

Publicado en *El tiempo dará tu medida (Memorias del VII Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima)*. Las Tunas: Casa Iberoamericana de la Décima, 2005 [edición en CD multimedia].

## LA DÉCIMA, TERCER GÉNERO DE LA POESÍA POPULAR Y TRADICIONAL HISPÁNICA

**Maximiano Trapero**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### 1. La literatura oral, ese producto artístico hecho con lengua

Uno de los elementos sustanciales conformadores de la «identidad cultural» de un pueblo, o, como en el caso de la comunidad hispánica, de un conjunto de pueblos, aparte la lengua misma, es un «producto» que se hace con la lengua: son las manifestaciones «literarias» tradicionales. Éstas son tantas que ponerlas en relación resulta del todo imposible, si se quiere ser exhaustivo, más cuando se pretende que esa relación sea válida para todos los territorios conformadores de esa comunidad. Porque uno de los signos primeros en la caracterización de la literatura de tradición oral es su capacidad de acomodación a las peculiaridades (históricas, socioculturales, geográficas incluso) de cada lugar.

No basamos la dificultad de una clasificación exhaustiva en las distintas denominaciones que un mismo género literario pueda recibir según la geografía, caso, por ejemplo, de los romances, que en unos lugares se llamarán, efectivamente, *romances*, en otros *corridos*, en otros *relaciones* y en otros, más imprecisamente, *poesías viejas*. No. Las nominaciones, cuando variadas, aunque parezcan representar diferencias, apenas si tienen importancia. Las diferencias importantes de las «fórmulas orales», se basan en la conjunción de las cuatro cualidades comunes de todo elemento cultural, cuales son:

a) la forma en que se manifiestan (géneros en verso: romancero, cancionero, décima popular, etc., y géneros en prosa: cuentos, leyendas o narraciones míticas, etc.);

b) la función que cumplen (identificadora, cohesiva, integradora, normativa, fabuladora, informativa, lúdica, etc.);

c) el significado que tienen (épico, narrativo, religioso, lírico, dramático, etc.); y

d) el uso que cada comunidad (o que cada miembro de una comunidad) les da (ciclo festivo, tareas del campo, funciones sociales y comunitarias, el propio ciclo de la vida humana, etc.).

### 2. Tres géneros de poesía oral

Otra subdivisión cabe hacer, que no afecta a uno solo de los cuatro aspectos considerados anteriormente, sino a varios de ellos a la vez; una subdivisión que no suele hacerse, y que, por tanto, nunca aparece en las clasificaciones al uso, pero que es esencial en cuanto a la naturaleza de la poesía de tipo oral. No afecta sólo a la poesía (queremos decir a los relatos en verso), pues también se da en los relatos en prosa (por ejemplo, los cuenteros, que hacen una prodigiosa mezcla de repetición y de invención), pero es la poesía la más afectada por él. Se trata del *modo de transmisión*, basándose éste en la oralidad, generación tras generación, hasta llegar a constituir una «poesía tradicional».

El ser «tradicional» no significa que sea texto inmovilizado, tal cual ocurre con el texto fijado por la escritura. Las leyes que gobiernan todo género de literatura oral giran en torno a dos procedimientos simultáneos: el de la repetición y el de la renovación. «Poesía [o literatura] que vive en variantes», dijo Menéndez Pidal que era, y nos parece que es la mejor definición que puede hacerse de ella. Pero no cabe duda de que la fuerza que predomina en su transmisión, es la primera, la de la repetición; por eso determinados géneros orales hispánicos, como por ejemplo los romances, han podido permanecer en la memoria colectiva de pueblos muy variados durante cinco, seis y hasta siete siglos, con elementos cambiantes diferenciales muy importantes, pero conservando una identidad temática esencial. Por eso, a este tipo de género de poesía (y de literatura) se le puede llamar, con razón, «poesía memorial». Frente a otro tipo de poesía (aquí sólo de poesía) que, aun viviendo dentro de una tradición de formas, de funciones, de usos e incluso de significado, es «poesía improvisada».

El genio que manifiesta la primera es siempre colectivo, pertenece y representa a una colectividad: es poesía (o literatura) de todo un pueblo. Así, por ejemplo, el romance de *Delgadina*, por encima de las miles de versiones orales individuales que se hayan producido en todos los países hispanoparlantes (también en los de habla portuguesa, y gallega, y catalana, y judeosefardita) es representativo, en el nivel simbólico más general, de unas relaciones incestuosas entre un padre y una hija, que la cultura «oficial» de esos pueblos condena por ir «contra natura»; pero si descendemos a niveles de consideración menos generales, advertimos que el texto del romance ha prestado mayor o menor atención a aspectos diversos del relato, según cada país o región folclórica, tales como la crueldad de la madre y de las hermanas de la infortunada doncella al negarle el auxilio del agua, o la dureza de las prisiones en que se halla, o el auxilio que le llega del cielo, cuando de la tierra le faltaba.

