nº 116. Se transcribe según la versión de este momento. Ejemplo del “arte” de Juan Betancor, sin duda el mejor poeta popular de Fuerteventura: bien hechas, con gracia, jocosas, con juegos metafóricos, llenas de dialectalismos, al estilo tradicional¹⁰².

164

Se me murió mi camella
y me dejó abandonado,
le tuvo miedo al arado
y me hizo perder la pella¹⁰³.
¿Cómo viviré sin ella,
quién me acompaña a la mar
cuando vaya a mariscar
como iba el año pasado?
De tanto como ha llorado
mi cara se va a surcar.

¹⁰² M. GONZÁLEZ ORTEGA hizo una aproximación a las décimas de Juan Betancor en su Comunicación al Simposio de Las Palmas: “Noticias sobre Juan Betancor García”, *La décima popular en la tradición hispánica*, cit, pp. 235-256. Finalmente, ha convertido en un espléndido libro aquellos primeros apuntes, dando cuenta de la *Vida y décimas de Juan Betancor* (Las Palmas de Gran Canaria: Viceconsejería de Cultura y Deportes, 1994).

¹⁰³ “La pella”: ‘el pan’, traído aquí por la tradicional en Canarias “pella de gofio”.

165

Yo le truje¹⁰⁴ a mi animal
 un médico cirujano
 y cuando le di la mano
 que le convidé a pasar
 me dijo al examinar:
 –¿Qué alimento le ha brindado?–
 Yo me quedé atolondrado,
 la frase no comprendí.
 Entonces me dijo: –Sí,
 usted mismo la ha matado.

166

–Dígame usted la razón,
 doctor, para hablar así–.
 Me dice: –Mire usted aquí,
 qué abundo que está el montón;
 no cabe una operación
 porque ya está envenenada,
 pues la tunera cortada
 en la estación invernal
 ha matado a este animal
 en lo mejor de la arada.

167

Entonces yo 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.



¹⁰⁴ *Truje* por 'traje' es realización dialectal, pero reservada al lenguaje más rural y arcaizante.

[29]

El último en actuar del Grupo de Fuerteventura fue JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ (E.1). Como su estilo es improvisar y no tenía compañero para ello, pidió la colaboración de ANTONIO HERRERA (C.1), de Gran Canaria. Juntos tienen una actuación memorable, donde se demuestra la virtuosidad de que están dotados los buenos trovadores. Juan Ramón no sabe hacer décimas: improvisa en redondillas (a veces una o dos redondillas, como en 171); pero Antonio Herrera coge “el consonante” que ha dejado Juan Ramón en el 4º verso y completa la décima con los 6 versos restantes. La virtuosidad mayor radica, no cabe duda, en el segundo trovador, que no sólo ha de continuar la rima marcada por el primero, sino que ha de seguir también y completar el pensamiento propuesto por el primer trovador. Es lo que se llama improvisar con “décimas a dos”. Les acompaña con la guitarra JESÚS MARIO RODRÍGUEZ (C.4).

168

(E.1) Hoy no vengo respaldado
pa mis décimas cantar
y el que quiera contestar
que se me arrime al costado.

(C.1) Y yo me siento encantado
cantar a este compañero
con el afecto sincero
que brota del alma mía
gracias a esta compañía
y a este humilde majorero.

169

(E.1) Canario¹⁰⁵, tú que eres canario
y que lo estás satisfecho,
eso es un escapulario
que va grabado en su pecho.

(C.1) Pero yo tengo el derecho
contestar su poesía,

¹⁰⁵ Gentilicio con que se suele llamar dentro de las Islas a los de Gran Canaria.

me agrada su simpatía
 y en los momentos mejores
 que ha hecho crecer las flores
 todo lleno de alegría.

170

(E.1) Yo soy un cantor sincero
 y como buen ciudadano
 a este buen compañero
 me acerco y le doy la mano.
 (C.1) Yo lo saludo mi hermano
 y el aplauso a todos pido
 con toda fe y con sentido
 para este compañero
 con un afecto sincero
 y para Méjico querido.

171¹⁰⁶

(E.1) No sé leer ni escribir
 ¡pa qué usted cuenta conmigo!
 si yo tampoco le digo
 buscando su porvenir.
 Yo no me voy a afligir
 porque tú tu cuerpo¹⁰⁷ tengas,
 ¡que otro más fuerte se mantenga
 cuando llego yo a embestir!
 (C.1) Tú no puedes proseguir
 otros momentos mejores,
 aunque hagas crecer las flores
 con tus buenas poesías
 yo he oído en este día
 cantar a los ruiseñores.

¹⁰⁶ Aquí Juan Ramón Rodríguez no se limitó a la primera redondilla, sino que sin interrupción alguna la hizo doble. Y Antonio Herrera completó la décima siguiendo la rima y el tema de la segunda redondilla.

¹⁰⁷ De nuevo se alude a la gran corpulencia de Antonio Herrera.

172

(E.1) La guitarra está llorando¹⁰⁸
 por no poderla entender
 incluso la están tratando
 lo mismo que a una mujer.
 C.1. Tú me vas a deshacer
 hoy con esa inspiración,
 quiero ser el campeón
 pero no puedo llegar
 y yo tengo que buscar
 alguno en esta ocasión.

173

(E.1) De canto no tengo don¹⁰⁹
 quiero coger su principio,
 porque yo nunca me arripio¹¹⁰
 aunque se acerque un varón.
 (C.1) Me gusta en esta ocasión
 atenderte, compañero,
 con un afecto sincero
 yo lo digo con cultura:
 ¡Que viva Fuerteventura
 y también los majoreros!

174

(E.1) El hombre que muy bien hable
 debe de ser agraciado
 y yo me encuentro enredado
 a medio de tanto cabo¹¹¹.

¹⁰⁸ El verso tiene un sentido metafórico: los dos trovadores cantan tan mal y tan sin ritmo que los acompañamientos musicales saltan continuamente y se interrumpen por buscar un tono apropiado.

¹⁰⁹ Repite y rectifica: "Aprovecho la ocasión".

¹¹⁰ *Arripio*: canarismo de origen portugués: 'erizarse de repente' (TLEC).

¹¹¹ Falla la rima, pero tiene su explicación. Seguramente el trovador quería decir "cable", que es lo que pedía la rima, pero la situación sobre el escenario es la que describe, rodeado de cables por todas partes, y le salió "cabo", que es el término patrimonial en Fuerteventura. Sin embargo, Antonio Herrera, continúa la décima interpretando "cable" y sobre su consonante montó los versos siguientes.

(C.1) Pero yo que soy estable
 y te puedo acompañar
 si yo no puedo buscar
 yo busco a otro compañero
 como busqué los palmeros
 ayer en este lugar.

175

(E.1) Eso no puedo dudar
 pues por mi vista pasó
 y luego él se acercó
 pa quererle acompañar.
 (C.1) Siempre gracias quiero dar
 a todos los compañeros
 con el afecto sincero
 y a éste en la compañía
 por sus lindas poesías
 que ilumina el mundo entero.

176

(E.1) No crean¹¹² que estoy gozando,
 tengo un nudo en la garganta;
 este caballero canta¹¹³
 y bien que se está expresando.
 (C.1) A todos voy saludando
 y unidos en compañía,
 me agrada la simpatía
 que tiene esta bella mujer,
 yo lo digo con placer,
 con la mayor alegría.

¹¹² Repite y dice la segunda vez: "No piensen".

¹¹³ 'Canta mucho y bien'

177

(E.1) Si acaso en esto me explico
quiero agradecerle al punto
y en esto yo me pregunto
y le agradezco a Puerto Rico.

(Hacen un intento de acabar y de retirarse del escenario, pero
ante los muchos aplausos del público continúan.)

178

(E.1) Hoy me encuentro tan dichoso
que les vuelvo a repicar
porque quiero saludar
a un público generoso.
(C.1) Y yo me encuentro dichoso
junto a esta compañía,
bendigo este lindo día
como un noble cubano
y a esos señores la mano
que están en la compañía.

179

(E.1) Yo sigo mi poesía,
que de esto sobra y tengo ganas
con usted mi compañía
estaría yo hasta mañana.
(C.1) Y en mi décima cubana
sólo en el mundo quiero
sino un noble compañero
que me haga compañía
cantando la poesía
como este majorero.

180

(E.1) En el alma me palpita
con un dulzor de amargura,
si van por Fuerteventura
pasen por Tiscamanita¹¹⁴.

(C.1) Con aquesa fe infinita
pueden por casa pasar
que yo los puedo brindar
con la taza de café,
lo digo con toda fe
como un grande familiar.



¹¹⁴ Que es el pueblo de Juan Ramón.

F. GRUPO DE VENEZUELA

El Grupo de Venezuela se presentó en el Festival de Las Palmas con el nombre artístico de “Grupo de Beto Valderrama”, procedente del Nuevo Estado de Esparta, Isla de Margarita, y está liderado por ALBERTO (BETO) VALDERRAMA PATIÑO (F.1), trovador reconocido en su país y virtuoso de la mandolina. Estaba prevista la asistencia de José Ramón Villarroel, con quien forma pareja habitual Beto Valderrama en sus trovadas; su ausencia fue suplida por LUIS MARÍN (F.2). El conjunto instrumental estaba formado por los hijos de Beto, ALBERTO VALDERRAMA DOMÍNGUEZ (F.3) (tocador del “cuatro”) y CARLOS VALDERRAMA DOMÍNGUEZ (F.4) (guitarra), y por ALEXANDER RIVAS (F.4) (contrabajo).

El canto de la décima en Venezuela tiene muchas variantes, siendo la más común y general el “galerón”. En la isla de Margarita la décima tiene una vitalidad extraordinaria, existiendo unos talleres en las escuelas públicas en las que los niños se inician en el arte de trovar. En las fiestas populares son muy comunes las reuniones de trovadores para cantar décimas, unos improvisando, otros recreando décimas aprendidas, de diferentes temas, en sesiones que se prolongan durante horas y horas. Es lo que se llama Festivales de Galerones, especialmente en todo el oriente de Uzla y la región de Guayana.

[30]

BETO VALDERRAMA (F.1) inicia su actuación interpretando un “punto” o “punto del navegante”, sobre décimas sueltas, que es un canto antiguo, de costa; lento, melancólico, al son de la mandolina o “mandola” oriental.

181

El punto del navegante
al marino lo entenece
y al pescador ennoblece

en su faena constante.
 Cuando en el mar desafiante
 ruge la ola bravía
 su canto sirve de guía
 en la oscura madrugada
 y su Virgen adorada
 le viene a hacer compañía.

182

Yo soy la tal espinela
 que vino cruzando mares
 para recoger ostrales
 en costas de Venezuela.
 Me impresionó su acuarela,
 llano, mar y serranía,
 la arrogante gallardía
 del criollo¹¹⁵ me cautivó,
 por eso me quedé yo
 en esta tierra bravía.



[31]

BETO VALDERRAMA (F.1) y LUIS MARÍN (F.2) hacen su presentación improvisando décimas sobre el son del “galerón margariteño”.

183

(F.2) Ay¹¹⁶ Canarias, en raudo vuelo
 el firmamento crucé
 maravillado porqué¹¹⁷
 conocerte era mi anhelo.
 Hoy que estoy bajo tu cielo
 en el verso más lozano

¹¹⁵ Suena /criolló/, por el ritmo del verso.

¹¹⁶ En todas las estrofas, en este son, los dos trovadores venezolanos empiezan el verso con un “Ay” que suprimimos en la transcripción. Esta es una fórmula característica del comienzo del galerón.

¹¹⁷ Acentúa “porqué” para rimar con “crucé”.

cuanto me uno y me ufano
 decir entre tu regazo:
 vine a traerte un abrazo
 del pueblo venezolano.

184

(F.1) Yo vengo de Venezuela
 cruzando el inmenso mar
 para exponer mi cantar
 con muchísima cautela.
 Ya que esta tierra es escuela
 de toda la versación¹¹⁸
 que cumplió con su misión
 en un histórica hazaña
 por eso le traje a España
 la décima en galerón.

185

(F.2) Demos saludo especial
 en este verso que giro
 para el canario guajiro
 y asociación cultural.
 Y un abrazo doy igual
 a ese público sincero
 que se ha dado por entero
 y a nuestro verso se pliega,
 Manuel González Ortega
 y a Maximiano Trapero

186

(F.1) En Cubagua y Margarita¹¹⁹
 Carúpano¹²⁰ y Cumaná

¹¹⁸ *Versación*: de *versear* 'improvisar en verso'.

¹¹⁹ Cubagua y Margarita son las islas que, junto a Coche, forman el Estado Nueva Esparta.

¹²⁰ Carúpano es ciudad del Estado Sucre, cercana a Margarita.

la décima siempre está
 joven, alegre y bonita,
 melodiosa y exquisita,
 de dulcísimo sabor,
 es la hermosísima flor
 que juega con el rocío,
 de caserío en caserío
 se cultiva con fervor.

187

(F.2) Es bello cantar aquí
 el verso pulcro y hermoso
 a este público precioso
 que esta noche conocí;
 linda Las Palmas que vi
 y su gente hospitalaria,
 linda su faz milenaria
 en verano y en invierno,
 pero no hay nada más tierno
 que el vesó de una canaria.



[32]

BETO VALDERRAMA (F.1) y LUIS MARÍN (F.2) interpretan una serie de décimas al estilo de la “gaita margariteña” que es una modalidad en que se repiten mucho los versos (sobre la estructura: 1234—1234—567—890—90), sobre una temática amorosa o festiva. Las décimas de Luis Marín constituyen juntan un pequeño relato, mientras que las de Beto Valderrama son décimas populares sueltas.

188

(F.2) Me cuentan que allá en un cerro
 de un pueblo margariteño
 un muerto le vino en sueño
 y le regaló un entierro.¹²¹

¹²¹ El entierro del verso se refiere al hecho de que antiguamente, en Margarita, mucha gente enterraba el oro y la plata, incluso sus joyas, para guardarlas.

Tenía por marquero un hierro
 que estaba junto a una tuna
 le dijo: –Esta es mi fortuna,
 ya me voy a preparar
 porque lo voy a sacar
 antes que salga la luna.

189

(F.1) Por mi mala suerte un día
 me casé con una viuda
 que para entonces sin duda
 ésta una hija tenía.
 Como mi padre quería
 formar parte en este lío
 se casó por un desvío
 con la hija de mi esposa
 y por cuya razón forzosa
 tengo un hijo que es mi tío.

190

(F.2) Pero el muerto le decía
 ya para finalizar:
 –No te vayas a olvidar
 que el entierro es de vigía.
 –Déjalo por cuenta mía
 que voy a matar en seco
 a un hermano mío ñeco¹²²
 y ni se mueve siquiera,
 me parece que lo viera
 acomodado entre el hueco.

191

(F.1) A edad de catorce años
 que traté con las mujeres,
 gocé de varios placeres

¹²² Ñeco, venezolanismo, 'cojo'.

y de buen chico tamaño.
 Allí conocí el engaño,
 la experiencia me quedó
 pero el amor me invitó
 que pasara por las penas
 y a vivir a casa ajena
 una mujer me llevó.

192

(F.2) Llegó al sitio y empezó
 pero una voz con bravura
 le dijo a esta criatura:
 –No podrás matarla, no.
 El hombre se sorprendió,
 ahí mismo salió corriendo,
 llegó a su casa muriendo
 con todo el cuerpo en un fleco
 y se dio cuenta que el ñeco
 ya tenía rato durmiendo.



[33]

BETO VALDERRAMA (F.1) y LUIS MARÍN interpretan una serie de décimas populares al estilo de la “gaita yabajera” (denominación que viene de ‘pa allá abajo’), propio del Estado Zulia, occidente de Venezuela.

193

(F.2) Una tarde silenciosa
 contemplando el panorama
 el viento mecía la rama,
 volaban las mariposas.
 Entre claveles y rosas,
 entre perfumes y aromas
 y una blanca paloma
 con una franja dorada
 divisaba tu morada
 de los altos de mi loma.

194

(F.1) Tus ojos, perla divina,
son bonitos como tú
y tienen el puro azul
del cielo de Palestina¹²³;
tu cabellera fina
parece un manto de oro
extendido con decoro
por tus espaldas preciosas
y por esas mismas cosas,
vida mía, yo te adoro.

195

(F.2) La claridez de un lampo¹²⁴
de un amor a la mañana
con su belleza engalana
las hermosuras del campo;
bellas flores de lianto
las que engalanan su hacienda
mientras canto le hace ofrenda
a su imagen criatura
y en medio de aquella holgura
se divisa su vivienda.

196

(F.1) Yo quisiera estar cantando
toda la noche y el día
para que las penas mías
no me sigan amargando.
Yo no puedo estar llorando
porque la vida es gozar,
es comer, beber y amar

¹²³ El cielo purísimo de *Palestina* se ha convertido en tópico literario en la poesía popular, como ocurre también en la déc. 48.

¹²⁴ *Lampo* es término poético: "resplandor o brillo pronto y fugaz, como el del relámpago". (DRAE).

con cariño y con nobleza,
 para olvidar la tristeza
 lo mejor es el cantar.



