

LA CULTURA POPULAR, LA POESÍA POPULAR Y LA DÉCIMA

Pamela Tala Ruiz¹

En este artículo exploro, en primer lugar, el origen, características, estructura y usos de la décima, tal como aparece en los versos de la poesía popular en América Latina y, más específicamente, en Chile. Luego, examino la suspicaz interrogante de algunos estudiosos de la literatura acerca del proceso por el cual una expresión como la décima, proveniente de una fuente literaria culta, se traspa a la poesía popular y adquiere tal relevancia en ella, sobre todo en el contexto latinoamericano. Desarrollando ese anterior punto, en la última parte de este texto, intento proyectar esa interrogante (acerca de lo culto **en** lo popular) examinando los alcances culturales de ese fenómeno y, puntualmente, la reflexión que éste promueve (y, de algún modo, hace estallar) acerca de la definición misma de “cultura popular”.

Tal como señala Maximiano Trapero:

La décima es una estrofa específica de la métrica española. Si sólo fuera eso bastarían dos o tres párrafos para definirla y para glosar su uso a lo largo de la literatura escrita en español. Pero es más que eso. Es también una composición poética, y ha llegado a ser todo un género literario. La décima es un fenómeno cultural que ha sobrepasado los límites de la li-

¹ Doctora en Literatura Chilena e Hispanoamericana, Universidad de Chile. Actualmente, investigadora responsable del proyecto Fondecyt número 3120190 de Postdoctorado. Institución patrocinante: Pontificia Universidad Católica.

teratura; es -por decirlo con una expresión ya usada por nosotros- un «complejo cultural» que requiere de todo un libro para ser explicado. (Trapero, *La décima* 9-14)

Como estudiosa de la literatura hispanoamericana, he dedicado varios años a examinar el fenómeno de la poesía popular chilena, específicamente, aquella impresa entre los últimos años del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX. En esos análisis he revisado el impacto y el diálogo de esta poesía con aspectos tales como el eje Modernidad/tradición, la identidad nacional y de clase, el sistema genérico-sexual, entre otros².

Entre el 4 y el 6 de febrero del año 2011 tuve la suerte de asistir al XVII Encuentro Internacional de Payadores en la ciudad de Casablanca (a 80 kilómetros de Santiago). El título del encuentro tenía este año un subtítulo: “Un homenaje a la Décima y el Verso improvisado“. En esa ocasión pude verificar y disfrutar la vigencia y vitalidad de esta poesía y, más específicamente, de la forma estrófica de la décima. Artistas chilenos, uruguayos, cubanos, españoles, argentinos, portorriqueños, dominicanos, venezolanos, panameños, con un entusiasmo renovador, homenajearon y saludaban la décima o, directamente, “la espinela” y a “don Vicente Espinel”. Ese fue, en gran parte el punto desde donde se originó este artículo: comprobar que aquello que yo había estudiado en su variante escrita, impreso en hojas sueltas hace

Véase: Tala, Pamela. “Modernidad y tradición en los versos de Rosa Araneda”. Tesis de Magíster en Literatura. Universidad de Chile, 2000.

“Poesía popular impresa en Chile: Hegemonías y dispersiones en torno al proceso modernizador, de fines del siglo XIX y comienzos del XX”. Tesis de Doctorado en literatura chilena e hispanoamericana. Universidad de Chile, 2009.

más de cien años, mantenía la misma creatividad, vitalidad, rigurosidad en la estructura y fortaleza en la construcción de la identidad de una comunidad.

Poesía tradicional y popular. Surgimiento de la décima

Son muchos los estudios acerca de la décima en la poesía en español, por lo tanto esta sección no tiene intención de ser exhaustiva, sino básicamente establecer algunos delineamientos previos y abordar algunos aspectos puntuales acerca de la décima en nuestra poesía popular.