Por el contrario, la poesía improvisada manifiesta siempre un genio individual, fruto, sí, de una tradición colectiva, que se da conforme a unas peculiaridades propias de un lugar determinado y diferenciales de una determinada comunidad, pero imputable al genio individual de cada poeta cantor. Así, la poesía de Tomasita Quiala, por ejemplo, será, antes que nada, *punto cubano*, es decir, poesía improvisada en décimas, conformada según las reglas de la música y de la instrumentación con que se acompaña, y conforme a las «reglas» que en Cuba se han configurado como propias (o, al menos, predominantes) de la poesía improvisada. Frente a la poesía de Miguel «Candiota», que es *trovo*, es decir, poesía improvisada hecha en quintillas y cantada según la estructura y las formas de la malagueña o del fandango de Las Alpujarras. O frente a la poesía de Andoni Egaña, que es *bertsolariake*, es decir, poesía improvisada en lengua vasca, que puede elegir entre un número muy variable de métricas y que ha de apoyarse también en el canto, bien sea sobre una melodía tradicional, bien sobre otra que el propio poeta cree en el momento de cantar, pero que ha de cantarse sin instrumentación alguna, a *capella*. Cada uno de estos tres poetas canta «al estilo» de la región folclórica a la que pertenece, y conforme a las «deyes» que en cada una de esas regiones se han ido configurando a lo largo del tiempo; es decir, dentro de una tradición, aunque ésta sea nacional o local. El acto individual, en este caso, como en todos los que corresponden a una cultura tradicional, participa de los caracteres dominantes en lo común tradicional de cada pueblo. Pero no cabe duda de que la poesía de Tomasita Quiala se distingue de la de los otros repentistas cubanos, lo mismo que la de Miguel «Candiota» es diferente a la de los otros troveros alpujarreños y la de Andoni Egaña de la del resto de bertsolaris vascos. Cada uno de ellos, por ser los tres «figuras» indiscutibles de la poesía improvisada en sus respectivas regiones folclóricas, podrá tener más o menos fervorosos seguidores de entre el público en general, más o menos imitadores de entre los propios improvisadores, pero esto será justamente por ser un «yo» diferencial, sujeto individual de una producción poética.

### 3. Los dos géneros «tradicionales» de la poesía popular española

La poesía popular española se ha manifestado desde siempre a través de dos géneros principales: el *romancero* y el *cancionero*. Para el primero, que es un género épico, es decir, narrativo, se ha utilizado siempre un mismo y único metro, el romance. Para el segundo, para el cancionero, que es un género lírico, se han utilizado, sin embargo, distintos metros: las jarchas, el zéjel, el villancico, el dístico, las letrillas, la canción, la seguidilla, la cuarteta, la copla...

Cancionero y romancero —el uno poesía lírica, el otro poesía narrativa— forman una suma de poesía popular que no tiene igual en ningún otro pueblo de Europa. Y su importancia es mayor cuando consideramos el hecho de que es una poesía que no ha cesado de vivir nunca, que quizá haya estado latente, oculta a la mirada de los estudiosos, pero viva y pujante en los labios del pueblo. Que se manifestó esplendorosa en los siglos áureos, porque el sentir cortesano gustó de ella y la aplaudió, pero que se mantuvo callada —recogida en su propia modestia— antes y después, y que ha llegado hasta hoy repartida por todos los países de habla hispanas.

Estos dos géneros, que nacieron en la Edad Media y que han venido utilizándose sin interrupción hasta la actualidad, nutren lo que se denomina la *poesía tradicional* española, a través de dos mecanismos paralelos, el de la conservación (y recreación) de los textos antiguos y el de la creación de nuevos textos a imitación de los modelos anteriores, pues nunca la inspiración popular ha cesado de crear poesía. Y estos dos géneros siguen vigentes, con mayor o menor vitalidad, según la geografía, en todos los territorios de habla española, tanto en la España peninsular, como en la insular, como en los países y territorios hispanoamericanos. Tan extendidos y arraigados están que, en fórmula premonitoria —confirmada efectivamente después—, Menéndez Pidal llegó a decir que estaban en todos los lugares del mundo en donde en algún momento de su historia allí hubiera llegado un español y se hubiera implantado allí su lengua. De ahí que, más que de poesía tradicional española, se deba hablar, más propiamente, de poesía tradicional panhispánica, o simplemente hispánica.