[34]

BETO VALDERRAMA (F.1) y LUIS MARÍN interpretan ahora una “malagueña margariteña” (con la estructura musical 1—12—3—4—1), que ya no está en décimas, sino en estrofas de cuatro versos, dodecasílabos, con rima diversa, y que en las fiestas populares suelen alternar con el canto de las décimas.

197

(F.2) Una mañana de hermosa galanura
 por un bosque cercano me paseaba
 y vi un turpial que alegre picoteaba
 las frondas de un ciruelo en la espesura.

198

(F.1) ¿Qué necesita un hombre? Casi nada,
 sino un bollito de pan que lo alimente,
 el pecho de una niña que lo abrigue
 y un rayito de sol que lo caliente.

199

(F.2) Más allá un niño sigiloso andaba
 con gesto de imponente cazador
 tal vez siguiendo el pájaro cantor
 que en el frondoso árbol se anidaba.

200

(F.1) Ay, no me obligues que cante que no puedo,
 me duele el alma, me duele el corazón,
 se me acabó la voz y el salero
 y el canto me priva la respiración.

[35]

BETO VALDERRAMA (F.1) y LUIS MARÍN (F.2) improvisan sobre el ritmo del “polo margariteño” (estructura: 112—112—334—334), pero no en décimas, sino en redondillas, que es su forma típica. Como quiera que la estructura del “polo” es tan repetitiva, los trovadores hacen muchas variaciones textuales.

201

(F.2) Ya que estoy entusiasmado
te digo con gran fervor,
les cantaré con amor
este polo improvisado.

202

(F.1) El polo se fue de España
y a Venezuela llegó,
y esta noche aquí en Canarias
a cantarlo vine yo.

203

(F.2) En este verso que digo
le digo de corazón
yo sé que en el canarión¹²⁵
tengo mi mejor amigo.

204

(F.1) Este polo que yo canto
de belleza extraordinaria
se lo voy a dedicar
a Las Palmas de Canaria.

¹²⁵ *Canarión* es gentilicio local para los habitantes de Gran Canaria.

205

(F.2) Cuando me vaya a mi zona
que es lejos de tu universo
quédate con este verso
muchachita canariona.

206

(F.1) Ya me voy a despedir,
señores, mucho lo siento,
me voy para Venezuela
feliz, alegre y contento.



III. DÍA 19 DE DICIEMBRE DE 1992

G. GRUPO DE TIJARAFE (LA PALMA, CANARIAS)

El Grupo de Decimistas de Tijarafe lo forman 3 verseadores, en vez de dos como es lo habitual: EREMIOT RODRÍGUEZ ROCHA (G.1), MIGUEL ROCHA MARTÍN (G.2) y MANUEL PÉREZ CAMACHO (G.3). En realidad, ninguno de sus componentes vive en Tijarafe: Eremiot en Las Tricias (Barlovento), Miguel en el Sur de Tenerife y Manuel en La Laguna (Los Llanos de Aridane). Si han tomado el nombre de Tijarafe es porque el grupo inicial estaba formado por personas de ese pueblo, del que queda Eremiot, y porque Tijarafe tiene la fama de ser el pueblo más “decimero” de La Palma. Eremiot es, efectivamente, el más antiguo del grupo, y el trovador más conocido de toda la Isla. Sin ser profesionales, sí que tienen un sentido de “grupo” plenamente constituido, que actúa regularmente en plazas de pueblos y se inscribe como tal en los programas de fiestas de los mismos, incluso fuera de su Isla. En este sentido, puede decirse que es el único “grupo” de decimistas que como tal existe en Canarias. Actúan regularmente los tres, o en caso de dificultades en los desplazamientos dos. Entendemos que en el arte de la controversia es mejor el grupo de dos, pues con tres se pierde eficacia en la réplica: o van dos contra uno, o se quedan los tres en tres “voces” independientes, sin porfía.

La instrumentación la forman una guitarra, que toca JUAN ROBERTO (G.5), un laúd, que tañe VÍCTOR GUERRA (G.4) y las claves, que suele golpear el propio Eremiot. Su estilo de cantar es siempre el mismo, el “punto cubano” común en todo el Archipiélago, con estructura musical: 12—1234—56—7890, y siempre improvisando. Son, pues, “verseadores” natos.

[36]

207

(G.1) Yo no sé cómo empezar
 y voy a hacer un esfuerzo
 a ver si me sale un verso
 que les pueda consolar¹²⁶.
 Pienso que el improvisar
 en el canto es muy bonito
 y no puede ser delito
 que yo cumpla este quehacer,
 no es como aquel que lo suele hacer
 que lleva un papel escrito.

208

(G.2) Cada vez que me presento
 en un escenario nuevo
 no sé al punto donde llevo
 la luz de mi pensamiento.
 El Cabildo Ayuntamiento¹²⁷
 ha hecho esta reunión
 y con gran satisfacción
 si es que no me da un infarto
 han de saber que comparto
 décimas de corazón.

209

(G.3) Lleno de tranquilidad
 en este grato lugar
 tengo el gusto saludar
 a toda esta humanidad.

¹²⁶ Dice claramente "consolare", con *-e* paragógica, tal cual cometamos en nota en la déc. 16. Es, por tanto, un rasgo característico y común de todos los trovadores palmeros.

¹²⁷ Es evidente que el trovador ha equivocado la terminología de las instituciones organizadoras del Festival.

Que con espontaneidad
y en cosas tan directas
y que ahora son concretas
el decírmelo me cabe
vienen a oír al que sabe
redactar estas cuartetas.

210

(G.1) Salí de casa temprano
con sentimiento en el alma
para venir a Las Palmas
a cantar punto cubano.
Para todos mis paisanos
que se encuentran por aquí
porque saben que nací
en el pueblo donde estoy
y donde quiera que voy
siempre se acuerdan de mí.

211

(G.2) Yo también vine a Las Palmas
a cantar unos minutos
y quiero dejar el fruto
que llevo dentro del alma.
Para internarme con calma
entre vuestros corazones
y buscar en los rincones
más profundos de mi pecho
algo bello y de derecho
para estas ocasiones.

212

(G.3) Puedo decir satisfecho
como estoy en el oficio
que no he hecho sacrificio,
ninguno pa venir 'hecho'¹²⁸.

¹²⁸ Ha de interpretarse: 'ningún (sacrificio) he hecho para venir'.

Para sacarle provecho
 a una cosa como esa
 y que es de delicadeza
 y que lo ha¹²⁹ tomado a empeño
 ha pasado hasta yo sueño
 y dolores de cabeza.

213

(G.1) También voy a criticar,
 no piensen que me divierto
 llegamos al aeropuerto
 no nos fueron a buscar.¹³⁰
 Yo cansado de esperar
 pensé esto se va a la ruina,
 como tengo disciplina
 esto no lo paso yo
 cogí un taxi y me llevó
 al Parque Santa Catalina.

214

(G.2) Tú cantas la poesía
 porque te gusta cantar
 pero pa irte a buscar
 no tienes categoría.
 Vives sin melancolía
 y que todo el mundo sepa
 que tú no ganas la arepa
 sobre de los escenarios,
 sin embargo lo contrario
 fue a buscarme Olga Cerpa¹³¹.

¹²⁹ La realización dialectal de *ha* por 'he' se muestra en esta décima al máximo, en este verso y en el siguiente.

¹³⁰ Está criticando una anécdota cierta de la mañana: el taxi y las personas que habían quedado de ir a recogerlos al aeropuerto no fueron a la hora prevista. Ahora, la anécdota les sirve para improvisar a los tres.

¹³¹ Famosa cantante de música popular de Canarias.

215

(G.3) Tú no vivas preocupado
atiende lo que te digo
que el que camina contigo
camina desahogado.
Que tú estás bien preparado
y si te veo meditabundo
con sentimiento profundo
aunque sea en el aeropuerto
tú eres un hombre experto
que conoces bien el mundo.

216

(G.1) Yo no te digo que no,
que conservo tu franqueza
pero el gerente de la empresa
a mí el taxi me pagó.
Grandes disculpas me dio
y me pudo convencer,
también me quiso ofrecer
el don de esa compañía
y me dijo que otro día
esto no vuelve a suceder.

217

(G.2) Que no vuelve a suceder
en el momento notorio
porque tienes repertorio
pa saberlo convencer.
Yo sé bien reconocer
que eres cantor y poeta,
una persona discreta
eso más salta a la vista
y tú cobras como artista
hasta la última peseta.

218

(G.3) Yo te digo la verdad
y te lo digo en concreto
hay que estar más correcto
en esta modalidad.
Hablo con sinceridad
y sin ninguna altivez,
como suceda otra vez
tú me debes comprender
que no vuelva a suceder
para la segunda vez.

219

(G.1) Ya se me acercó la hora
de cantarle a un compañero,
le canto al señor Trapero
y también a su señora.
Que mi corazón le adora
solamente en poesía,
él estuvo en Garafía¹³²
lo mismo le contestó
y así le digo yo
qué memorias de la mía.

220

(G.2) Las Palmas de Gran Canaria
se ha vestido en estos días
de arte, de poesía
y de musas literarias.
Porque ha invitado de varias
naciones de este planeta
a cantantes, a poetas
de prestigio y relevancia
a pesar de la distancia
tan grande que nos afecta.

¹³² Efectivamente, estuvimos en Las Tricias (Garafía), en casa de Eremiot, para concertar su participación en el Festival.

221

(G.3) El canto es una hermosura
 más si es de varias naciones,
 bonito es que se relacione
 en la vida la cultura.
 Eso es una hermosura
 y donde hay gente numérica¹³³
 aunque vaigan de la Ibérica
 será cosa necesaria
 y de las Islas Canarias
 y de la tierra de América.

222

(G.1) El verso me da alegría
 voy a llevarlo con calma
 es orgullo de La Palma
 que se cante poesía¹³⁴.
 Yo trabajo noche y día
 por el canto conservar
 me dan ganas de llorar
 que lo traten con cuidado,
 pienso que el día menos pensado
 el canto se va a acabar.

223

(G.2) La poesía es un arte
 que el cerebro la produce,
 la palabra la traduce
 con amor en cualquier parte.
 Ella nació para darte
 eterna satisfacción
 y aunque tengo la impresión

¹³³ El uso de esdrújulas como últimas palabras de un verso está considerado por los propios trovadores como una de las mayores dificultades en la improvisación, por lo limitado de las posibilidades de rima.

¹³⁴ Es decir, que se canten décimas.

que está acabada y perdida
yo soy parte de su vida
y ella de mi corazón.

224

(G.3) La poesía es aquella
yo lo he visto varias veces
que incluso pertenece
también a las artes bellas.
Bajo las lindas estrellas
que dan esa facilidad
y con espontaneidad
que yo a veces la celebro
y la produce un cerebro
dotado de facultad.

225

(G.1) Ya nos vamos a marchar
damos paso¹³⁵ a otros cantores
que vengo a rendirle honores
en esta Centro Insular.
Les volvemos¹³⁶ a cantar
más tarde si lo desean,
hoy mi mente se recrea
y lo digo de antemano,
yo pienso que los cubanos
nos forman una pelea¹³⁷.

226

(G.2) No temas a la pelea
cuando el canto se festeja,

¹³⁵ En la repetición del verso dice "doy paso".

¹³⁶ *Volvemos*, presente, por 'volveremos', futuro, es también uso dialectal común en el habla rural.

¹³⁷ Los cubanos son, para los canarios, el desiderátum en cuanto al canto de las décimas, por eso anticipa Eremiot la 'gran actuación' que van a tener después.

tienes experiencia vieja
y además muy mala idea.
Si despedirte deseas
para cantarles después
te digo con buena fe
no tengo miedo a cantar
aquí ni en ningún lugar
porque lo que tengo es fe.

227

(G.3) Yo como no soy tirano
sí les digo la verdad
y conservo la amistad
con todo el género humano.
Y yo no les hablo en vano
ni es que me venga a lucir
pero les voy a decir
tal cosa que no me aterra
aquél que me forme guerra
yo le dejo seguir.



H. IRVAN PÉREZ (LUISIANA, ESTADOS UNIDOS)

IRVAN PÉREZ (H.1), junto a su primo Alfred Pérez, asistió al Festival de Las Palmas como representante de los descendientes de los canarios establecidos en Luisiana (principalmente en la Parroquia de San Bernardo), desde el siglo XVIII, y que conservan su cultura hispánica y canaria hasta nuestros días; es un micromundo cultural y lingüístico interesantísimo que han estudiado varios autores, entre los que destacan S.G. ARMISTEAD¹³⁸ y M. ALVAR¹³⁹. Las canciones que canta Irvan siguen siendo tradicionales en Luisiana. Hasta hace un par de generaciones existían en aquella Comunidad decimeros que improvisaban sus décimas de la misma forma que hemos visto hacer en este Festival, pero ahora ya no se practica, ya sólo es una poesía “memorial”, que es lo que va a cantar Irvan. Además, los de Luisiana siguen llamando “décimas” a cualquier tipo de canción narrativa de tema local, con independencia del metro que tengan¹⁴⁰.

[37]

IRVAN PÉREZ (H.1) inicia su actuación con el canto de una composición titulada “La vida de un jaibero”¹⁴¹, que él mismo explica en

¹³⁸ Cf., entre su extensísima bibliografía dedicada a los “isleños”, su último libro referido a la literatura tradicional conservada por los hispanos de Luisiana: *The Spanish Tradition in Luisiana*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1992.

¹³⁹ Un adelanto de su estudio definitivo sobre *El dialecto canario hablado en la Luisiana* (que será publicado próximamente por el Departamento de Ediciones de la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria), puede verse en M. ALVAR, “Encuestas en Estados Unidos”, *Lingüística Española Actual*, XIII.2 (1991), pp. 273-278).

¹⁴⁰ Cf. ARMISTEAD *The Spanish Tradition in Luisiana*, cit., pp. 12-38.

¹⁴¹ Recogida y publicada por S.G. ARMISTEAD en su libro citado, pp. 30-31. La versión que aquí canta Irvan Pérez difiere en algunas variantes respecto a la versión publicada por Armistead.

su habla dialectal: “Tenía tormento por el gañote¹⁴², pero les voy a cantar el cantar de los pescadores, de los jaiberos. En otros tiempos pescaban y no podían hacer más nada”.

228

Yo me arrimé a la costa
 buscándome l’abrigoito,
 Sintí una voz que desía:
 –Y’ aquí estoy yo hela’ito–.
 Era un pobre jaibero
 pescando en el mes de febrero.

229

Di una lata a la otra,
 di un pobre jaibero,
 se fue a tierra a cortá paja
 y le cayó un avispero.
 ‘Tonses¹⁴³ dice el jaibero:
 –¡Maldita sea el mes de febrero!

230

Tenía el pelo largo
 y se enre’ó los mangles,
 no podía salir
 a recorrer¹⁴⁴ sus palangres
 ‘Tonses dise el jaibero:
 –¡Maldita sea el mes de febrero!

¹⁴² Efectivamente, Irvan tenía una gran afonía que le impedía casi hablar, pero se esforzó al máximo y pudo cantar sus “décimas”. *Gañote* es el término dialectal que se usa también en Canarias para ‘garganta’. Sin embargo, *tormento* con el valor de ‘molestia’ parece ser un anglicismo, propia del habla coloquial sureña, más bien arcaizante.

¹⁴³ ARMISTEAD transcribe “Tó se dise” (p. 30).

¹⁴⁴ En la transcripción de ARMISTEAD: “recoger” (p. 30).

231

Se botó de cuatro patas
parece que tenía rabia
y el compañero que ha visto eso
le cayó atrás con la lata.
‘Tonese dise el jaibero:
—¡Maldita sea el mes de febrero!

232

Cuando se muere un jaibero
que naiden le ponga luto
porque se va a descansá
este probresito¹⁴⁵ difunto.
¡El pobre jaibero
pescando en el mes de febrero!



[38]

Siguió diciendo IRVAN PÉREZ (H.1): “Me hace mucha lástima, pero el gañote no me da, pero vamos a cantar una más: *El Plan de Barranco*. Es un cantar¹⁴⁶ antiguo que vino de aquí muchos años atrás, vino con las familias nuestras más de 200 años atrás, y se aguantó de una persona a la otra, de padres a hijos, y entodavía la cantan. Dice ansina”:

233

Con este plan de barranco,
sin saber cómo ni cuándo,
asina se aconró
Velina con don Fernando.

¹⁴⁵ En ARMISTEAD se dice “pobresito” (p. 31).

¹⁴⁶ En realidad no es una décima, sino un romance, el de *Bernal Francés*, que también recogió S.G. ARMISTEAD en sus encuestas (de otra informante: Malvina Pérez, de Delacroix) y publicó en su libro citado (pp. 65-66). Otras versiones, incluyendo una recitación de Irvan, las publicó ARMISTEAD en NRFH, XXVII (1978), 46-48, y XXXII (1983), 43-45, pero la versión presente es inédita y contiene interesantes variantes respecto a las versiones publicadas.

Me sacó el machete,
 yo el rifle de diesiséis,
 cinco balas le pegue¹⁴⁷
 a don Fernando Fransé.
 A luego ya ahí se va,
 a luego no vuelvaré,
 a ponerse el vistío
 de don Fernando Fransé.
 –Ábreme la puerta, Velenia,
 ábremela con confiansa,
 mira que soy tu querío
 que ha di venir de Fransia.
 Y apenas me abrió la puerta
 yo l'elumbré n'el candil,
 s'abrió una cama de flores,
 le quité el primer botín.
 –Ay, perdón marío mío,
 perdón, por misoritoria¹⁴⁸,
 si no lo hases por mí
 háselo por mi criatura.
 –De mí tú no tienes perdón,
 de mí tú no cantas vitoria,
 tú mesma ti digrasiaste¹⁴⁹
 díselo a tu soletoria.
 Coge los niños criados,
 llévaselos a tu marde,
 si te pregunta pu Ilenia,
 dile que tú no sabes.
 Coge los criados niños,
 lleva a la dueña 'Sabel,
 si te pregunta pu Ilenia,
 dile que la maté.

¹⁴⁷ Dice /pégue/ para conservar el ritmo del verso.

¹⁴⁸ 'Por misericordia'. La forma dialectal *mi-soritoria* propicia, por etimología popular, la creación de *tu-soletoria*, al asociar la primera sílaba con el posesivo.

¹⁴⁹ 'Desgraciaste'.

I. GRUPO DE CUBA

El Grupo representante de Cuba estuvo formado por los trovadores JESÚS RODRÍGUEZ GONZÁLEZ (I.1) y OMAR MIRAVAL NAVARRO (I.2), acompañados al laúd por EDWIN VICHOT BLANCO (I.3) y a la guitarra por JOSÉ LUIS MARTÍN TEIXÉ (A.5) (perteneciente éste al grupo de los palmeros de Mazo y que se brindó a tocar con los cubanos).

“Jesusito y Omar”, como se les conoce en el mundo artístico, forman una pareja estable (desde 1976) de trovadores “casi profesionales” que dan conciertos, son invitados en programas y fiestas, y mantienen un espacio regular en la radio y en la TV cubana desde hace varios años. A sus extraordinarias dotes de repentistas —y de verdaderos poetas— unen otra digna de destacar: su perfecta vocalización, tan importante en un “arte” en que la palabra debe llegar nítida al oyente.

Cantan siempre con una misma música, pero cada uno de ellos tiene su propio estilo. La estructura repetitiva versicular y su acoplamiento con la música, en el caso de Omar es: 12—1234—56—7890 (exactamente igual que los canarios), mientras que en el de Jesús es: 12-1-234—56-7890. Con todo, el estilo del “punto cubano” (o “guajiro”) en Cuba es más pausado que en Canarias. En los intermedios musicales el instrumento solista, el laúd, toma un protagonismo extraordinario, dando muestras de verdadero virtuosismo.

[39]

234

(I.2) Las Palmas de Gran Canaria
es una bella ciudad
por su clima, su bondad
y su gente hospitalaria.
De esta tierra legendaria

y digna de nuestra loa
 una vez puso la proa
 hacia el terruño cubano
 el poeta y escribano
 don Silvestre de Balboa¹⁵⁰.

235

(I.1) Gran Canaria, la voz mía,
 topógrafa del relato,
 no puede en tan poco rato
 describir tu geografía.
 Describirla no podría
 en este hermoso rincón
 puesto que Las Palmas^{150 bis} son
 con sus bocas empinadas
 las únicas encargadas
 de hacerte la descripción.

236

(I.2) Hoy que nos tiende sus manos
 la gran ciudad de Las Palmas
 vibran de emoción las almas
 de todos los palmeranos¹⁵¹.
 Buscan los versos cubanos
 diez faros bajo el capuz
 y nos reciben con sus
 amables brazos abiertos

¹⁵⁰ Saber que Silvestre de Balboa fue el primer poeta cubano, y que era de Las Palmas, es cosa que se ha hecho tónica, pero saber además que era escribano es haber profundizado en la historia, ¿para esta ocasión?

^{150 bis} Aquí, "Las Palmas" tiene una doble intención semántica: la de puro topónimo, nombre de la ciudad en que se celebra el Festival, y la del apelativo, con referencia específica al árbol que es, al que se le asigna la metáfora de "bocas empinadas".

¹⁵¹ "Palmeranos" es neologismo que no existe en el habla de Canarias para los habitantes de Las Palmas; en realidad no existe: se dice simplemente "los de Las Palmas", o "canarios" y "canariones" pero para referirse a todos los de la isla de Gran Canaria. Sin embargo, el trovador encontró un derivado "lógico" que además le sirvió para la rima de su verso.

como los grandiosos puertos
del Refugio y de la Luz.

237

(I.1) Gran Canaria, geografía
que con sus puños de acierto
sabe alabar en el Puerto
de la Luz la poesía.
Las Palmas me dan¹⁵² la vía
de una entrañable hermosura
y Telde con su ternura
hecha un millón de palabras
me acerca al Puerto de Cabras
y abrazo a Fuerteventura.¹⁵³

238

(I.2) Si vas por Fuerteventura
verás a través del viaje
su volcánico paisaje,
su desértica llanura.
Sentirás bajo la pura
inclemencia de su sol,
una embriaguez sin alcohol
y estarás bajo ese sueño
como en un lecho *sedeño*¹⁵⁴
sobre un peñasco español.

239

(I.1) Ebrio de sueño y prefacio
Manuel González Ortega
es como una hoz que siega
tinieblas en el espacio.

¹⁵² “Dan”, en plural, en concordancia léxica con “Las Palmas”.

¹⁵³ El asombroso y acertado repaso que han hecho a toda la geografía canaria provoca grandes aplausos en el público.

¹⁵⁴ *Sedeño*: ‘de ‘seda’.

Sobre su verde palacio¹⁵⁵
 iluminan otros cielos
 y sus ojos paralelos
 queridos, sabios y orondos
 son dos canarios redondos
 detrás de los espejuelos.

240

(I.2) Manuel González, Manuel,
 yo no sé cómo podría
 pintar tu fisonomía
 sin utilizar pincel.
 Yo amo a este pueblo y en él
 sembrar mi cariño quiero
 y abrir mi pecho sincero
 para el Cabildo Insular
 y la bondad familiar
 de Maximiano Trapero.

241

(I.1) Por Maximiano Trapero,
 huella de mi propia huella,
 da la impresión que una estrella
 se casa con un lucero.
 Su sendero es un sendero
 que tiene de abeja y miel
 y verso de sangre y piel
 donde la mente trabaja:
 le dice a la luna baja
 y la luna baja a él.

242

(I.2) Yo quiero obsequiarle a él
 a través de mi lenguaje

¹⁵⁵ M. González Ortega llevaba una chaqueta verde en ese día, de ahí la referencia metafórica.

mis versos, rosas que traje
 del caribeño vergel.
 La emoción rompe la piel
 con la punta de un latido
 y el saludo más sentido
 se escapa del pecho y llega
 al señor Manuel Ortega
 y a Armando Sosa Valido¹⁵⁶.

243

(I.1) Armando Sosa Valido
 en mi corazón está
 y yo, pichón que se va,
 volveré a ocupar su nido.
 Su latido es el latido
 que en mi pecho se acelera
 hecho lista en la bandera
 que en mi terruño lo vi,
 porque los hombres así
 tienen patria donde quiera.¹⁵⁷

244

(I.2) Tienen patria donde quiera
 los hombres que son así
 por eso me siento aquí
 como si canario fuera.
 Más alta que una palmera,
 más limpia que una fontana
 Carmen Migdalia¹⁵⁸, una hermana
 que lucha, orienta y legisla
 representa en esta isla
 la diplomacia cubana.

¹⁵⁶ Armando Sosa fue la persona que se encargó de las relaciones públicas en el Festival, de ahí los agradecimientos en verso que recibió de los decimistas.

¹⁵⁷ Grandes aplausos por Armando y por la décima.

¹⁵⁸ Carmen Migdalia era, en el tiempo del Festival, la Cónsul de Cuba en Canarias, que estaba presente en la sala en ese momento.

245

(I.1) Carmen Migdalia, entreagrarias
 sonrisas de palmas reales,
 es la Mariana Grajales
 que se antricheró en Canarias.
 Sus manos hospitalarias
 por nuestro amor han sudado
 y por lo que ha perfumado
 dijera que es una rosa
 humana, la más hermosa
 del jardín del Consulado.

246

(I.2) Me han dicho que en cada huella
 que en esta isla plasmó
 hay un triángulo punzó
 cinco franjas y una estrella¹⁵⁹.
 Desde el sentimiento de ella
 la décima se levanta
 como una dulce garganta
 mitad guzla¹⁶⁰ y acicate
 que al enemigo combate
 y para su pueblo canta.

247

(I.1) La décima está en las rosas
 maquillándose la cara
 como si el sol le tirara
 serpentinas luminosas.
 Habla con las mariposas
 de polen y lejanía
 y tiene la frase mía,
 agujas que no se añejan
 para todos los que tejan
 su estambre de poesía.

¹⁵⁹ La bandera de Cuba.

¹⁶⁰ *Guzla*: 'instrumento musical parecido al rabel' (DRAE).

248

(I.2) La décima que deseo
cantar se impregnó en los poros,
rumor de fiesta de toros,
de tenderete y torneo.
Llevó a Cuba el taconeo
de andaluza bailarina
pero encontró tanta ruina
que cambió mantilla y bata
por una tela barata
y se volvió campesina.

249

(I.1) La décima que nos baña
y que sin boca nos besa
está aquí en María Teresa
Linares¹⁶¹ que me acompaña.
Un día salió de España
para refugiarse allí
donde llena de Martí,
el maestro favorito,
quiso un novio guajirito
como el Indio Naborí¹⁶².

250

(I.2) La décima es la simiente
cultural que sembró España
en su bélica campaña
por el Nuevo Continente.
Y hoy con júbilo creciente
la prodiga en sus cantares
por las tierras insulares

¹⁶¹ M.T. LINARES es directora del Museo Nacional de la Música de Cuba y una de las principales investigadoras de la música cubana, en general, y de la décima, en particular. Asiste al Festival como congresista del Simposio.

¹⁶² "Indio Naborí" es el seudónimo de Jesús Orta Ruíz, unánimemente considerado el más grande decimista cubano del siglo XX.

y por las de Iberoamérica
una pléyade numérica
de poetas populares.

251

(I.1) Málaga, mano de miel,
nueve lunas esperó
y en una estrella le abrió
las pupilas a Espinel.
La décima puso en él
su cauce de amor profundo
y hoy en la copa del mundo
para que bebiendo siga
nuestro "Habana Club" se liga
con su "Felipe Segundo".¹⁶³

252

(I.2) La décima que describe
un paisaje momentáneo
zarpó en el Mediterráneo
para anclar en el Caribe.
Hay quien no ve ni concibe
su figura literaria
y con mano reaccionaria
razonando como un necio
con el fango del desprecio
le ensucia la indumentaria.

253

(I.1) Yo no la voy a ensuciar
ni la llenaré de agravios

¹⁶³ Esta décima nos parece un ejemplo sobresaliente de las cualidades que reúne la poesía improvisada cuando está en manos de un trovador tan dotado como Jesús Rodríguez: conocimiento, facilidad versificadora, don de la palabra, ingenio, imaginación, poesía; lo prosaico se une a lo más lírico para hacer poesía popular, pero verdadera poesía.

porque yo aprendí a echar labios
 para sus labios besar.
 Yo la veo caminar
 las calles de mi libreta
 porque como una violeta
 la sangre me perfumó
 aquel día que me dio
 el título de poeta.

254

(I.2) Pero tú eres un poeta
 de pensamientos oscuros
 que apoyándote en los muros
 como la hiedra vegeta.
 Tu diminuta silueta
 echa de espuma y de nieve
 es en este encuentro breve
 donde la pugna germina
 una momia que camina
 porque mi mano la mueve.¹⁶⁴

255

(I.1) Me dijo momia, ¡qué horror!,
 un zorro, un bagazo¹⁶⁵, un tipo
 que es algo así como el hipo
 de un borracho sin pudor.
 Él no ha tenido el honor
 de amar mi naturaleza
 pero si por su torpeza
 me pone un poco variable
 hago de la rima un sable
 y le corto la cabeza.

¹⁶⁴ En la controversia, cuando hay un “insulto”, la reacción del contrario es inmediata, mucho más rápida que en las demás décimas, sin intermedio musical alguno: la palabra y la réplica toman el protagonismo absoluto.

¹⁶⁵ *Bagazo*: ‘residuo de la caña de azúcar una vez exprimido’ (DRAE).

256

(I.2) Siempre que en mi mano aprieto
de un sable la empuñadura
los hombres de más bravura
me contemplan con respeto.
Mas si vienes a este reto
envuelto en férreos anillos
y golpean tus nudillos
mi presencia de algarrobo;
no serás el primer lobo
que me enseña los colmillos.

257

(I.1) Me dijo lobo, me dijo
lobo con piel de paloma
este cura del idioma
que vende hasta el crucifijo.
Y como que no dirijo
a las fieras por manadas
perdono las muchachadas,
mejor dicho la locura
de este potro sin montura
que vino a darme patadas.

258

(I.2) Cuando mi potro se ofusca
por cualquier trillo que venga
no hay freno que lo detenga
ni mano que lo conduzca.
Más de un jinete lo busca
por su estampa y su pelaje
pero como es tan salvaje
para montarlo al garete
primero hay que ser jinete
y después tener coraje.

259

(I.1) Si lo montas al garete
no lo mires tan salvaje
que tú no tienes coraje
ni tampoco eres jinete.
Tú no eres más que un zoquete,
un haragán y un avaro
y si guerra te declaro
no le temo a tus alarmas
porque siempre con las armas
de la moral te disparo.

260

(I.2) Mi moral es un cristal
de impecable transparencia,
sin embargo tu conciencia
es más fría que un puñal.
Yo no le temo al chacal
ni al lobo ni al jabalí
porque para ser así
indiferente al ultraje
con el instinto salvaje
de las fieras me vestí.

261

(I.1) ¡Para qué te llamas fiera
en sílabas insensibles
si yo hasta las más temibles
las ablando cuando quiera!
Procura de otra manera
resbalar por tus pendientes
y luego no te lamentes
que por demasiado finas
¿quién ha visto a las gallinas
desafiando a las serpientes?

262

(I.2) Tú eres eso, una serpiente
que va arrastrando su enojo
con la malicia en el ojo
y la ponzoña en el diente.
Tú eres hombre solamente
porque llevas pantalones,
un ratón de esos ratones
que se dejan la melena
para subir a la escena
disfrazado de leones.

263

(I.1) Si yo me vuelvo un león
y te enseño la melena
te voy a partir la vena
principal del corazón.
Mi verso es como un pulmón
que se adapta a cualquier clima
cuando mata con la rima,
hombreira de muchos grados,
los buitres imaginados
que le vuelan por encima.

264

(I.2) Hay buitres rondando el clima
de mi nombre y mi apellido
pero ninguno ha podido
ponerme su pico encima.
Tú mismo niegas mi rima
pero más tarde o temprano
tendrás que besar mi mano
que con mansa reciedumbre
te dio un lugar en la cumbre
y te sacó del pantano.

265

(I.1) Tarde o temprano serás
materia desvanecida
y como un águila herida
por Canarias te verás.
Por caprichoso tendrás
que pagar por tu rescate
y aunque sin balas te mate
no vas a ser ni el primero
ni el segundo ni el tercero
que yo venza en un combate.

266

(I.2) Sólo un loco de remate
con absurdas pretensiones
piensa que con perdigones
puede ganar un combate.
Dime, rey del disparate,
dónde están y quiénes son
por su tamaño y su acción
los tigres que en el Parnaso
pueden con un arañazo
detener mi corazón.

267

(I.1) Con el corazón abierto
muchos me han visto luchar
¡y cómo voy a matar
a un hombre que ya está muerto!
Muchos vienen a mi huerto
para una siembra de miel
y como que les soy fiel
a la décima que digo
para enterrarla conmigo
me abrí una tumba en la piel.

268

(I.2) ¿Quién te dijo que a mi piel
 tus manos ensangrentadas
 pueden darle puñaladas
 con cuchillos de papel?
 No vengas al redondel
 igual que ese gallo ruin
 que nunca en su ansioso fin
 se huye y cierra la boca
 cuando con las patas toca
 el polvo del aserrín.

269

(I.1) Tu décima es gallo ruin
 que sólo derrotas muerde
 y cuando lo pican pierde
 la vida en el aserrín.
 El mío es tan saltarín
 sin temerle a las secuelas,
 que graduado en las escuelas
 del valor se ha conocido;
 cobardes son los que han sido
 picados por sus espuelas.

270

(I.2) Mi verso es un gallo erguido
 hecho para grandes vallas
 y ha sido en muchas batallas
 vencedor sin ser vencido.
 Pero el tuyo te ha nacido
 entre parques y balcones
 como nacen los gorriones,
 sin techo y sin arboleda
 es muy difícil que pueda
 soñar con los camellones.