En efecto, el *Romancero* sigue siendo todavía hoy el conjunto de poesía oral más importante de España. Pero también lo es el *Cancionero*, ese bloque compacto y homogéneo de poesía lírica, de características en todo sensiblemente iguales a las cancioncillas que en los siglos X, XI y XII se llamaron *jarchas*. Se trata —como ha dicho muy gráficamente el gran arabista Emilio García Gómez (1988: 15)— de «diez siglos de coplas españolas». En el principio fueron las *jarchas*; más tarde, el *zéjel*, después, desde el siglo XV, los *villancicos*, en todas sus variedades; después, desde el siglo XVII, las *coplas* de todo género; y por fin, lo que sin dejar de ser coplas ha acabado por denominarse *cantares*. La inspiración y el sentir popular se han acomodado en cada tiempo a unas formas poéticas cambiantes, pero el motivo poético ha sido el mismo. Aunque habría que decir que la lírica popular sufrió una profunda transformación, en cuanto a la métrica se refiere, a finales del siglo XVI.

Y de ahí también que cuando se hable de las características de la poesía popular de una determinada región, del romancero andaluz, por ejemplo, o de las relaciones del romancero canario y andaluz, debamos elevar siempre la mirada y contemplarlas dentro del panorama del Romancero General Panhispánico, pues si bien es verdad que Canarias y Andalucía tienen en el caso del romancero relaciones muy estrechas y constatables, no podrá decirse nada realmente interesante, ni nada que trascienda a la mera anécdota local, si no se analizan las relaciones, las semejanzas y diferencias que un mismo tema romancístico ha ido configurando aquí y allá. Porque en ese «ir configurando» es donde está la clave de identidad del romancero, poesía que vive en variantes, poesía que se conforma según la idiosincrasia cultural, histórica, geográfica y lingüística de cada lugar.

#### 4. La décima, un género integrador

A los dos géneros viejos y propiamente «tradicionales» de la poesía popular española, el romancero y el cancionero, ha venido a sumarse otro: la décima, mucho más joven, sin duda, pero que

tanto es poesía narrativa como poesía lírica, y que, por tanto, ha venido a configurarse como el «tercer género» de la literatura hispánica de tipo popular. La décima nació —valga recordarlo— como una simple estrofa, como una nueva «rima» (así la bautizó su creador Vicente Espinel), y esa condición fue la que tuvo en sus primeros cultivadores (Lope, Calderón...) y la que ha seguido teniendo en la literatura, vamos a llamarla «cultura», escrita. Es en el ámbito de la literatura popular y oral en donde la décima adquiere la categoría de género literario. Es en la tradición oral en donde la décima se convierte en el *tercer género literario* de la poesía popular, en un «género integral», múltiple en sus diversas manifestaciones y que recorre temáticamente el universo entero de la vida del hombre, sea tanto en la esfera individual como colectiva.

La vitalidad con que viven estos tres grandes géneros de poesía oral en el conjunto del mundo hispánico es muy diversa, y más diversas aun son las funciones que tienen y las formas que adoptan en cada lugar, pero puede hacerse una valoración general de la manera siguiente.

La décima ha devenido en ser la estrofa y el canto por excelencia de todos los pueblos de América. Basta coger un *Cancionero* de cualquier país hispanoamericano que contenga una nutrida colección de poesía popular, para cerciorarse de que la décima ocupa allí la mayor parte de sus páginas. En los *Cancioneros* de España, sin embargo, sus páginas están llenas de romances, de cuartetos, de seguidillas y de otro tipo de estrofas menores, pero ni de una sola décima. Sólo en dos enclaves muy concretos del Levante y del Sur peninsular, respectivamente en Murcia y Las Alpujarras, encontraríamos algunas décimas, pero en proporción muy minoritaria al género que allí es peculiar, *el trovo*, que está hecho en quintillas. Y en medio de la «selva» americana y del «desierto» español, están las Islas Canarias, que en el tema de la décima —como en tantos otros temas— se muestran más cercanas a América que a la Península: en un *Cancionero* de Canarias aparecerían, sin duda, muchas décimas.

En rigor, puede decirse que la décima no desempeña una función verdaderamente nueva en el campo de la poesía popular; ningún género o subgénero poético en que hoy pueda clasificarse una décima estaba antes vacío de expresión poética, ni siquiera en el terreno más novedoso de la poesía improvisada, pues es evidente que antes de nacer la décima ya existía ese género, y, muy posiblemente, los lugares en donde en la actualidad se improvisa en cuartetos o en quintillas o incluso en pareados, etc., sean testimonios más arcaicos del arte universal e intemporal de la improvisación. De todas formas, en el panorama actual de la poesía popular hispánica, el papel más sobresaliente que cumple la décima es, sin lugar a dudas, el de metro predilecto de la improvisación. Tan importante ha sido la aportación de la décima a esta modalidad de poesía, que con razón puede decirse que la décima cubre hoy, prácticamente el panorama entero —y desde luego, el que lo hace con la mayor altura poética— de la poesía improvisada del mundo hispánico.