271

(I.1) Soñar con los camellones
 hace rato que soñé
 el día que los llené
 de esporas y de aluviones.
 Con mis dedos de terrones
 he sabido acariciarlos
 y cuando suelo llamarlos
 a mi llamamiento vienen,
 pobres son los que no tienen
 diez nubes para mojarlos.

272

(I.2) A mi tierra color barro
 no le mojan las cosechas
 estas nubes que están hechas
 con el humo de un cigarro.
 Yo me tomo el río en jarro
 cuando la sed me provoca
 y si me resulta poca
 su agua para mi racimo
 subo al espacio y me exprimo
 los celajes en la boca.

273¹⁶⁶

(I.1) Mira, cállate la boca
 y dile adiós a estas almas
 (I.2) y a la ciudad de Las Palmas
 embrujo de mar y roca.
 (I.1) En cada pecho coloca
 granos de fraternidad
 (I.2) y para que la hermandad
 como una paloma suba
 (I.1) entre Canarias y Cuba
 tiende un puente la amistad.

¹⁶⁶ Sin ningún intermedio ni interrupción improvisan la décima de despedida "a dos razones".

[40]

Mientras los cubanos reciben los muchísimos aplausos del público, salen al escenario los decimistas palmeros con la intención de cantar con ellos, tal como había anunciado EREMIOT RODRÍGUEZ (G.1) en la décima 225. Para los canarios supone un verdadero honor “medirse” con los cubanos, pues Cuba es, en el terreno de la décima, el territorio mítico de todo verseador.

274

(G.1) Yo no sé cómo empezar,
alguno tiene que ser,
cumpliendo con un deber
lo tengo que demostrar.
Yo me pongo a cavilar
y no me salen las cuentas
que mi emoción se lamenta
y no quiero ser tirano,
no les sirvo a los cubanos
pa alcanzarles la herramienta.

275

(G.2) Ese clavel que tú¹⁶⁷ exhibes
con cariño y con asombro
llévalo sobre tus hombros
y déjalo en el Caribe.
Dile que ese clavel vive,
dilo, que es necesario,
como un mensajero diario
se lo ofreces a Fidel
y dile que ese clavel
nació en el suelo canario.¹⁶⁸

¹⁶⁷ Se dirige a Jesús Rodríguez, que tiene un clavel en las manos que le acaba de dar una persona del público.

¹⁶⁸ Muchísimos aplausos del público.

276

(G.3) Los cubanos sabes tú
que esa es la mayor grandeza
porque la naturaleza
les dio una inmensa virtud.
Sin hacer solicitud
esa es Cuba por allá
esta es la probalidad,
el recinto no me aterra,
sabemos que en esa tierra
se encierra esa calidad.

277

(G.1) También, cubano, yo quiero
que tú le lleves allá
con toda la caridad
los recuerdos de un palmero.
Y le dices con esmero
que pienso en ellos bastante,
es un tema semejante
que vive en esta plegaria
que la comida en Canarias
se sobra y se halla abundante.

278

(A.2) Hoy les canto a los cubanos
y a todo este personal
a un punto noble y social
felicito y doy mi mano.
Con un sentimiento humano
y pena en mi corazón,
con una gran emoción
como comprenden en mí
está muy bien por aquí
la dulce composición.

279

(A.1) Vuelve a cantar el anciano,
 humilde, noble y contento
 y goza con el aliento
 que me brindan los cubanos.
 Estos queridos hermanos
 los llevo en el corazón
 y colmado de ilusión
 quiero que su canto suba
 porque es que La Palma y Cuba
 forman en un pelotón.

280

(I.1) Debe quien quiera pasar
 sin obstáculos la vida
 en la luz encanecida
 de los viejos estudiar.
 Un joven para triunfar
 ha de mirarse al espejo
 del índice sabio y viejo,
 porque siempre ha fracasado
 el joven que no ha explorado
 las montañas de un consejo.¹⁶⁹

281

(I.2) A mí siempre me ha gustado
 la situación compartida
 pero este adiós una herida
 en el pecho me ha dejado.
 Yo no estoy acostumbrado
 a decir adiós con miedo
 y si vengo aquí no puedo
 en el lugar donde estoy
 decirles que ya me voy
 porque en ustedes me quedo.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Muchos aplausos por parte del público.

¹⁷⁰ Muchísimos aplausos.

282

(I.1) Como una paloma herida
por la punta de cien balas

(I.2) sale batiendo sus alas
del tiempo la despedida.

(I.1) Volveré aunque me despida
a este rincón cultural

(I.2) porque un pueblo tan jovial
que admira nuestros reflejos

(I.1) lo mismo cerca que lejos
se sigue queriendo igual.



IV. DÍA 20 DE DICIEMBRE DE 1992

SESIÓN DE CLAUSURA

La sesión de clausura del Festival, con la intervención de todos los grupos participantes estaba previsto que se celebrara al aire libre, en la Plaza del Pilar Nuevo, detrás de la Catedral. Pero una lluvia des-acostumbrada en Las Palmas, por su intensidad y su persistencia, lo impidió, trasladando la actuación al mismo lugar de días pasados, al salón de actos del Centro Insular de Cultura, circunstancia que se reflejará en algunas décimas de algunos trovadores.

F. GRUPO DE VENEZUELA

[41]

BETO VALDERRAMA (F.1) y LUIS MARÍN (F.2) improvisan sobre el estilo del "galerón margariteño".

283

(F.2) Ustedes pueden estar
seguros en su estadía
que el recinto y este día
serán para recordar.
Además podrán cantar
nuestro folclor que se aferra
a lo sublime y encierra
la raíz de lo vernáculo
cuando alegra el espectáculo
el galerón de mi tierra.

284

(F.1) Puerto Rico y Venezuela,
México, Cuba y Canarias
décimas extraordinarias
versaron en espinelas.
Las Palmas deja su estela
en el rico Festival
ya que ha sido un gran caudal
de vividas experiencias
en pro de la fe y la ciencia
a nivel universal.

285

(F.2) Ya me despido, señores,
tengo el gusto en saludarles
y al mismo tiempo brindarles
versos, poesía y flores.
También rendirles honores
en mi lucida espinela
que se tiñe de acuarela
porque están de corazón
unidas en galerón
Canarias y Venezuela.

286

(F.1) Mi voz es la voz del mar
que nos separa de España,
la misma que en la montaña
lanza el peón insular.
Aquí voy a saludar
a esta tierra hospitalaria
tan bella y extraordinaria,
lo digo en mi galerón
para dar salutación
a la gente de Canarias.

[42]

Los mismos intérpretes anteriores improvisan un “aguinaldo” venezolano, sobre cuartetos hexasilábicos con un estribillo que canta también el público.

287

(Estribillo)

*El que no se alegra
en Pascua florida
es porque no siente
placer en la vida.*

288

(F.2) Yo les voy a hacer
esta versación,
escuchen señores,
présteme atención.

(estribillo)

289

(F.1) Placer en la vida,
vida extraordinaria,
hoy estoy cantando
en Palmas de Canaria.

(estribillo)

290

(F.2) Quiero saludar
con mis compañeros,
al amigo Armando
y al señor Trapero.

(estribillo)

291

(F.1) Déme de aguinaldo
aunque sea poquito:

veinticinco arepas
y un marrano frito.
(estribillo)

292

(F.2) No me eches la culpa,
no me la eches, no,
fue Manuel González
quien me convidó.
(estribillo)

293

(F.1) La gente critica
si yo bebo ron
y cuando lo bebo
soy un borrachón.
(estribillo)

294

(F.2) Ya yo me despido,
de aquí ya me voy
con un gran saludo
que a todos les doy.
(estribillo)

295

(F.1) Ya me voy a ir
para mi nación,
te llevo, Canarias,
en el corazón.
(estribillo)



D. GRUPO DE MÉXICO

[43]

Cuando salen al escenario, y mientras se preparan los músicos para iniciar su actuación, GUILLERMO VELÁZQUEZ (D.1) improvisa la siguiente décima, seguida de un largo interludio musical:

296

Si ahora nos ven más enjutos
eso yo no lo corrijo,
Manuel González nos dijo
nada más veinte minutos.
Somos agrestes, hirsutos,
de una zona árida y seca,
quien trova verdad no peca
¿y es que si no es ahora, cuándo?
Empezaremos tocando
una “levita” huasteca¹⁷¹.



[44]

GUILLERMO VELÁZQUEZ (D.1) y JAVIER RODRÍGUEZ (D.3) cantan un *son*, improvisando sobre la circunstancia de la lluvia que obligó a cambiar el escenario del Festival esa mañana.

¹⁷¹ Se refiere al son huasteco “La Leva”. La música con que inicia este son corresponde al largo interludio musical aludido.

297

(Estribillo)

*Soy soldado de levita
de esos de caballería,
de esos de caballería
soy soldado de levita.*

298

(D.3) Yo le digo a mi negrita
abrázame, vida mía,
a ver si así se me quita
esta terrible agonía.

299

Este lugar a mi ver
es negro y es tenebroso.
Esto fuera más hermoso
en la calle a mi entender
pero amaneció lluvioso
y qué le vamos a hacer.



[45]

GUILLERMO VELÁZQUEZ (D.1) interpreta ahora una composición original, en estructura de *valona*, titulada "La raíz de nuestra esperanza" (publicada también en el Cuadernillo citado, pp. 11-12).

*No clamamos por venganza
ni maldecimos el mar
ni nadie puede arrancar
la raíz de nuestra esperanza.*

300

¿Quién puede negar los hechos
que aparejó la Conquista
si todavía nos contrista
ver su sal en los barbechos?

Nuestros símbolos deshechos,
rota nuestra lontananza,
el ritual de fiesta y danza
convertido en trago amargo...
Fue terrible, y sin embargo
no clamamos por venganza.

301

No renegamos de ser
lo que al fin de cuentas somos:
quiénes, cuándo, porqués, cómo
nada pueden resolver.
Hoy es hoy y ayer ayer,
no se trata de llorar
ni tampoco de añorar
lo que ya nunca seremos,
que se seque no queremos
ni maldecimos el mar.

302

Duele tener a la vista
lo que ya no es porvenir
y más duele percibir
que continúa la conquista,
que la ambición egoísta
no nos deja respirar
ni espacio para sembrar
más vida en nuestros terrenos,
pero ese germen al menos
no lo pueden marchitar.

303

Ni la globalización
de finanzas y mercados
nos tiene apesadumbrados
o en la desesperación.
Nos queda la decisión

de seguir en la labranza
 y aunque hoy ladién¹⁷² la balanza,
 aunque el pesimismo cunda
 sigue vital y profunda
 la raíz¹⁷³ de nuestra esperanza.



[46]

GUILLERMO VELÁZQUEZ (D.1) interpreta otra composición suya, en estilo de *huapango arribeño*, titulada “Soy latinoamericano”, con la misma estructura y características de [20]: compuesto de la *poesía* (304-309), de la *valona* (310-313) y del *jarabe* (315-316).

304

(Estribillo)

*Soy latinoamericano, soy orgullo
 de mi tierra, mis costumbres, mi linaje,
 pero más que pintoresco garambullo¹⁷⁴
 y que ruinas ancestrales y paisaje
 soy un lúcido crisol de lo que intuyo,
 y soy firme decisión contra el ultraje.*

305

Yo no soy el indio triste o misterioso
 que el folklor para turistas anticipa
 ni el Noriega que la prensa esteriotipa
 derrotado por un Rambo generoso.
 Soy el barrio bombardeado, el sol furioso,
 soy la patria despojada de lo suyo,
 yo no invado, yo no miento, no destruyo
 y hasta exhorto a Hollywood¹⁷⁵ a llenar cines
 con un óscar para Bush y sus marines.

(Estribillo)

¹⁷² /Ladién/, de *ladear*, por traslación acentual y diptongación para conservar el ritmo del verso.

¹⁷³ Dice /ráiz/, con diptongo, para conservar el octosílabo.

¹⁷⁴ Ver nota de la déc. 129.

¹⁷⁵ Acentúa /jolibúd/, para el ritmo del verso.

306

Soy el dato que una IBM¹⁷⁶ computariza,
o eso piensan lo que todo lo reducen
a un spot, un vídeo clip, un fax que aducen
como tótem que este tiempo sacraliza.
Pero gracias a Charles Chaplin tengo risa
y me asombra mucho más ver un cocuyo¹⁷⁷
un mercado bullicioso, un río, un capullo,
que el on-off de un estrambótico juguete
tan lejano de una flor o un molcajete¹⁷⁸.

(Estribillo)

307

El mar puede separar los continentes
pero hay mucho que nos une y avecina,
hoy Somalia, Perú, Bosnia Herzegovina
nos golpean los corazones y las mentes.
Todos somos exiliados, combatientes,
muros, manos, libertad, gritos, murmullo,
y ya nadie puede ser a pesar suyo
solo un simple espectador de noticieros
ni un pasivo en los libros financieros.

(Estribillo)

308

Que se vista la nobleza como quiera,
se divierta y juegue golf ociosamente,
que se gaste en el fútbol¹⁷⁹ el excedente,
que reniegue de Karl Marx la clase obrera.
Que pregone el New York Times que la quimera,
de una nueva-sociedad sólo es barullo

¹⁷⁶ Dice /ibeín/.

¹⁷⁷ *Cocuyo*: "Insecto coleóptero de América tropical [...que] despide de noche una luz azulada bastante viva" (DRAE).

¹⁷⁸ Ver nota a la déc. 122.

¹⁷⁹ Acentúa /fútbol/.

mientras hunde su raíz el sarabullo
 el misterio de vivir se nos adentra
 y la fuerza del volcán se reconcentra.

(*Estríbillo*)

309

Nicaragua, El Salvador que aún nos desgarran
 no se agotan en las firmas solidarias
 ni en un disco con canciones libertarias
 ni en la quena¹⁸⁰, el poncho, el bombo y la guitarra.
 Ningún buitres contumaz abre la garra
 obligado nada más por un arroyo
 y pregunto a Sigmund Freud, a quien arguyo,
 cómo uncir la simpatía con la eficacia
 o invasión a Panamá con democracia.

(*Estríbillo*)

Sigue una *valona* (310-313) improvisada con décimas encadenadas, con su *jarabe* correspondiente final (315-316).

310

*A las Canarias llegué
 como carabela al puerto
 y de Las Palmas me iré
 con un mundo descubierto.*

311

A Canarias he venido,
 no con ojos de turista
 aunque el mar colmó mi vista
 de algo nunca sentido.
 Y ahora que ya me despido

¹⁸⁰ *Quena*, según el DRAE (voz quechua): "Flauta o caramillo que usan los indios de algunas comarcas de América para acompañar sus cantos y especialmente el yarabí".

me entran dudas en la fe
 pero yo a lomo viajé
 sobre el mar Mediterráneo¹⁸¹
 y en avión contemporáneo
a las Canarias llegué.

312

A las Canarias llegué
 como un Colón de este siglo
 gracias al tiempo benigno
 y a amistades que encontré.
 Doscientos dólares¹⁸² también,
 no vidrio y cuentas, por cierto,
 y empecé a soñar despierto
 cuando en una brevedad
 mi alma entró a esta realidad
como carabela al puerto.

313

Como carabela al puerto
 entró aquí mi sentimiento
 y se hizo piedra, cimiento,
 lo que antes fue desconcierto.
 Resucitó lo que ha muerto
 y eso no me lo expliqué
 solamente les diré
 ahora que ya me despido
 contento y agradecido
de las Canarias me iré.

314

De las Canarias me iré,
 Canarias no son España,

¹⁸¹ Aquí hay un evidente error; no es el Mediterráneo, sino el Atlántico, el mar que rodea a Canarias.

¹⁸² Hace el plural "dólars", como en los extranjerismos.

grafitis, sprays y hazañas
quē alguien sabiendo por qué
escribió en una pared
de la calle a pecho abierto,
y ahorita que ya revierto
proa y popa a tierra firme
de Las Palmas voy a irme
con un mundo descubierto.

315

Sus gestas extraordinarias
inundan mi corazón
y por todo lo que son
¡Vivan las Islas Canarias!

316

Por razones necesarias
en justicia y libertad
con su propia identidad
¡Vivan las Islas Canarias!



B. GRUPO DE PUERTO RICO

[47]

JOSÉ MIGUEL VILLANUEVA (B.2) improvisa una serie de décimas con pie forzado, en estilo del “seis montebello”.

317

Décima que quiero tanto
desde que estaba en mi infancia,
para ti con elegancia
escribo, improviso y canto.
En orgullo te levanto
con prestigio personal,
décima, bello caudal,
a mi vida perteneces,
se me antoja que mereces
un aplauso universal.

318

Décima, fiel compañera,
con güiro, guitarra y cuatro,
al cantar te idolatro,
lo juro por mi bandera.
Cada verso es una hilera
que forman diez en total,
y en expresión cultural
como éxito rotundo,
mereces en este mundo
un aplauso universal.

319

Dios el divino maestro
 me puso a mí en tu sendero,
 tú sabes que te venero
 sin penas te lo demuestro.
 Tú formas parte de nuestro
 patrimonio nacional
 por ser la clave real
 en el alma del poeta
 mereces en el planeta
un aplauso universal.

[48]

ROBERTO SILVA (B.2) interpreta ahora una composición suya, en décimas con pie forzado, titulada “El lamento borincano”, en el estilo del “seis del llano”.

320

Recuerdo cuando el taíno
 en paz su tierra habitaba
 sin saber que se acercaba
 por el Caribe un marino.
 Y el pueblo español que vino
 le trató con dura mano
 y el que se creyó un hermano
 al monte tuvo que irse
 comenzando a producirse
el lamento borincano.

321

Después de pasar un rato
 muy duro de historia intensa
 también salió a la defensa
 de su tierra un cantor nato
 que pintó un triste retrato
 de su terruño antillano
 y hasta afirmó que fue al grano

aquel día Rafael
 cuando escribió en un papel
el lamento borincano.

322

Aunque mi pueblo luchó
 por ser de raza bravía
 se lamenta todavía
 tanto que hasta afirmo yo
 que el lamento que escuchó
 y escribió el aguadillano
 en aquel tiempo lejano
 no ha cesado ante la lucha,
 por eso es que aún se escucha
el lamento borincano.

323

Pero tengo la confianza
 en que esta generación
 nueva de nuestra nación
 le devuelva la esperanza.
 Al que sufre la matanza
 de todo valor humano
 cuando al rechazar de plano
 todo ese mal que le aqueja
 convierta en historia vieja
el lamento borincano.



[49]

Finalmente, como despedida, los dos trovadores de Puerto Rico, ROBERTO SILVA (B.1) y JOSÉ MIGUEL VILLANUEVA (B.2), improvisan una serie de décimas con pie forzado, como homenaje a la Navidad cercana, con un estribillo que canta todo el público.

324

(B.2) En un avión desde aquí
 saliendo del aeropuerto

mañana me voy por cierto
 a la p̄atria en que nací.
 Tengo que decirlo así
 con mucha honestidad
 y en honor a la verdad
 con gracias hospitalarias
 yo les doy a las Canarias
una feliz Navidad.

325

(estribillo)

*Qué buena, qué buena,
 qué buena es la Navidad
 cantemos todos a coro.*

326

(B.1) Aunque no me quiero ir
 de aquí yo tengo que irme
 y tendré que despedirme
 sin quererme despedir.
 Aquí quisiera seguir
 cantando sin cantidad,
 y dándole continuidad
 a mi trabajo me amaño
 y así pasar todo el año
una feliz Navidad.
 (estribillo)

327

(B.2) Digo adiós a los cubanos
 esta p̄atria aquí entre dos
 y también les digo adiós
 para los venezolanos.
 Y para los mejicanos
 les traigo tranquilidad
 con esta mi seriedad
 para que todos se abracen

y desde Canarias pasen
una feliz Navidad.

(estribillo)

328

(B.1) Mi corazón satisfecho
dejaré en este lugar
aunque regrese a mi hogar
sin corazón en el pecho.
El momento en que lo he hecho
no dejaré esta amistad,
dejo sólo el caminar
entre estas cuatro paredes
para que pasen ustedes
una feliz Navidad.

(estribillo)

329

(B.2) Adiós mi gente querida,
(B.1) ya tenemos que partir
(B.2) y nos tenemos que ir
(B.1) pero en mí tienen cabida.
(B.2) Les agradezco en la vida
(B.1) toda su amabilidad,
(B.2) su buena hospitalidad
(B.1) y aunque esto fue una odisea
(B.2) Puerto Rico les desea
(B.1) *una feliz Navidad.*



I. GRUPO DE CUBA

[50]

EDWIN VICHOT (I.3), que no es trovador, sino instrumentista principal del Grupo, canta una décima que no sabemos si es propia, improvisada o popular.

330

Cojo la pluma y con ella
voy escribiendo escribiendo
el pensamiento estupendo
que mi cerebro descuella,
canto alegre de una estrella
trae dulces de la cuna
para que yo en cada una
décima ponga el control
de la claridad del sol
y placidez de la luna.



[51]

JESÚS RODRÍGUEZ (I.1) y OMAR MIRABAL (I.2) actúan improvisando sobre el momento. Según avanza su actuación van pasando de tema en tema, como en su primera actuación [39].

331

(I.1) Gran Canaria, ya nos vamos
en pos de nuestra nación
y en tu noble corazón

para siempre nos quedamos.
El Festival culminamos
con deseos de volver
y ahora que empiezo a tejer
madejas sentimentales
mis lágrimas son cristales
que se rompen al caer.

332

(I.2) Cuando de tantos cariños
temporalmente nos vamos
hasta los hombres lloramos
como si fuéramos niños.
Sollozos en desaliños
hacen de mi pecho flecos
y si no escuchan los ecos
ni advierten los lagrimones
es que en muchas ocasiones
lloro con los ojos secos.

333

(I.1 No llores, Omar, no llores
si con manos cariñosas
hospedas las mariposas
en el hotel de las flores.
No estés entre los traidores,
cruelles y diferenciados
que entre los equivocados
que no saben caminar
se complacen con mirar
los pétalos pisoteados.

334

(I.2) Hay muchos que se complacen
con sus pies depredadores
en pisotear a las flores
porque perfumando nacen.

Tú eres de los que deshacen
pétalo, tallo y cantero
y si Valido y Trapero
por esa acción que denigro
te consideran peligro
yo así no te considero.

335

(I.1) Que tú no me consideres
no es extraño, Miraval,
tienes mucho de puñal
por lo ingrato que tú eres.
En tus fríos alfileres
mi piel juvenil no acuno
porque cuando desayuno
por los senos de las frases
las heridas que me haces
no me hacen daño ninguno.

336

(I.2) ¿Por qué te preocupa el daño
que yo pueda hacerte a ti
si tú me haces daño a mí
todos los días del año?
Tú eres el rey del engaño,
de la intriga y del chanchuyo
y yo a veces te rehúyo
producto de un mal presagio
para evitar un contagio
con cualquier defecto tuyo.

337

(I.1) El defecto que nos viste
es un defecto normal
porque sabe cada cual
que la perfección no existe.
Tu orgullo no me resiste

yo no sé por qué razón
 y esa *ēs* tu equivocación:
 creerte entre los perfectos
 que sólo comen defectos
 y mueren de indignación.

338

(I.2) Entre los hombres perfectos
 no espero que me saludes
 pero siempre mis virtudes
 serán más que mis defectos.
 Tú criticas los proyectos
 de las torres que levanto
 y cubierto con un manto
 que manos profanas cosen
 ellos que no te conocen
 te confunden con un santo.

339

(I.1) Tú pones cara de santo
 a donde quiera que vas,
 el único satanáas
 que vive a costa del llanto.
 Tus lágrimas pesan tanto
 que te inundan en el arte
 y por el agua que imparte
 tu mirada sin tutela
 ni una fábrica de tela
 alcanza para secarte.

340

(I.2) Pero mi llanto no es
 como el llanto del cobarde
 que ahora me ofende y más tarde
 viene a besarme los pies.
 Él alardea y después
 derrotado se desploma

por la sumisión que toma
de ese musulmán que peca
y después se va a La Meca
a rezar frente a Mahoma.

341

(I.1) ¿Y quién le dijo a Mahoma
que tus manos enfangadas
pueden darme puñaladas
con diez cuchillos de goma?
En el vientre del idioma
mi décima se formó
y desde que me besó
la boca que más deseo,
en la santa que más creo
es en la que me parió.

342

(I.2) ¡Pobre madre que parió
después de un dolor tan grave
a este hijo que no sabe
si el demonio lo engendró!
¿En qué vasija bebió
cicuta en vez de champán?
¿En qué Biblia, en qué Corán
está la historia del ser
que no es hombre ni es mujer,
cristiano ni musulmán?²¹⁸³

343

(I.1) Tú no eres ni musulmán
ni cristiaño ni guajiro,

¹⁸³ Parece increíble que dos trovadores puedan decirse –aunque sea en verso– cosas tan “gordas”, y parece imposible que, después, salgan tan amigos. Y es que, como ellos mismos expresan, “en poesía” puede decirse todo.

tú no eres más que un vampiro
 que chupa lo que le dan.
 Tú presumes de galán
 y presumes de tus pesos
 y eres de los hombres esos
 borrachos por el placer
 que para besos tener
 tienen que pagar los besos.

344

(I.2) Mira tú si me emborracho
 con esa dulce bebida
 que doy gracias a la vida
 por haber nacido macho.
 Aprendí desde muchacho
 a usar bien los pantalones
 por eso tengo razones
 suficientes para odiar
 a los que temen usar
 lo que tienen de varones.

345

(I.1) A mi sexo de varón
 más de una chica ha venido,
 ¡pobre tú que no has tenido
 ninguna definición!
 No importa que la razón
 de mi hombría no te cuadre
 si en el vientre de mi madre
 mi padre soñó un muchacho
 y salí del vientre macho
 como lo quiso mi padre.

346

(I.2) La tarde se pone vieja
 y el tiempo se nos acaba
 (I.1) igual que el río que lava
 la piedra y luego se aleja.

(I.2) El reloj como una queja
se recuesta en el horario,
(I.1) y aunque se ha hecho necesario
que les digamos adiós
(I.2) el recuerdo de los dos
queda en el pueblo canario.



E. GRUPO DE FUERTEVENTURA

[52]

MIGUEL BETANCOR (E.3) recita una composición suya en décimas en la que cuenta una anécdota autobiográfica: por pura casualidad, en su día le nombraron "Turista Dos millones de Canarias", y como en ese tiempo estaba haciendo su propia casa le puso de nombre "Bellavista".

347

Si pasan por un hotel
donde llaman Bellavista
y ven solo a un turista
pueden llamarlo Miguel.
¿Quieren saber quién es él,
de su carácter, su vida?
Es una bala perdida,
un hombre descontrolado
que a la suerte abandonaron
muy adicto a la herida.

348

Le suelen llamar el loco
de lo cual no sé si es cierto
pero yo les advierto
que padece del siroco¹⁸⁴.
En La Palma estuvo un poco
de buzo y de contratista,

¹⁸⁴ *Siroco*: 'viento africano, muy caluroso, que suele venir acompañado de gran polvo en suspensión', que suele aparecer en todas las Islas, pero con mayor frecuencia y con mayor fuerza —por su proximidad al continente africano— en Fuerteventura y Lanzarote. "Padece del siroco" es una expresión popular en aquellas islas, con el sentido de 'estar loco'.

¹⁸⁵ *Ferrallista*: "obrero de la construcción encargado de doblar los hierros para formar el esqueleto de una obra de hormigón armado" (DRAE).

en Jandía ferrallista¹⁸⁵,
 en Las Palmas fontanero
 en Tiscamanita herrero
 y hoy dos millones turista.

[53]

ANSELMO CABRERA (E.4) canta una décima popular, procedente de Cuba, por su contenido.

349

Llora el cura en el altar,
 el pobre porque no gana
 para comprar la sotana
 para poderse mudar.
 También se siente llorar
 al herrero en su herrería
 y el zapatero diciendo:
 Cuba se está convirtiendo
 en lágrimas y agonías.

[54]

DOMINGO RODRÍGUEZ (E.5) canta una décima popular.

350

Señores fui el otro día
 al barrio de Buenavista
 a ver un espiritista
 que mucha fama tenía.
 Yo que tan sólo quería
 algo agradable escuchar,
 se soltó, empezó a saltar
 con una vela en la mano
 y me dijo: –Corre hermano,
 que el mundo se va a acabar.

[55]

Intervienen JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ (E.1) y ANTONIO HERRERA HERNÁNDEZ, de Gran Canaria (C.1), que cantan improvisando formando entre los dos las décimas: Juan Ramón la primera redondilla y Antonio el resto.

351

(E.1) Es tan grande la emoción
que ya tengo el alma llena,
que la sangre de mis venas
no tiene circulación.

(C.1) Pero yo con decisión
hoy te quiero acompañar.
Ayer salí a pasear
en esa bella mañana
con mi décima cubana,
todo les quiero informar.

352

(E.1) Tengo el corazón partido
de la emoción que me han dado,
lo tengo tan destrozado
que ya no vuelve a ser mío.

(C.1) Y yo con todo sentido
no me puedo así expresar,
ayer salí a pasear
en esa bella mañana
y una noble mejicana
quiso enseñarme a bailar.

353

(E.1) Y yo lo hacía al revés
y me hallaba satisfecho
y como movía los pechos
yo no movía los pies.

(C.1) Y ella con su sencillez
con su gracia me conmueve

y en el momento más breve
a mí me dijo un palmero
con afecto verdadero:
De puntos ganaste nueve.



A. GRUPO DE MAZO (LA PALMA, CANARIAS)

[56]

NIEVES CLEMENTE, "LA Garrafona" (A.3), recita una serie de décimas sueltas, suyas propias, hechas para la ocasión.

354

Señores, la poesía
me está llenando de honores
que como ramos de flores
florece todos los días.
Vine aquí a brindar la mía,
es de mala calidad,
no tengo capacidad,
yo no logro suficiente
pero ya sabe la gente
que me sobra voluntad.

355¹⁸⁶

Desde que tuve razón
la oí nombrar con cariño,
mi padre cuando era niño
hasta esa tierra emigró.
Y de su seno logró
con trabajo y con nobleza
dejar atrás la pobreza,
con orgullo lo confieso:
se trajo de allí unos pesos
que eran toda su riqueza.

¹⁸⁶ Dedicada a Cuba.

356¹⁸⁷

Fabrícaré una corona
 y en confesarlo no tardo
 para mi amigo Bernardo
 por ser tan buena persona.
 Cuando él canta se emociona
 el público en general,
 es un hombre muy cabal,
 muy cariñoso y sincero,
 para él pido un te quiero
 de todos los que aquí están.

357

Ya con esta me despido,
 el público me perdona,
 ya se va La Garrafona
 con los deberes cumplidos.
 Pero al Señor yo le pido
 con toda tranquilidad
 que nos cambie la maldad
 por cariño verdadero
 y que el año venidero
 sea todo felicidad.

[57]

BERNARDO GUTIÉRREZ (A.1) y SABINO RODRÍGUEZ (A.2) improvisan cantando.

358

(A.1) Yo poco puedo cantarles
 cuando antes otros cantores
 y otras líricas mejores
 han sabido dedicarles.
 Yo sólo puedo brindarles
 mi cariño legalmente,
 humilde, noble y decente
 hacia lo que a mí respecta

¹⁸⁷ Dedicada a Bernardo Gutiérrez (A.1), el trovador de Mazo.

un saludo a los poetas
igual que a toda la gente.

359

(A.2) A don Vicente Espinel
que Dios lo tenga en la gloria
que ha elevado nuestra historia
hasta el más alto nivel.
Él fue el español aquel
el cual la décima hizo,
el decirlo me es preciso
cantando aquí en este día
con esta alegre compañía
en Canarias paraíso.

360

(A.1) Ya me voy a despedir,
pienso que no les importa
y como la noche es corta
esto lo voy a seguir.
Quiero mi misión cumplir
dedicarles mi plegaria,
pienso que muy es necesaria
decirles tranquilamente
un aplauso de la gente
para Las Palmas Canaria.

361

(A.2) Hoy me dedico temprano
para empezar a cantar
y quiero felicitar
al señor don Maximiano.
Hombre tan culto y humano,
diplomático y genial,
estudioso e intelectual,
tan noble y tan caballero,
yo le ofrezco con esmero
un saludo muy cordial.

[58]

JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ (E.1), de Fuerteventura, y ANTONIO HERRERA (C.1), de Gran Canaria, salen a saludar y responder a los de Mazo, improvisando entre los dos 2 décimas, en el mismo sentido y con la misma técnica que en sus actuaciones anteriores [31] y [59].

362

(E.1) Les canto a estos dos cantores
con el más fino placer
sólo de ellos quiero ser
aroma de nuevas flores.

(C.1) Este es rey de ruiseñores,
es rey de la poesía,
les canta con alegría
y se puede defender
y a mí me causa placer
tenerlo de compañía.

363

(E.1) Canto con grande dulzura
aunque el humor lo perdí,
yo no puedo estar aquí
no nombrar a Fuerteventura.

(C.1) Con la gracia y la cultura
yo les canto a los palmeros
y a todos los majoreros
tienen el grande derecho
como se hallan satisfechos
con el canto al compañero.



G. GRUPO DE TIJARAFE (LA PALMA, CANARIAS)

[59]

EREMIOT RODRÍGUEZ (G.1), MIGUEL ROCHA (G.2) y MANUEL PÉREZ (G.3), improvisan cantando. Al final de su actuación, y a su petición, subió al escenario JESÚS RODRÍGUEZ, de Cuba (I.1).

364

(G.1) Nos vamos a retirar,
circunstancias de la vida,
porque es que las despedidas
a mí me dan por llorar.
Pienso que se va a lograr
de nuevo esta reunión
y dedico esta versión
a esos organizadores
porque están regando flores
por toda nuestra pasión.

365

(G.2) De nuevo en el escenario
para que el público vibre
igual que un pájaro libre
por los jardines canarios.
Todo ha sido extraordinario
y muchas gracias, cubanos,
también los venezolanos
como a los puertorriqueños
y si los cantos son sueños
han de ser sueños hispanos.