En la otra dimensión, la de la poesía «memorial», la décima ha venido, unas veces, a suplantar los usos que en tiempos antiguos cumplía en cancionero y el romancero, y otras veces ha venido a renovarlos y a reforzarlos. La décima, convertida ya en poesía popular, tanto sirve para expresar un sentimiento personal e íntimo como para narrar cualquier acontecimiento que haya conmovido el interés general. Así, la décima ha venido, por una parte, a sumarse a la tradición de la lírica popular, y a competir, por otra, con el romance, como poesía narrativa.

#### 4.1. Como poesía narrativa

Por lo que respecta, por ejemplo, al género narrativo, la décima ha venido a suplantar la función noticiosa del romance. Hoy puede decirse que aquellos episodios modernos (un naufragio, un crimen, una historia de amor, un acontecimiento de historia local...) que han merecido ponerse en verso, como antiguamente lo fueron, por ejemplo, las luchas fronterizas entre moros y cristianos o las gestas de los héroes medievales, los acontecimientos modernos —digo—, en Hispanoamérica y en Canarias, están

escritos en décimas, no en romances. El ejemplo más popular que puedo citar es una composición hecha a raíz del *Hundimiento del Valbanera*, un barco que con más de 500 pasajeros, emigrantes con destino a Cuba, se hundió sin dejar rastro, víctima de un huracán, en la travesía entre Santiago y La Habana, en 1919, después de haber salido de Barcelona y de haber hecho escala en varios puertos peninsulares y canarios. El acontecimiento conmovió sobremanera tanto a Cuba como a Canarias, puesto que algunos de los que iban en el barco se salvaron al desembarcar en Santiago y pudieron contar después los detalles de aquella odisea. El relato de la tragedia se puso de inmediato en verso. La composición, en décimas, nació en Cuba; a Canarias la trajeron los emigrantes canarios de retorno. Lo curioso es que, después, en Canarias se hizo otro relato del suceso en verso romance, y que ahora uno y otro viven juntos en la tradición oral, aunque sean las décimas las más extendidas.

Lo llamativo es que en tan corto espacio de tiempo «las décimas del Valbanera» se hayan hecho ya «tradición» popular. ¿Hubiera sido posible este resultado en otro lugar? Yo creo que no. En Cuba se ha popularizado el relato en décimas (conozco varias versiones de la isla caribeña, algunas recogidas personalmente por mí, aunque he de reconocer que su difusión es mucho menor que en Canarias), pero nunca allí el romance hubiera pasado a su tradición oral, puesto que el metro romance es ya en Cuba una «antigualla» desusada. ¿Y en España? En la España peninsular, de haberse iniciado su difusión, se hubiera popularizado el relato en romance, no las décimas, porque no existe allí una tradición que pudiera aceptarlas y mantenerlas. Sólo en Canarias pudo ser. Porque sólo en las Islas los dos géneros estróficos siguen viviendo con función «aédica» en la actualidad. Bien es verdad que, en este caso concreto, las décimas han ganado la partida de la difusión y de la popularidad al mismo romance, lo que, a su vez, es significativo de los gustos actuales de los canarios y de la tendencia de su poesía popular.

El ejemplo del *Hundimiento del Valbanera* viene a demostrar lo común: que la nueva épica popular, en Hispanoamérica, nace ya en décimas, no en romances. Pero otra dimensión hay del dominio absoluto de la décima en Hispanoamérica que resulta más llamativo, el de la conversión en décimas de relatos que nacieron y vivieron antes en metro romance. Los ejemplos que podría traer aquí en apoyo de este hecho son innumerables, pero me serviré de uno que puede ser, también, paradigmático.

Los romances de tema histórico-legendario fueron siempre especialmente queridos en la tradición oral, que fue alimentada, primero, por los pliegos góticos de los siglos XVI y XVII y, después, por los pliegos dieciochescos. Pero, seguramente, ninguna historia ha sido tan reimpresa y tan difundida a través de pliegos de cordel como la historia de Carlomagno y sus Doce Pares de Francia. Los que nos hemos dedicado a la recolección de romances orales por las distintas regiones españolas, sabemos de la persistencia por todas partes del romance que empieza:

Suenen cajas y clarines y sonoros instrumentos  
en acordes consonancias por los espacios del tiempo,  
para dar claras noticias del caso más estupendo,  
la más reñida batalla y los más recios encuentros  
que ha habido entre espada y lanza mano a mano y cuerpo a cuerpo...

Sin duda es uno de los romances más divulgados, y de los más repetidos, aunque sólo lo sea en alguna de sus ocho partes, o incluso sólo en sus primeros versos, dada su extraordinaria extensión. La historia versificada de Carlomagno también llegó a América. Por ejemplo, en la *Historia da Literatura Brasileira* (1993), su autor Luis da Câmara Cascudo nos dice que «la flota de 1599 llevó siete cajas donde van cuarenta *resmas de menudencias*, como son Carlos Manos y Oliveros de Castilla y otras muchas suertes de libros y coplas para niños». Y antes, en 1583 y en Lima, un tal Francisco de la Hoz se compromete a entregar al comerciante Juan Jiménez del Río «20 *resmas de menudencias* como son San Alexo, San Amaro... y Carlomagno». En América, al decir del mexicano Vicente Mendoza, la historia de Carlomagno y la

portentosa batalla entre Fierabrás y Oliveros se extendió «como mancha de aceite».

Seguramente la versión que se impuso y se divulgó por toda América, a partir del siglo XVIII, lo mismo que en España, fue la que un tal Juan José López versificó en metro de romance y al estilo de los pliegos de cordel.

Pero en América, aquellas historias y aquella métrica romance se transformaron en décimas. Y de su vitalidad dan cuenta muchos recolectores y estudiosos de la tradición americana actual. Por ejemplo, Juan Alfonso Carrizo, respecto a la Argentina, dice: «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 veintemil noches había leído con incansable entusiasmo un solo libro: la Historia de Carlomagno y de los doce Pares de Francia». Y respecto a Chile, dice Julio Vicuña Cifuentes: «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». 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, Germán 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.

Yolando Pino Saavedra ha recogido en Chile la historia de Carlomagno de todas las maneras posibles: en verso romance, en décimas corridas, en décimas glosadas y en prosa, como un cuento folclórico tal. Y nosotros mismos hemos constatado la difusión de la historia de Carlomagno en décimas en una de las regiones más australes de Hispanoamérica, en la isla de Chiloé.

#### 4.2. Como poesía lírica

Más parcelas cubre la décima como género lírico. En este terreno, la décima no ha suplantado a los otros metros (la cuarteta sigue siendo la estrofa predominante de la canción lírica), pero convive con ellos en plenitud de uso y de funciones. Las interferencias y las mixturaciones entre la lírica tradicional y el nuevo metro de la décima son, en este caso, más que casos innumerables, una verdadera constante. Lo son, en primer lugar, los casos en que una copla (una cuarteta) tradicional se desarrolla y se transforma en décima, y lo hace de manera tan armónica que pareciera que nació siendo ya décima. Pero es más importante la constante de la creación de nuevas décimas sobre el campo temático —amplísimo, totalizador— de la lírica tradicional. Cualquiera que sea el *Decimario* local, regional o nacional que tomemos como fuente, cuando éste sea bien representativo de la tradición popular del lugar (por ejemplo el de Mendoza sobre México, el de Jiménez de Báez sobre Puerto Rico, el de Subero sobre Venezuela, etc.), encontraremos en él incontables y «ejemplares» ejemplos para cada caso.

La décima ha llegado ya a cubrir por completo el campo universalizador de la lírica popular. Tanto sirve para la declaración y expresión del amor más gozoso, como para el lamento más dolorido. Sirve igualmente tanto para la expresión seria y sentenciosa, como para la expresión jocosa y festiva. En décimas se manifiesta también la función lúdica del lenguaje y en décimas se expresan modernamente las historias de animales y las razones disparatadas. En décimas se hacen, asimismo, adivinanzas, tanto sea en una sola décima, suelta o, lo que es más llamativo, en serie y hasta en «glosa». Y hasta en décimas se glosa la sabiduría popular contenida en refranes, dichos y apotegmas. En fin, la décima se ha convertido

en género epistolar, en prólogo laudatorio, en epílogo conclusivo y en glosa de cuanto merecía glosarse. En la función de glosa, la décima ha alcanzado la máxima extensión y las mayores alturas poéticas, hasta el punto que decir «glosa» en la literatura popular de muchos países hispanos (México, Venezuela, Colombia, Puerto Rico..., incluso en el Alentejo de Portugal) es lo mismo que decir cuarteta glosada en cuatro décimas. Una última función he descubierto recientemente de la décima, totalmente desconocida para mí hasta entonces, la de servir como planto funerario, sustituyendo en esto a las endechas medievales.

Naturalmente que no se usa por igual la décima en unas y en otras manifestaciones, como tampoco lo hacen los otros géneros y subgéneros de poesía popular. Creo que sigue siendo el de la lírica festiva (sea en sus muy diversas manifestaciones de sátira, burla, demostración del ingenio o simple jocosidad) el terreno en el que la décima predomina, tal cual, desde un principio, la catalogó Lope de Vega.