366

(G.3) Nos surgió otra vez la idea
 y de cantar nuevamente
 para alegrar este ambiente
 que por aquí nos rodea.
 Para que el público vea
 que en conjunto lo apreciamos
 y vamos a lo que vamos
 no lo pongan en olvido
 porque es que esto es un fluido
 que todos necesitamos.

367

(G.1) Yo quisiera que subiera
 aquí también un cubano
 para estrecharle la mano
 y cantarle como a cualquiera.
 Le cantaré a mi manera,
 no piensen que es desafío,
 yo lo pienso y me da frío
 pero yo quiero que suba
 también porque lleve a Cuba
 un grato recuerdo mío.

368

(G.2) Se ha reunido en Canaria¹⁸⁸
 todo la flor y la nata
 de la décima inmediata
 tan bella y extraordinaria.
 De manera solidaria
 hemos de alargar su vida;
 la gente está agradecida
 por el curso del evento
 aunque se acerque el momento
 triste de la despedida.

¹⁸⁸ “Canaria” es la denominación popular que en las otras islas del Archipiélago se usa para referirse a Gran Canaria.

369

(G.3) Hoy nuestra mente se inspira,
de lo cual tengo el honor,
y para darle valor
a la décima guajira.
Y me parece mentira
formar parte de esa estrella
tan extremada y tan bella,
y conforme a este papel
daré gracias a Espinel
porque fue el autor de ella.

370

(G.1) No tengas miedo, cubano,
debes de subir aquí
que te quiero junto a mí
para estrecharte la mano
y darte el calor humano
que alberga mi corazón,
porque todos los que son
de tu manera de ser
suelen cumplir su deber
llenos de satisfacción.

371

(G.2) De los secretos que incuba
el Atlántico profundo
surge un amor tan fecundo
entre Canarias y Cuba.
España tiene la uva
y Cuba tiene la caña,
y valiéndose de mañas
la hacen de buena gana
que aunque la llamen cubana
aún sigue siendo de España.

372

(G.3) Entre Cuba y las Canarias
 hay mutuas relaciones
 y en ciertas ocasiones
 a Canarias más necesaria.
 Son cosas extraordinarias
 diré con sinceridad
 a toda esta humanidad
 por lo que estoy observando
 que así se van vinculando
 los lazos de la amistad.

373¹⁸⁹

(G.1) Oh qué bella poesía
 que tan bella me has cantado
 porque es verdad que has llenado
 mi corazón de alegría.
 Oh qué bella melodía,
 oh qué orgullo y qué placer,
 que quiere rejuvenecer
 mi vida que anda de paso
 y voy a darte un abrazo
 por si no te vuelvo a ver.¹⁹⁰

374

(I.1) La luz en los catalejos¹⁹¹
 de tu experiencia miré
 porque fui, soy y seré
 un sembrador de consejos.
 A esos sutiles reflejos
 debe el sentimiento unirse

¹⁸⁹ Eremiot se dirige a Jesús Rodríguez (I.1), el trovador cubano que ha subido al escenario.

¹⁹⁰ Le da un abrazo al cubano Jesús Rodríguez (I.1) y el público aplaude mucho.

¹⁹¹ Jesús Rodríguez se refiere a las gafas que usa Eremiot.

porque los sabios al irse
como la semilla quedan
para que otros brutos puedan
en árboles convertirse.

375

(G.2) Cubano, por tu bondad
no cejará tu ideal,
que no haya un temporal
que quiebre nuestra amistad.
Nos piden con ansiedad
de fuera del escenario
que acabemos ya el ensayo
del lindo punto cubano;
adiós, queridos hermanos,
adiós, público canario.

376

(G.3) Yo quiero cantarle aquí
en el momento preciso
a este lindo paraíso
tierra donde yo nací.
Y lo manifiesto así
con la mayor ilusión
pues están aquí en cuestión
por esa tierra tan bella,
yo llevo el símbolo de ella
dentro de mi corazón.

377

(G.1) Ya me han dicho que nos vamos
y les doy la despedida,
circunstancias de la vida
que nosotros no mudamos.
Y a los que presente estamos
un adiós con alegría,
yo digo con simpatía

y no me sirve de enfado:
 sí es que no les ha gustado
 no me llamen otro día.

378

(I.1) ¡Quién ha dicho que el cubano
 va camino al cementerio
 si donde sopla el criterio
 no se pierde el viejo en vano!
 El cubano es como el grano
 que abona la surquería¹⁹²
 y como la valentía
 en la piel se nos refleja
 el cementerio se aleja
 de nosotros cada día.



¹⁹² *Surquería*: precioso neologismo, con el sentido 'hacer surcos', metafóricamente 'empezar nuevas vidas'.

V. DÉCIMAS AL MARGEN DEL FESTIVAL

1. LOS DE MÉXICO EN UNA EXCURSIÓN

Dentro del autobús, después de la comida de clausura en el Restaurante de Las Grutas de Artilles (Santa Brígida), en una pequeña excursión por la ruta de Teror, algunos componentes del Grupo de México improvisaron y cantaron las siguientes décimas.

[60]

FERNANDO NAVA, que no es miembro del Grupo de Decimistas de México, sino Profesor e Investigador de El Colegio de México y participante en el Simposio sobre la Décima, a la vez que excelente trovador, improvisa una “décima de cuarteta obligada” sobre las circunstancias de la excursión.

*¡Cuánta dicha y qué verdor
en el camino miramos!
y en l'autobús donde vamos
hay alegría y folklor.*

379

Voy a hacer yo mi versito
aunque yo no sé trovar
me permito el saludar
a la gente este ratito,
aunque no soy un perito
como el otro cantautor
eso ha sido lo mejor

mi palabra es necesaria,
aquí en las Islas Canarias
cuánta dicha y qué verdor.

380

Ahora quiero pronunciar
y que mi canto no yerra
veo observar esta sierra
¡qué maravilla sin par!
No me canso de observar
cuánta dicha y qué pasado
y ahorita pronunciado
aunque mi verso y lenguaje
pero este hermoso paisaje
que en el camino miramos.

381

Lo digo sinceramente
en este verso, esta rima,
hoy mi canto se coordina
y lo digo felizmente.
¡Cuánta dicha y cuánto ambiente
aquí los catorce¹⁹³ llevamos
y ahorita les cantamos
hablando con alegría
quiero hacer mi versería
en l'autobús en que vamos.

382

Oh qué hermoso atardecer,
y es que este clima no es frío,
y con tanto curverío¹⁹⁴
qué excelente chofer¹⁹⁵.

¹⁹³ Se refiere a las 14 personas que en ese momento van en ese autobús.

¹⁹⁴ Efectivamente, en esa ruta de la Isla la carretera tiene infinitas curvas.

¹⁹⁵ Acentúa /chofér/, según la norma hispanoamericana, con lo que hace perfecta la rima.

Él cumpliendo su deber
 y no tomamos licor
 pero ahorita lo mejor
 con cuánta dicha y gozo
 en este autobús hermoso
llevamos dicha y folklor.

[61]

JAVIER RODRÍGUEZ (D.3), que es vihuelista del Grupo de México, pero también trovador, inicia un *huapango arribeño*, igual en estructura y metro a [19], [20] y [46]. La parte de la *poesía* (383-387), no improvisada y cuya autoría desconocemos, la canta Javier Rodríguez, mientras que la *valona* (388-391) es improvisada por FERNANDO NAVA.

383

(estribillo)

*Una noche contemplaba con ternura
 de la luna su brillo y su resplandor
 las estrellas con encendido amor
 daban pesares con las nubes en la altura.*

384

Contemplaba la belleza luminosa
 de los astros en el alto firmamento
 y observaba que volaba por el viento
 de colores una bella mariposa
 y mi nena entre mis brazos muy gustosa
 la contemplaba con cariño y con locura,
 me dominaba de cariño su hermosura
 y mi alma entre amores pervertida
 hoy recuerdo que en el trance de mi vida.

(Estribillo)

385

De mi nena muy decente su linaje
 las miradas de ternura que me daba

y la luna con su luz acariciaba
 la hermosura, los verdes del paisaje,
 de recuerdo mis cantares yo le traje
 de aquella noche que pasé en esa llanura
 contemplando de las plantas su verdura
 que dibujaban de esmeraldas aquel prado
 y yo contento de mi nena enamorado.

(Estríbillo)

386

Las caricias de aquel viento arrullador
 nos llenaban de alegría y de ilusiones,
 los jilgueros entonaban sus canciones
 ¡ay qué dicha, ay qué encanto, qué primor!
 Los poemas y los cantos de un actor
 se observaban en el campo con mesura
 de la noche agradable su frescura
 yo a mi nena la arrullaba y se dormía
 y recuerdo que entre sueños me decía:

(Estríbillo)

387

Al contemplar de la firma del amor
 del momento de alegría que había tenido
 yo las gracias a mi Dios le di rendido
 como altísimo y dignísimo Señor.
 Aún me queda aquel recuerdo embriagador
 porque ha regresado mi amargura
 que la firma del amor se me asegura
 bien firmada sin manchón y sin borrones
 y por eso yo a mis gustos y pasiones.

(Estríbillo)

Y sin interrupción, FERNANDO NAVA improvisa la parte de la *valona*, una “décima de cuarteta obligada”, con referencia a varias de las personas que viajaban en el autobús.

*Alzo los ojos al cielo
pero aumentan mis pesares,
saludo a doña Consuelo¹⁹⁶
como a Teresa Linares¹⁹⁷.*

388

Un sueño hecho realidad
lo practico en el momento,
lo bendijo el firmamento
del cielo la claridad.
De estas islas su ciudad
la que acarició mi pelo
y por volver a este suelo
y por volver a esta fiesta
preguntando la respuesta
alzo los ojos al cielo.

389

Cada verso una emoción,
lágrimas son testimonio
de escuchar a don Antonio¹⁹⁸
no se diga a don Ramón¹⁹⁹.
Y cada improvisación
una corona de azahares,
son flores de estos lugares,
son de la gloria un destello
y ahora que me alejo de ellos
aumentarán mis pesares.

¹⁹⁶ Se refiere a la psicopedagoga CONSUELO JAURRIETA HUALDE, asistente al Festival y participante de la excursión.

¹⁹⁷ Se refiere a MARÍA TERESA LINARES, Directora del Museo de la Música de La Habana, Cuba, y participante en el Simposio y en el Festival.

¹⁹⁸ Se refiere a ANTONIO HERRERA HERNÁNDEZ (C.1), del Grupo de Gran Canaria.

¹⁹⁹ Se refiere a JUAN RAMÓN RODRÍGUEZ, del Grupo de Fuerteventura.

390

Doña Helena²⁰⁰, yo no sé
 trovar ni agarrar guitarra
 y el pecho se me desgarró
 al despedirme de usted.
 No se diga de Maité²⁰¹
 en donde mi alma es revuelo
 y no se apaga el anhelo
 de regresar a este piso
 con cualesquier compromiso
saludo a doña Consuelo.

391

Almendra la mexicana²⁰²
 una dama muy hermosa
 tiene también una rosa
 en mi patria soberana.
 Para Carmen la cubana²⁰³
 estos humildes cantares
 y, amigos, estos lugares
 tristes cuando me regreso
 y antes le dedico un beso
a doña Tere Linares.



²⁰⁰ Se refiere a HELENA HERNÁNDEZ CASAÑAS, esposa del Director del Simposio de la Décima.

²⁰¹ Acentuá /Maité/ para garantizar la rima asonante. Se refiere a MAITE SANTANA JAURRIETA, hija de la psicopedagoga Consuelo Jaurrieta Hualde.

²⁰² Se refiere a MARÍA ALMENDRA Mc.BRIDE, corresponsal de Radio México, para la Uk News, quien vacacionaba en Gran Canaria durante el Festival.

²⁰³ Se refiere a CARMEN MARÍA SÁENZ COOPAT, investigadora del Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Cubana, participante en el Simposio.

2. ANTONIO HERRERA EN UNA TERTULIA NOCTURNA

ANTONIO HERRERA, de Gran Canaria (C.1), que como queda dicho es un improvisador nato, de una gran verbosidad, que habla más en verso que en prosa, en una tertulia nocturna en el Hotel el día 20.12.92, rodeado de algunos de los profesores asistentes al Simposio, habló del Festival, de lo mucho que para él había significado compartir esos días con trovadores tan excelentes y personas tan distinguidas, y recitó décimas, unas improvisadas al momento, otras suyas antiguas y otras aprendidas de la tradición. Lo que aquí sigue es sólo una selección.

[67]

Décimas de tono humorístico que ANTONIO HERRERA compuso a Fidel Castro, con el título de "Los huevos de Fidel".

392

Fidel Castro bueno es,
es un hombre muy humano:
cinco huevos a un cubano
le vendía para el mes.
Embarcó por una vez
los huevos al extranjero;
como se los devolvieron
por lo libre los vendía
cuando los pollos salían
cantando en el barrio entero.

393

Los pollos se divertían,
todos alegren cantaban,

se reían y bailaban
 aunque música no había.
 Como cintas no tenían
 nada podían grabar
 y llegaron a parar
 todo el tráfico los pollos
 y Fidel con tanto rollo
 no los pudo controlar.

394

Pero siguió el Comandante
 en la lucha decidido
 y sin darse por vencido
 quiso seguir adelante.
 Sin perder un solo instante
 de inmediato se dispuso,
 como se hallaba confuso
 enseguida pidió apoyo
 para encerrar a los pollos
 pidió el auxilio a los rusos.

[63]

ANTONIO HERRERA (C.1) recita una composición en décimas, de origen cubano indudable, que representa una petición de matrimonio por parte de un hombre y la respuesta de la mujer, y que es muy popular en Gran Canaria. Un fragmento más corto de esta misma composición lo cantó también en el Festival Francisco Nuez (C.2) (vid. [16]), con variantes muy significativas respecto a esta versión de Antonio Herrera, lo que demuestra el proceso de tradicionalización en el que vive en la tradición oral de Gran Canaria.

395

Entre miles producciones
 que no las tienen los reyes
 tengo tres yuntas de bueyes
 y veinticinco lechones,
 cuatro potros redomones,

tres yeguas que ayer compré,
también tengo, juro a fe,
cuatro gallinas, diez gallos,
tres potrancas, tres caballos
y la hacienda de café.

396

También me tengo yo aquí
como cosechero taco
veinte tercios de tabaco
que hace poco recogí.
Todo será para ti
junto con todo el dinero,
que me debe un cosechero;
todo para ti, alma mía,
tan pronto se llegue el día
en que me digas te quiero.

397²⁰⁴

Tu declaración leí
y aproveché la ocasión
para dar contestación
a lo que dices ahí.
Has pensado mal en mí
al decirme lo que tienes
el ganado y otros bienes
y aunque pobre tengo honor
y buscando en el amor
veo que no me conviene.

398

Si soy pobre soy guajira,
a mí nadie me ha comprado
con dinero ni ganado
que pa mí todo es mentira.

²⁰⁴ Contestación de la mujer.

Y para que veas, mira,
yo te voy a declarar
tengo un novio que es la mar,
un pollo como no hay dos,
es cuanto le pido a Dios,
con él me voy a casar.



3. LOS DE CUBA EN LA RADIO

Décimas de JESÚS RODRÍGUEZ (I.1) y OMAR MIRABAL (I.2) en una entrevista realizada por Julio Abréu, en el Programa "Mi casa es un Archipiélago" de Radio Popular COPE Las Palmas, el día 19 de diciembre de 1992.

[64]

Jesús y Omar, ante la petición del entrevistador, improvisan dos décimas con referencia inmediata al lugar y al tiempo en que están, acompañado al laúd por Edwin Vichot.

399

(I.1) La décima campesina,
viña de luz en mis vasos,
está en un andar sin pasos
y por Canarias camina.
Es la porción cristalina
del aguacero en la nube
porque para que la incube
la mente que la trabaja,
por una semilla baja
y por una estrella sube.

400

(I.2) Aquí estoy ebrio de mar
y de alisios absolutos²⁰⁵

²⁰⁵ Los *alisios* son los vientos suaves que corren permanentes en Canarias para refrescar el ambiente.

compartiendo unos minutos
 con la Radio Popular.
 Julio Abréu en su charlar
 es una quieta inquietud
 que pone en la magnitud
 de un verso que reconoce
 a caminar por las doce
 avenidas de un laúd.



[65]

JESÚS RODRÍGUEZ (I.1), para mostrar la gran variedad de estilos con que se cantan las décimas en Cuba, interpreta una décima de Jorge Manuel Quesada, poeta de Matanzas, ya muerto, en “tonada menor”.

401

Diga mi amigo cartero
 aunque el alma se me parta
 por qué no recibo carta
 de la mujer que más quiero.
 Se me fue por un enero
 para nunca más volver
 y ahora quisiera saber
 antes que mi vida acabe
 si es que en un sobre no cabe
 un corazón de mujer.



[66]

Como ejemplo de otra modalidad del canto de las décimas en Cuba, JESÚS RODRÍGUEZ (I.1) interpreta una “tonada cruzada”, en la que un estribillo se intercala entre la primer redondilla y el resto de la décima. La décima es del gran poeta cubano Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, y es sabida y repetida por todos los cubanos para referirse al origen español de la décima y a su “aplatanamiento” en el Caribe.