Función intermedia entre lo narrativo y lo lírico puede considerarse una serie de composiciones en décimas, de muy amplia difusión en la tradición oral, que representan una controversia entre contrarios, como las que entablan los números 4 y el 3, el talento y el dinero, el trigo y el dinero, las estaciones del año (todas ellas recogidas por mí en la tradición oral de Canarias), entre los colores (recogida por Germán de Granda en Colombia), etc.

Incluso, si bien no en la integridad de sus textos, la décima está presente también en el teatro folklórico hispanoamericano (también en el canario), pudiéndose citar como ejemplos más sobresalientes las *Posadas* y *Pastorelas* de México, las representaciones de *Moros y Cristianos* de Chile, ciertos autos de Navidad (tanto de pastores como de Reyes) de Canarias, etc. Un caso muy llamativo concerniente a este tema quiero comentar. En Cuba se había perdido la tradición de los autos de Navidad, siendo seguro que en siglos pasados también existió. Pues en la Navidad de 1987, posiblemente como acto preparatorio de la próxima visita que haría el Papa a la isla caribeña, el Obispo de La Habana quiso reinstaurar aquella vieja y hermosa costumbre. Para ello pensaron en un texto nuevo, aunque debiera estar impregnado de tradición. Y encargaron el texto a Alexis Díaz Pimienta. La elección no pudo ser más acertada: Alexis nunca había visto autos de Navidad, pero se inspiró en las *pastorelas* mexicanas y su genio hizo lo demás. Su *Pastorela de la Habana Vieja*, representada con muchísimo éxito y, lo que es más importante, con asentimiento mayoritario y entusiasta en múltiples lugares de la capital, viene a restaurar un espíritu de tradición vieja perfectamente tamizado por problemas, personajes y situaciones modernas. Y la pastorela cubana se hizo, naturalmente, en décimas.

#### **4.3. La función fundamental de la décima como «canto a lo divino»**

La expresión «canto a lo divino» (transformada popularmente en muchas partes como canto «a lo adivino») tiene en Hispanoamérica una significación muy precisa. No sé si es general, pero es la que predomina en países como Chile, Argentina, Colombia y Venezuela, y hasta se oye también en Puerto Rico y México; y contrasta con su ausencia en España. El canto «a lo divino» se refiere a toda expresión musical basada en textos de temática religiosa; naturalmente no siempre ni necesariamente en décimas, pero sí predominantemente. La expresión contraria no es exactamente «a lo humano», que también existe, pero que tiene una restricción semántica, referida sólo a la temática amorosa. Lo que se opone a la modalidad del canto «a lo divino» es un complejo de cantos y de temáticas muy diversas que en cada país se expresa de varias formas, como canto «a lo humano», «por historia», «por geografía», «por literatura», «en contrapunto» o, específicamente en Chile, «a lo puetá».

Pues papel independiente y fundamental ha tenido la décima en varios países de Hispanoamérica como «canto a lo divino», en la propagación de la religión y en la formación de un devocionario popular. Bien se sabe que, en un principio, fue práctica evangelizadora de los misioneros españoles, pero con el

tiempo se ha configurado en tradición auténticamente popular, en la que los autores y «actores» no son ya los «ministros de la Iglesia», sino los feligreses, es decir, el pueblo llano y entero.

La temática del «canto a lo divino» es variadísima, pues tanto abarca los relatos sobre hechos y personajes del Antiguo Testamento, propiamente «bíblicos» (la creación del mundo, la creación del primer hombre, el pecado original, Caín y Abel, la historia de Moisés y la salida del pueblo judío de Egipto...) como los hechos del Nuevo Testamento (toda la vida de Cristo y los «hechos» todos de los Apóstoles). Pero además, un conjunto incontable de composiciones que forman lo que podríamos llamar « el devocionario» en que se integran los cantos dedicados a las Vírgenes de advocación local o nacional (la de Guadalupe, la del Carmen, la Candelaria...); a los santos; a determinadas celebraciones muy arraigadas en el calendario festivo (la Cruz de mayo, la Navidad, la Pasión...); a la devoción por las almas del Purgatorio y la advertencia del Juicio Final; en fin, a las prácticas religiosas de los Mandamientos y de la tradición eclesiástica.<sup>23</sup> Finalmente, también suelen considerarse «a lo divino» composiciones en décimas de carácter sentencioso y moral, referidas, por ejemplo, a la brevedad de la vida, al poder igualatorio de la muerte, etc., en las que siempre hay un componente religioso que advierte de una vida eterna conforme a la práctica de la virtud en esta vida terrenal.

El caso más extraordinario que conozco relativo a la presencia de las décimas en el canto «a lo divino» es el de Chile. Allí, un sacerdote llamado 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 Padre 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» (Jordá 1979: 706). Los libros del Padre 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, igual que hicieron hace cinco siglos los primeros convertidos indígenas.

## 5. El «lenguaje» poético de la décima

La incorporación de la décima en la poesía popular hubo de producir una alteración profunda en la tradición de los países y lugares en los que triunfó. Primero, desde el punto de vista métrico: la décima 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: *abbaacddc*; cuatro «consonantes» por cada estrofa, alternándose y cruzándose. 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

---

<sup>23</sup> Un caso "gráfico" puede ilustrar la entraña en que, desde antiguo, vive la décima en el devocionario popular de México. En el Estadio de Michoacán, en el hall del Hotel Villa Montaña, de Morelia, existe un gran retablo que representa a un sacerdote en el momento de alzar, con un monaguillo tocando las campanillas; arriba la Sta. Trinidad, y en los lados, abajo, cuatro orlas, dos a cada lado, con sendas décimas, sobre el 'tema' de la devoción a la misa y el cumplimiento que todo cristiano debe a los Mandamientos de Dios y de la Iglesia (17).

ahora 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.

### 5.1. Período «aédico» de la décima

Menéndez Pidal (1968: II, 16-19 y 199-202) distinguió dos momentos fundamentales en la vida del romancero oral: el período *aédico* (centrado básicamente en los siglos XV y XVI), en el que nació la mayor parte —o al menos el núcleo más representativo— de los romances que luego se convertirían en tradicionales, y el período *rapsódico*, posterior, en el que los romances se fueron recreando al gusto de los tiempos y de los hombres que los repetían. Estos dos períodos podrían aplicarse a todos los tipos 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 principales 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, desde finales del siglo XVI, el género de la décima popular 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 (el romancero 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 todo y conocer sus múltiples cursos.

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 le 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*. Cualquiera de los que estamos aquí podríamos recordar y citar muchos ejemplos: 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 varios países a la vez, superando los límites de una geografía que en materia de poesía popular se muestran siempre débiles y fáciles de sobrepasar.

### 5.2. La décima tradicional y la décima improvisada

Pero es del todo necesario distinguir explícitamente los dos géneros a los que se adscribe la décima en la literatura popular; los dos populares, sí, 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 que vive en la tradición y que se suma a los otros géneros de «poesía memorial».

Entre una y otra modalidad hay una gran diferencia en su lenguaje poético. De la misma manera que la hay entre estas dos modalidades de la décima y el lenguaje de los otros dos géneros de poesía

popular, cancionero y romancero.

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-legión 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.

### 5.3. Interinfluencias y «préstamos» en la décima

Es cierto que las interferencias entre los géneros «tradicionales» y la décima son muchas, y que éste es asunto que merece estudios largos y detenidos, aún sin iniciar, y que deben empezar por regiones folclóricas; y es cierto también que los «préstamos» tomados por la décima del romancero y del cancionero son innumerables, tanto sea en el nivel más abstracto de la temática y de la ideología puestas «en verso», como del nivel más concreto, del propio lenguaje. Es claro, por ejemplo, que el romance en Cuba fue sustituido mayoritariamente por la décima, y que en ese proceso sustitutorio la décima tomó del romancero melodías y motivos literarios que sirvieron para configurar el nuevo género. Yo le he oído decir, por poner por caso, al Indio Naborí, que él, de niño, oía cantar a una mujer vieja de origen canario los primeros versos de *Delgadina*:

Pues, señor, éste era un rey  
que tenía tres hijitas  
y la más chirriquitita  
se llamaba Delgadina.

Y que más tarde, esos mismos versos y con una música acomodada al ritmo del punto cubano, se cantaba ya como décima por muchos, incluso por él mismo.

### 5.4. Dos «estilos» de lengua

Tanto es oral el romancero como la décima, pero representantes ambos de un muy distinto lenguaje y «estilo» oral. Cualquiera que ponga un poco de atención podrá advertirlo. Por ejemplo, al oír, por una parte, de un canario de La Gomera el romance de *Sayavedra*, o de un extremeño de Las Hurdes *El ciervo del pie calzado*, y, por otra, las décimas improvisadas por los cubanos Naborí y Valiente en su famosa controversia de Campo Armada.

En las respectivas versiones de los romances citados nos encontramos con un tipo de lenguaje rancio, representativo de una cultura arcaica, cuyos contenidos (históricos, literarios, semánticos, etc.) aparecen expresados generalmente en clave y que, por tanto, deben ser descifrados. Presenta la expresión un fuerte carácter formulario, y el texto se organiza en un plano de estructura dramatizada, con intervención directa de sus personajes y un rápido estilo narrativo; y sin embargo, aparenta ser un lenguaje «natural», popular. Este último aspecto es uno de los más llamativos, hasta el punto que ha servido para caracterizarlo como tal género literario, inconfundible. En efecto, el romancero es la «voz de todo un pueblo», y por tanto debe ser expresado con la misma lengua que el pueblo usa de continuo, hecha tradición, es decir, norma colectiva. El lenguaje del romancero pesa, tiene carga semántica acumulada, filosofía vital de generaciones y de culturas sucesivas; por eso tiene tal poder.