402

Viajera peninsular,
 ¡cómo te has aplatanado!
 ¿qué sinsonte²⁰⁶ enamorado
 te dio cita en el palmar?

(estribillo)

*Que ya me voy de tu pradera
 que llorando me voy por ti,
 tú no te olvidas de mí
 aunque mañana me muera.*

Dejaste viña y pomar
 soñando caña y café
 y tu alma española fue
 canción de arado y guataca²⁰⁷
 cuando al vaivén de una hamaca
 te diste a El Cucalambé²⁰⁸.

(estribillo)



²⁰⁶ *Sinsonte*: 'pájaro del Caribe de dulce canto, que tiene la particularidad de imitar el canto de otras aves' (M. Morínigo, *Diccionario del español de América*, Madrid: Anaya-Mario Muchnik, 1993).

²⁰⁷ *Guataca*: cub. 'azada corta' (Morínigo, *Diccionario*).

²⁰⁸ Juan C. Nápoles Fajardo, El Cucalambé (1829-1862), es tenido en Cuba como uno de los máximos exponentes de los poetas populares; autor de innumerables décimas y creador de una escuela que todavía sigue siendo fuente de inspiración de los poetas populares cubanos.

4. UNA VELADA NOCTURNA EN EL HOTEL SANSOFÉ

En las noches de los días 18 y 19 de diciembre de 1992, en tertulias improvisadas después de la cena en el Hotel Sansofé, donde se alojaban, algunos de los decimistas del Festival cantaron y recitaron décimas, unas improvisadas, otras populares, las unas sueltas, las otras en porfía, como suele ocurrir cuando se reúnen dos o más trovadores. Hay que tener en cuenta que, en la controversia, se unieron decimistas de distintos países, en cada uno de los cuales se cantan las décimas con músicas y estilos muy diferentes, por lo que la acomodación de los repentistas hubo de hacerse al estilo propio del instrumentista que les acompañaba, en este caso al estilo del "punto cubano" canario. La grabación fue hecha por S.G. ARMISTEAD.

[67]

ROBERTO SILVA (B.1), de Puerto Rico, y BERNARDO GUTIÉRREZ (A.1), de Mazo, La Palma, improvisan acompañados a la guitarra por JOSÉ LUIS MARTÍN TEJÉ (A.5).

403

(B.1) Ser viejo es una virtud
que de admirar nunca dejo
pues si no existiera el viejo
tampoco habría juventud.
Dios le dé mucha salud,
óigame amigo querido,
y aquí con este cumplido
bórreme de despedir
y yo me voy a dormir
porque ya estoy muy rendido.

404

(A.1) El ser viejo no es afrenta,
es una categoría
porque es que yo todavía
lucho bien con la tormenta.

Y de una forma opulenta
 celebraré la grandeza
 con mucha delicadeza,
 digo con claros tamaños
 porque el peso de los años
 a mí la edad no me pesa.

405

(B.1) Mi papá no es ningún nene,
 es un gallo bien maduro,
 todavía tiene futuro
 y el tiempo no lo detiene.
 Decirlo así me conviene
 dándole más armonía,
 más amor, más valentía,
 se lo juro a su merced,
 que mi viejo, igual que usted,
 está joven todavía.

(El ruido en el lugar donde están es tan grande que, interrumpiendo la sesión, deciden ir a otro lugar más tranquilo.)



[68]

En el nuevo lugar, mientras se animan, ROBERTO SILVA (B.1), de Puerto Rico, canta la siguiente décima, que parece popular, aunque no lo declara.

406

Si es otro quien me lo dice
 digo que no puede ser,
 es imposible creer
 el disparate que hice.
 Miren de qué forma quise
 declararme yo a una chica
 que según la carta indica
 por ponerle Adoración
 le puse Condenación
 y está la jeba que pica.

[69]

JOSÉ LUIS MARTÍN TEIXÉ (A.5), gran estudioso de la décima, que participa en el Festival como guitarrista del Grupo de Mazo, La Palma, interpreta una composición en décimas, original de Berto Díaz Pérez (de Tijarafe, La Palma), que es ejemplo de uno de los tipos de décimas que más se cantan en La Palma: estructura narrativa, inclusión del diálogo, secuencias escalonadas, ritmo ascendente, lenguaje popular, picaresca, doble sentido, ingenio; buen arte, en definitiva. Narra la aventura equívoca de un palmero que fue al barrio de Miraflores, el "barrio chino" de la capital tinerfeña.

407

Don Federico el palmero
 quiso un día echar un viaje,
 sacó ligero el pasaje
 y llegó hasta Los Rodeos²⁰⁹.
 Se dijo: –Por fin te veo,
 Santa Cruz de mis amores–.
 Un taxi de los mejores
 pidió para pasear
 y dijo: –Me va a llevar
 a la calle Miraflores.

408

–Como usted guste, señor
 –le respondió el taxista–,
 allí hay muy buenas vistas
 si es que va de observador.
 Y si lo piensa mejor
 y quiere hacerse un retrato
 tal vez lo encuentre barato
 porque hay mucha competencia
 y hay retratistas de ciencia
 que no tardan mucho rato–.

²⁰⁹ Denominación del aeropuerto de Tenerife Norte.

409

Llegó al sitio comentado
Federico y afanoso
encontró un paisaje hermoso
del que quedó fascinado.
Con el pulso acelerado
fue derecho a la cuestión,
pidió el precio en razón
a un cuadro de cuerpo entero,
dio adelantado el dinero
y quedó a disposición.

410

Fede fue a la habitación
prometiéndose mil mieles
mas cuando vio los pinceles
tuvo una desilusión.
Se le paró el corazón,
sufrió un terrible arrebato
pues él en lo del retrato
quedó con una pintora
y se vino a dar cuenta ahora
que le salió un pintor macho.

411

Salió corriendo a la calle
gritando en su desespero
que había perdido el dinero
de una forma miserable.
-Le ruego que no me hable
-dijo iracundo al taxista-;
coja ahora la autopista
y antes que haya algún muerto
me lleva hasta el aeropuerto
para perderme de vista-.

412

Federico regresó
de su viaje accidentado
y cuando fue preguntado
por Santa Cruz contestó:
—Pues, chico, sí me gustó
en una forma esquemática,
pero hay una problemática
si pasas por Miraflores
los cuadros ni los menciones
y hazte una foto automática.



[70]

JOSÉ MIGUEL VILLANUEVA (B.2), de Puerto Rico, canta una composición en décimas con pie forzado, original del trovador puertorriqueño Germán Rosario.

413

Yo soñé estando despierto
con una gran lotería
y que a cántaros caía
la lluvia sobre el desierto.
Soñé que había descubierto
a una serpiente terrible,
soñé que yo era invencible
pegiando contra una fiera,
me pasé la noche entera
soñando con lo imposible.

414

Soñé que yo era el esposo
de la hija de un magnate
y que con ella en un yate
surcaba el mar peligroso.
Que un mundo maravilloso
teníamos disponible,

soñé que en un convertible
 paseábamos a derroche,
 me pasé toda la noche
soñando con lo imposible.

415

Soñé que en Cuba peleaban
 y que muerto en un camastro
 sacaban a Fidel Castro
 y a los perros se lo echaban.
 Soñé que lo rechazaban
 porque no era comestible,
 soñé que un diablo invisible
 lo elevaba en una nube,
 toda la noche yo estuve
soñando con lo imposible.



[71]

NIEVES CLEMENTE, "La Garraфона" (A.3), de La Palma, recita unas décimas propias, unas dedicadas a Cuba y otras a su pueblo de Mazo.

416

Me han dicho que Cuba está
 con falta de muchas cosas,
 yo quiero mandarle rosas
 a través de mi cantar.
 Si se van a deshojar
 porque son de corta vida
 a esa Cuba tan querida
 que yo nunca olvidaré
 en mi canto mandaré
 ramitos de siempreviva.

417

Mazo no sé lo que tiene
 si es hechizo o realidad

que por aquí y por allá
bien respiras como quieres.
Porque tus aires contienen
mil aromas diferentes
y el sentir de sus gentes
no tiene comparación
por tener el corazón
lleno de rayos ardientes.

418

Mazo es arte y fantasía,
Cuba es trabajo y verdad,
Cuba es la realidad
que se contempla este día.
Cuba tiene la hidalguía
que por herencia nos viene,
hombres de verdad y mujeres
de incalculable valor,
no morirá su esplendor
porque Cuba son ustedes.



[72]

BERNARDO GUTIÉRREZ (A.1), de Mazo, La Palma, inicia improvisando unas décimas, con el propósito de que otros trovadores se sumen a la porfía. De los que están presentes en la tertulia, JOSÉ MIGUEL VILLANUEVA (B.2), de Puerto Rico, no se acomoda bien al estilo del “punto cubano” palmero, por lo que se resiste al principio, hasta que se decide y arman entre los dos una interesantísima controversia decimal, con intervenciones esporádicas del otro trovador de Puerto Rico, ROBERTO SILVA (B.1).

419

(A.1) No voy a cantar más nada²¹⁰
porque el canto me da grima²¹¹

²¹⁰ “Más nada” es expresión dialectal canaria: ‘nada más’.

²¹¹ *Grima*: canarismo con el sentido de ‘nostalgia’.

porque canto por la prima²¹²
 y no-por la madrugada.
 La cama está descansada
 esperando por el dueño
 y yo con todo mi empeño
 desde aquí me voy a ir,
 ya me voy a despedir
 porque me atormenta el sueño.

420

(A.1) Dejemos la poesía
 y no con tanto provecho
 y con el mismo derecho
 que mañana es otro día.
 Yo quiero de parte mía
 darle a ustedes un consejo
 y si de ustedes me alejo
 no será porque me gusta
 pero es una razón justa
 el que descanse este viejo.

421

(A.1) No le contestan al viejo,
 señores de otro país,
 porque el viejo la raíz
 la tiene bastante lejos.
 Abierto pa dar consejos
 con benevólica ciencia
 ya mi poca resistencia
 dentro de la poesía
 pero tengo todavía
 una espiga de experiencia.

²¹² Entiéndase *prima* 'primera hora de la noche', arcaísmo muy común en los ámbitos rurales de Canarias.

422

(A.1) Me está atormentando el sueño,
ya me voy a despedir,
canto si quieren seguir
todos los portorriqueños.
Como del canto son dueños
voy a decir una cosa:
en mi poesía armoniosa
quiero dejarlos en paz
porque aquí no canta más
*el trovador de La Rosa*²¹³.

423

(A.1) Como yo nací en La Rosa
todo mi canto son flores,
todas distintas colores
con aroma deliciosa.
Perfumadas y hermosas
que así las quiere Bernardo
que en contestarles no tardo
para darles el diploma
porque me gusta el aroma
precioso que me da el nardo.

424

(B.1) Si yo no canto mis rimas
es porque sigo el consejo:
donde canta un gallo viejo
ningún pollito se arrima.
Pero no se subestima
al de la voz melodiosa,
a su décima preciosa

²¹³ El título de "Trovador o Cantor de La Rosa" se lo dan a Bernardo Gutiérrez por ser así como se llama el lugar de Mazo en que vive. Y el verso "trovador de La Rosa" quedará fijado como pie forzado en la controversia que se inicia.

que a mí me obliga a cantar
y tendré que improvisar
con el cantor de la Rosa.

425

(A.1) Siempre cantando a tu lado
con una razón muy justa
porque a mí es que me gusta
seguir ese pie forzado.
Si no estoy equivocado
puedo decir cualquier cosa,
sea más fea o más hermosa
según la ciencia programa
y en La Palma tiene fama
el trovador de La Rosa.

426

(B.2) Yo también soy un trovero
hasta la fecha de hoy
pero es que esta noche estoy
fuera de mi gallinero.²¹⁴
Soy un cantante viajero
de ruta maravillosa
y en una forma grandiosa
en esto de improvisar
hoy me place acompañar
al trovador de La Rosa.

427

(A.1) Mil gracias por tu atención,
yo te contesto enseguida
porque yo llevo mi vida
colmada de admiración.

²¹⁴ El verso tiene un sentido circunstancial: efectivamente, el trovador puertorriqueño tiene que cantar en un estilo y con una música ajenos a los que él está acostumbrado.

Viendo que tus versos son
 bastante maravillosas²¹⁵
 porque dices muchas cosas
 y te gusta con agrado
 de seguir el pie forzado
el trovador de La Rosa.

428

(B.2) Este no quiere parar,
 pues continuemos cantando,
 sigamos improvisando
 hoy aquí en este lugar.
 Y yo les quiero brindar
 mi décima primorosa
 en esta gesta grandiosa
 en este isla canaria
 vistiendo la indumentaria
del trovador de La Rosa.

429

(A.1) Bien está ese pie forzado,
 a ver si esto se termina
 que ese pie tiene una mina
 de consonantes al lado.
 Que hombre sale pesado
 por más que baje a la fosa,
 aunque sea dificultosa
 no quiero crear problemas
 y yo sigo con el tema
del trovador de La Rosa.

430

(B.2) Cuba tiene un hombre grande
 y ese es en su persona,

²¹⁵ Aquí falla la concordancia gramatical "versos maravillosas", quizá motivada por la presión de la rima.

la suerte no lo abandona
 por donde quiera que ande.
 Nunca cometa un desmande
 en esta cuestión grandiosa
 que si María Milagrosa
 me da a mí la bendición
 esa la completo con
el trovador de La Rosa.

431

(A.1) Si ahora me toca a mí
 no puedo quedar callado
 porque estoy acostumbrado
 de seguir la danza así.
 Porque desde que los vi
 me pareció ciencia hermosa
 y nada dificultosa
 hallarán en el cantar
 si tratan de celebrar
al trovador de La Rosa.

432

(B.2).....²¹⁶
 Y ahora con mi canto evoco
 a su gesta milagrosa,
 persona tan vigorosa
 que ahora lo quiero aplaudir
 aunque se me quiere ir
el trovador de La Rosa.

433

(A.1) Ningún trovador me amarra
 aunque cometa un deslíz
 pero es que yo a José Luis

²¹⁶ Falta la primera redondilla por fallo en la grabación al cambiar la cinta.

le romperé la guitarra.²¹⁷
 Si de sus cuerdas se agarra
 tocará muy poca cosa
 y se pondrá silenciosa
 cuando las cuerdas las pierda
 para que así les atienda
el trovador de La Rosa.

434

(B.2) Me gustaría continuar
 pero sí en verdad termino
 con este tono genuino
 que me gusta deleitar.
 Pero le voy a explicar
 en forma maravillosa
 que la fiesta está cuantiosa
 pero me voy de esta casa
 porque al músico amenaza
el trovador de La Rosa.

435

(A.1) Con esta memoria lerdá
 que tengo en la poesía
 si siguen majaderías
 no le quedará una cuerda.
 Porque yo quiero que pierda
 esa forma tan ansiosa,
 tan linda y maravillosa
 que la tengo aquí a mi lado
 pero es que tienes cansado
al trovador de La Rosa.

²¹⁷ Debe interpretarse que va romper las cuerdas de la guitarra de José Luis Martín Teixé, por lo mucho que va a cantar.

436

(B.1) Si él la música cancela
 y hasta rompe la guitarra
 vamos a seguir la farra,
 cantaremos “a capella”.
 Se escuchará la espinela
 en forma muy melodiosa
 y diremos otra cosa
 que aquí quiero relucir
 que de aquí no se ha de ir
el trovador de La Rosa.

437

(A.1) Para dejarme callado
 vas a pasar un gran rato
 porque a mí nunca el zapato
 en el pie me habrá apretado.
 Yo estoy bien acostumbrado
 de dormir bien con mi esposa,
 y cuando yo llego goza
 y sigue con la porfía
 y dirá dónde estaría
el trovador de La Rosa.

438

(B.2) Siempre que me dé un consejo
 ése lo voy a aceptar
 para yo poder llegar
 como usted ha llegado a viejo.
 Yo me miraré en su espejo
 bajo la ley poderosa
 y con la fama o famosa

.....²¹⁸

²¹⁸ El trovador duda, titubea y no acaba la décima.

439

(A.1) Yo no estoy acostumbrado
 a cantar de esta manera,
 me gusta la picarera²¹⁹
 si es que es el canto picado.
 Pa que salga nivelado
 aunque se digan mil cosas
 aunque sean poco escombrosas²²⁰
 a mí se me da lo mismo
 porque no baja al abismo
el trovador de La Rosa.

440

(B.1) A usted no lo ha de callar
 ninguno que quiera aquí
 o por lo menos por mí
 que yo lo quiero escuchar.
 Quiero oír el resonar
 de su voz tan melodiosa
 y en su décima hermosa
 que aquí no hay nadie que apague,
 no hay abismo que se trague
al trovador de La Rosa.

441

(A.1) Como a mí el cantar me afana²²¹
 voy a abandonar la prisa
 y aquí me verán con risa
 cuando amanezca mañana.
 Siempre con las mismas ganas
 hablando las mismas cosas
 estas palabras hermosas

²¹⁹ *Picarera* por 'picaresca'.

²²⁰ El neologismo *escombrosas* tanto puede interpretarse como creación léxica, por deformación, de 'escabrosas', o rectamente, como derivado de *escombro* 'cosas amontonadas, sin orden y sin valor'.

²²¹ "Me afana": 'me estimula'.

que no las quiero olvidar
 ¡no dejará de cantar
el trovador de La Rosa!

442

(B.2) Roberto, no cantes más,
 yo te lo voy a pedir,
 que te quiere deslucir
 este viejo que es un as.
 Yo bendigo su compás
 en una forma amorosa
 su décima no es muy sosa,
 has visto que lleva luz,
 porque sabe más que tú
el trovador de La Rosa.

443

(A.1) Resulta una tontería
 seguir una misma cosa
 que el trovador de La Rosa
 ya lleva majadería.
 Tengo también pa otro día
 algo que mi mente baña²²²
 que es un pedazo de España,
 también tengo como canto
 en bases y un adelanto
*el cantor de La Montaña.*²²³

444

(B.1) El cantor de La Montaña²²⁴
 perteneció a Puerto Rico,

²²² *Baña* con el sentido de 'envuelve'.

²²³ "El Cantor de La Montaña" es apodo con el que suelen llamar a Bernardo, por llamarse "La Montaña" el lugar de Mazo donde vive. Y para cambiar de pie forzado anterior lo propone como nuevo pie.

²²⁴ Ahora Roberto Silva rememora a otro trovador famoso de Puerto Rico, llamado Flor Morales Ramos y apodado precisamente así, "El cantor de la Montaña". Dice que ha sido el mejor trovador de Puerto Rico, excepcional en todos los estilos de la décima.

admito y lo glorifico
 que en mí ese cuerpo se baña.
 Todavía me acompaña
 porque su recuerdo es fiel,
 por eso José Miguel
 en honor a la verdad
 si habla de autoridad
 no hay ninguno como aquél.

445

(A.1) Yo desconozco el tejido
 que él encuentra en otra parte
 porque sigo con mi arte
 dándole al poeta ruido.
 Allí soy muy conocido
 donde el ambiente me baña,
 donde el ojo con pestaña
 recibe su gran valor,
 recibo como cantor
el cantor de La Montaña.

(ROBERTO SILVA interrumpe el canto para elogiar al “Cantor de la Montaña” de Puerto Rico, y se acaba la porfía.

[73]

NIEVES CLEMENTE, “La Garrafona” (A.3), improvisa una décima dedicada a Bernardo Gutiérrez (A.1).

446

El día que usted se muera
 se morirá un ruiñeñor
 y quedará del dolor
 nuestra tierra prisionera.
 Se sentirá en las praderas
 de las aves los lamentos
 y hasta en el rugir del viento
 se ha de notar un vacío

siendo por haber perdido
sū nobleza y su talento.



[74]

JOSÉ MANUEL VILLANUEVA (B.2) canta, al estilo de Puerto Rico, un “aguinaldo” en décimas hexasilábicas y con pie forzado. Comenta que es una composición en la que se nombra a 75 pueblos de Puerto Rico, y en cada uno de ellos un Cacique distinto. Canta solo 4 décimas.

447

En el libro está
el indio que alabo
que triunfó en Guaynabo
y fue a Agueybaná.
Como usted verá
no hablo por sospecha,
yo voy por la brecha
que ellos caminaban
cuando dominaban
el arco y la flecha.

448

Era Jumacao
cacique de Oriente
que precisamente
murió envenenao.
El jefe era Otoao
de figura estrecha,
fue mano derecha
del gran Guamaní
disparando allí
el arco y la flecha.

449

Cacique Aracibo
de color bronceao,
era un renegao

indio primitivo.
 Un indio nativo
 de historia maltrecha
 que encendió la mecha
 de revolución
 poniendo en acción
el arco y la flecha.

450

Allá en el Oeste
 reinó Maragüés
 que murió después
 de una extraña peste.
 Dicha raza agreste
 fue triste cosecha
 que encendió la mecha
 que ahora está en la historia
 quedando en la gloria
el arco y la flecha.



[75]

JOSÉ MIGUEL VILLANUEVA (B.2), de Puerto Rico, sigue cantando ahora una serie de décimas populares, con pie forzado, de temática sentenciosa, sobre la brevedad de la vida, la vida malgastada, etc.

451

En un tiempo yo solía
 cantar pero ya no canto
 porque la angustia y el llanto
 mataron el alma mía.
 Se fue de mí la alegría
 de aquellos tiempos antaños
 y agobiado por los años
 me dice como un sentido
 que mi vida sólo ha sido
bumo, alcohol y desengaños.

452

Voy en mi penalidad
tristemente y amargado
quiero olvidar el pasado
y vivir la realidad.
Prefiero la soledad
de los viejos ermitaños
donde no escuches regaños
ya que en este torbellino
me ha deparado el destino
humo, alcohol y desengaños.

453

El presente me despierta
en un mundo frío y triste
porque el pasado no existe
y el futuro es cosa incierta.
Yo creo que llegué a la puerta
de mis últimos peldaños
y por misterios extraños
o tal vez por una herencia
sólo ha habido en mi existencia
humo, alcohol y desengaños.

454

Adiós tiempos que se fueron
tiempos de mi adolescencia,
tiempos en que a mi presencia
cuántas mujeres hubieron.
Tiempos que a mí me trajeron
una infinidad de engaños,
tan irreparables daños
que no pude remediar
vine al mundo a saborear
humo, alcohol y desengaños.

[76]

ROBERTO SILVA (B.1), de Puerto Rico, canta ahora una composición en décimas hexasilábicas, aprendidas de la tradición popular.

455

Que nadie me diga
que yo te enamore
ni que pinte flores
sobre tu mejilla.
Yo tengo cosquillas
en el pensamiento,
es un sufrimiento
de un viento que trilla,
el presentimiento
de verte en mi vida.

456

Quizá por jardines
de ríos cristalinos
te envuelva el destino
sobre querubines.
Lo haces con fines
de que no despiertes
y que no pueda verte
aquél que te canta
a toda garganta
contra la corriente.

457

Yo pienso encontrarte
por algún camino
por eso es que afino
mi voz al cantarte.
Y salgo a buscarte
y aunque no te encuentro
el presentimiento
de verte en mi vida
a mí me domina
y vuelvo al intento.

458

Porque sé que un día
 podré yo amarte
 y podré logarte
 y sentirte mía.
 Tendré esa alegría
 al poderte besar
 y poder nombrar
 contigo tu nombre,
 que nadie se asombre:
 mi amor: Libertad.



[77]

NUEVES CLEMENTE, "La Garrafona" (A.3), recita una décima propia suya, que vino muy ajustada para concluir la velada nocturna del Hotel Sansofé y que es el punto final del Festival de Decimistas de Las Palmas.

459

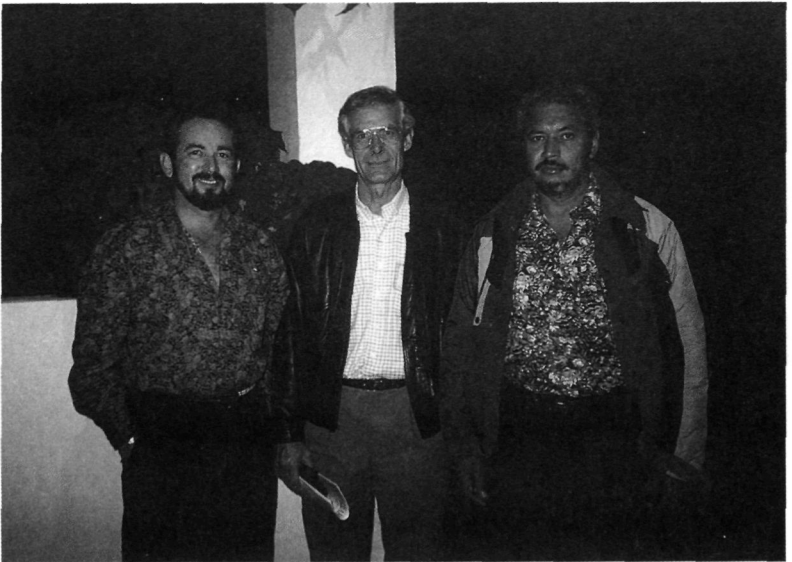
Hay momentos en la vida
 que sin lágrimas se llora
 y yo estoy llorando ahora
 al darles la despedida.
 Se me está abriendo una herida
 de pena y de desconsuelo
 y si yo me voy primero,
 cosa que aquí nadie sabe,
 pienso llevarme las claves²²⁵
 para cantar en el cielo.



²²⁵ Las *claves* son el instrumento musical (sin duda de origen americano) que no suele faltar en el canto de la décima en La Palma.



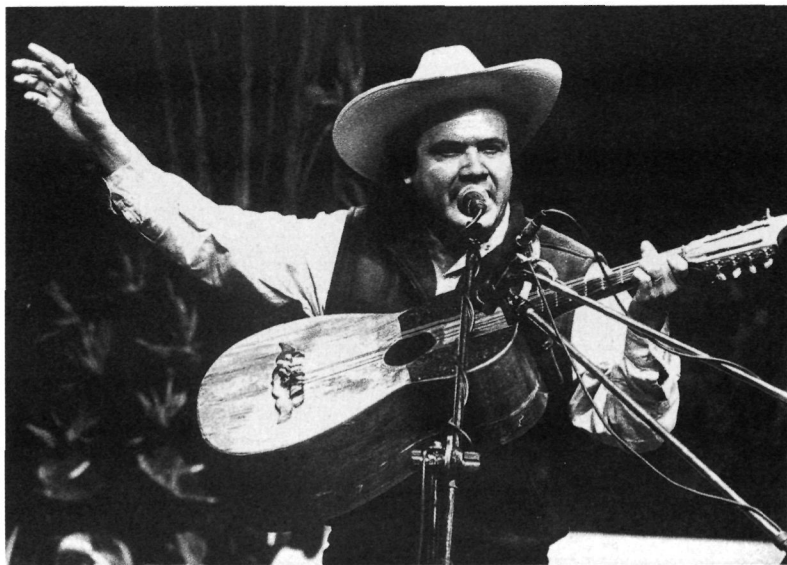
GRUPO DE MAZO (La Palma, Canarias). De izquierda a derecha: Bernardo Gutiérrez, Herminio Yanes (laúd), José Luis Martín Teixé (guitarra) y Sabino Rodríguez.



Los dos decimistas del GRUPO DE PUERTO RICO (Zona Comerío), acompañados del autor de este libro. A la izquierda, Roberto Silva; a la derecha, José Miguel Villanueva.



GRUPO DE MÉXICO ("Guillermo Velázquez y Los Leones de la Sierra de Xichú", Guanajuato). De izquierda a derecha: Eusebio Méndez, Sebastián Salinas, Guillermo Velázquez, María Isabel Flores y Javier Rodríguez.



Guillermo Velázquez, extraordinario trovador y decimista de México.



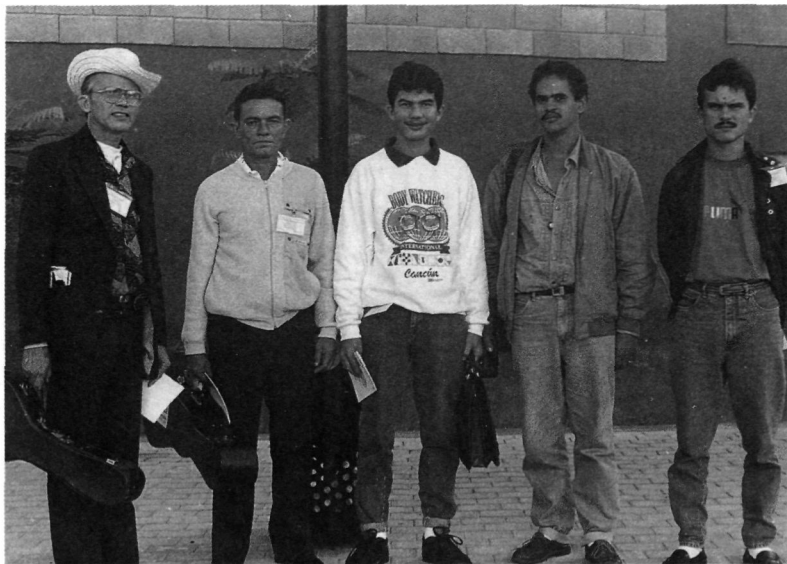
GRUPO DE FUERTEVENTURA (Islas Canarias). De izquierda a derecha: Domingo Rodríguez, Juan Ramón Rodríguez, Miguel Betancort, Anselmo Cabrera y Juan Betancor García.



GRUPO DE TIJARAFE (La Palma, Canarias). De izquierda a derecha: Manuel Pérez Camacho, Miguel Rocha Martín, Eremiot Rodríguez Rocha y Víctor Guerra (laúd).



Los dos decimistas del GRUPO DE CUBA, acompañados a la guitarra por José Luis Martín Teixé. A la izquierda, Jesús Rodríguez ("Jesúsito"); a la derecha, Omar Miraval.



GRUPO DE VENEZUELA (Estado de Nueva Esparta, Isla Margarita). De izquierda a derecha: Beto Valderrama, José Elías Villarroel, Alberto Valderrama Domínguez, Carlos Valderrama Domínguez y Alexander Rivas.



Decimistas de Canarias y de Cuba se hermanan en una porfía poética. De izquierda a derecha: Antonio Herrera (de Gran Canaria), Bernardo Gutiérrez (de Mazo, La Palma), Jesusito Rodríguez (de Cuba) y Edwin Vichot (laúd, de Cuba).



Otro aspecto del canto entre canarios y cubanos.



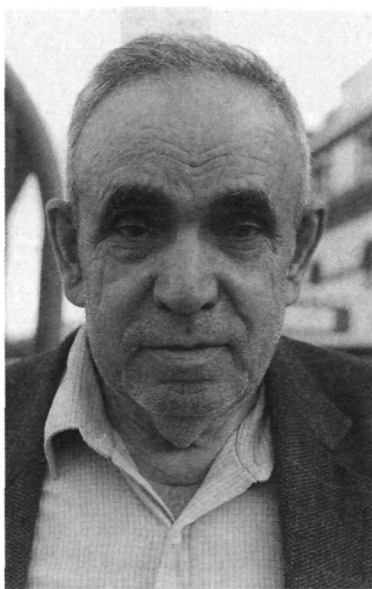
Un grupo de decimistas, el día del inicio del Festival. De izquierda a derecha: Pedro Ortega Domínguez, (de Gran Canaria), Nieves Clemente "La Garraфона" (de La Palma), José Criado (congresista de Almería), Beto Valderrama y Luis Marín (de Venezuela) y Guillermo Velázquez, Sebastián Salinas y Javier Rodríguez (de México).



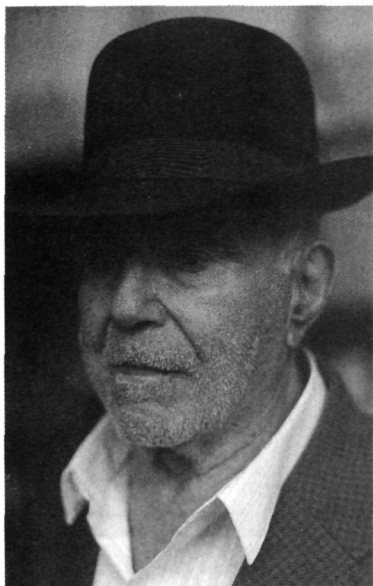
Un aspecto del público asistente al Festival en el Centro Insular de Cultura del Cabildo Insular de Gran Canaria.



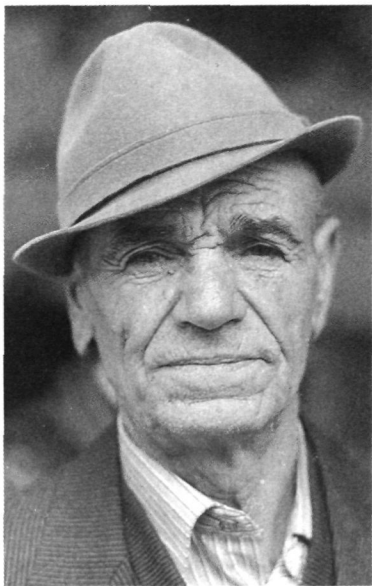
Irvan Pérez (de Luisiana, Estados Unidos).



Antonio Herrera (de Gran Canaria).



Juan Betancor García (de Fuerteventura).



Juan Ramón Rodríguez (de Fuerteventura).



Eremiot Rodríguez y Juan Roberto (guitarra) (de Tijarafe, La Palma).



Manuel Pérez Camacho (de Tijarafe, La Palma).



Sabino Rodríguez (de La Palma) y Antonio Herrera (de Gran Canaria).



Anselmo Cabrera (de Fuerteventura), Francisco Nuez (de Gran Canaria) y Fernando Nava (de México).



Se acabó de imprimir
el día 19 de septiembre de 1996,
en los talleres de
MARIAR, S. A.,
de Madrid.



UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
Servicio de Publicaciones



Cabildo Insular de Gran Canaria
Servicio de Cultura