Por el contrario, en las décimas de Naborí y Valiente, lo que encontramos es un lenguaje «hecho con literatura», lleno de eso que llamamos «recursos literarios», es decir, de artificios artísticos; lenguaje

con predominio de la función poética, más para evocar que para referir, y, por tanto, más cerca de la lírica que de la narrativa. Abundan los términos neológicos, las novedades expresivas: unas veces por exigencia de la rima, las más, como fruto del genio individual. Este carácter de lenguaje nuevo, renovador, es sobresaliente en la décima, lo que justamente hace que la «improvisación» se convierta en poesía, es decir, en expresión artística original de un sentimiento universal.

En cuanto al lenguaje poético se refiere, y aunque parezca contradictorio, la décima, vamos a llamarla «memorial» —ya que aún es posible que no haya alcanzado la categoría de «poesía que vive en variantes»—, está más cerca del lenguaje de la poesía tradicional que de la poética de la décima puramente improvisada.

Sin embargo, la «poética» de la poesía improvisada actual está más cercana (porque las reproduce) de la estética, de la métrica y de la poética de la poesía del Barroco y del Romanticismo —la que, generalizando, se considera «clásica», además, naturalmente de la tradicional—, que de la poética moderna. Por eso los poetas actuales de tendencia, vamos a llamarla «modernista», se sienten tan alejados de la décima. Y justamente por la fijeza de la estructura métrica de la décima, se sienten tan cercanos a ella los de gusto popular. Y no es sólo el verso, la rima y la métrica fija; es también la sonoridad, los aspectos musicales de la expresión, lo que le hace ser más voz para oír que letra para leer; y es también el predominio de los temas «clásicos» desde el punto de vista, además, de los clásicos.

## 6. Final

Nunca antes, quizás, en la historia de la literatura en lengua española —si consideramos el conjunto de los pueblos hispanos—, una estrofa ha servido para tanto y ha sido utilizada por tantos; ni siquiera el romance y la cuarteta, aunque haya que decir que esta su formidable dimensión no se corresponde con el registro escrito, sino con su naturaleza oral.

La décima se ha convertido en cúmulo, suma y complejo en que cabe el universo entero de la poesía popular; y lo que es más importante, abierto hasta lo inverosímil de la creación individual, tanto sea en las anchas aunque limitadas posibilidades de las variantes de la tradición, cuanto más en el océano sin límites de la poesía improvisada.

### Bibliografía citada

- ALVAR, Manuel (1993): *El español de las dos orillas*. Madrid: Mapfre.
- DANNEMANN, Manuel (1998): *Enciclopedia del folclore de Chile*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- FEIJÓO, Samuel (1980): *Cuarteta y Décima*. La Habana: Letras Cubanas.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1956): «La lírica hispano-árabe y la aparición de la lírica románica», *Al-Andalus*, XXI, fasc. 2.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1988): Prólogo a la obra de A. Carrillo Alonso, *La poesía tradicional en el Cante andaluz; De las jarchas al cantar*. Sevilla: Biblioteca de la Cultura Andaluza.
- GRANDA, Germán de (1977): «Notas para una tipología de las fórmulas orales en un área colombiana de población negra (Iscuandé, Departamento de Nariño)», *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*. Bogotá: I.C.C., 237-248.
- HIDALGO, Laura (1990): *Décimas esmeraldeñas*. Madrid: Visor Libros.
- INDIO NABORÍ y ÁNGEL VALIENTE (1997): *Décimas para la historia (La controversia del siglo en verso improvisado)* (ed. y prólogo Maximiano Trapero). Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (1964): *La décima en Puerto Rico*. Veracruz: Universidad Veracruzana.
- JORDÁ, Miguel (1978): *La Biblia del pueblo*. Santiago de Chile: Editorial Salesiana.
- JORDÁ, Miguel (1979): *Puebla en Décimas*, Santiago de Chile: Conferencia Episcopal de Chile.
- La décima popular en Iberoamérica (Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima)*. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995.
- MENDOZA, Vicente T. (1957): *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1960): *Los españoles en la literatura*. Buenos Aires: Espasa Calpe, Austral.

SUBERO, Efraín (1991): *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Ed.

TRAPERO, Maximiano (ed.) (1994): *La décima en la tradición hispánica*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas y Cabildo Insular de Gran Canaria.

TRAPERO, Maximiano (1996): *El libro de la décima: La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas, Cabildo Insular de Gran Canaria y Unelco.