Es sabido que la poesía popular, tanto en español, como en portugués, tradicionalmente ha generado, sobre todo en España, obras agrupables en dos géneros principales: el romancero y el cancionero. El metro del primero de ellos, un género épico-narrativo, es una serie indeterminada de versos octosílabos (originalmente un verso de 16 sílabas con 2 hemistiquios) con rima asonante y uniforme en los pares. El romance que, originalmente, aparece y se desarrolla en forma oral, con el tiempo es adoptado incluso por poetas *cultos*. Un ejemplo es el siguiente, en el cual, al comienzo de su comedia *Los prados de León*, Lope de Vega hace cantar y bailar a unos aldeanos leoneses, el siguiente romancillo³:

<i>-Reverencia os hago,</i>	<i>-linda vizcaína,</i>
<i>que no hay en Vitoria</i>	<i>-doncella más linda</i>
<i>lleváisla del alma</i>	<i>-que esos ojos mira,</i>
<i>y esas blancas tocas</i>	<i>-son prisiones ricas.</i>
<i>mas preciara haceros</i>	<i>-mi querida amiga</i>

³ La comedia se publicó en la Parte XVI, de 1621 (una de las “cuidadas” por el propio Lope), y ha sido fechada en 1597-1608 (probablemente 1604-1606) (Frenk 324).

<i>que vencer los moros</i>	<i>-que a Navarra lidian.</i>
<i>-id con Dios, el conde,</i>	<i>-mirad que soy niña</i>
<i>y he miedo a los hombres</i>	<i>-que andan en la villa.</i>
<i>si me ve mi madre,</i>	<i>-a fe que me riña:</i>
<i>yo no trato en almas,</i>	<i>-sino en almohadillas.</i>
<i>-dadme vuestra mano,</i>	<i>-vámonos, mi vida,</i>
<i>-a la mar, que tengo</i>	<i>-cuatro naves más.</i>
<i>-¡ay Dios, que me fuerzan!,</i>	<i>-¡ay Dios, que me obligan!</i>
<i>tómala en los brazos</i>	<i>-y a la mar camina</i>

Para el cancionero, en tanto, que es reconocido como un género lírico, se han utilizado distintos metros a lo largo de la historia: las jarchas⁴, el zéjel⁵ y el villancico⁶, el dístico⁷, las letrillas⁸, la canción, la seguidilla⁹, la cuarteta y la copla, entre otros.

⁴ Cancioncillas de dos, tres o cuatro versos, documentadas ya desde el siglo IX, que puestas en boca de una mujer enamorada comunicaban toda la variedad de sentimientos humanos (amor en ausencia, los celos de la enamorada, el reproche amoroso, el deseo de morir, etc. (Álvarez Barrientos 46)

⁵El zéjel es un tipo de poema de la métrica española formada por un estribillo y una mudanza que incluye un verso de vuelta. Puede definirse como un tríptico monorrímo con estribillo y con un cuarto verso de vuelta, con rima igual al estribillo. (Fernández Manzano 112)

⁶ Composición poético-musical en lengua castellana basada en la alternancia de estribillo y coplas. A fines del siglo XVI y por influencia del espíritu de la Contrarreforma, el término villancico comenzó a designar cantos de inspiración devocional o religiosa, que seguían los modelos formales del villancico cortesano. El carácter tradicional de los temas del villancico, que, vueltos a lo divino, suponían un acercamiento a los aspectos más humanos o menos teológicos de la religión, llevó a su inclusión en la liturgia de festividades de carácter popular, como Navidad, Reyes o Corpus Christi, situándose preferentemente en el Oficio de Maitines en sustitución de los prolijos Responsorios en latín, o en otros momentos de la liturgia en lugar del motete también con texto latino. (Álvarez Barrientos y

La expresión popular en España en particular y en español en general, se ha ido transformando y adaptando durante el transcurso del tiempo, manteniendo, en muchos de los casos, el motivo poético. Así, por ejemplo, ha ocurrido con motivos como “la muerte ocultada”, “el triunfo del Amor en la muerte” o “el caballero burlado, entre muchos otros” (Catalán 62).

Según Maximiano Trapero la lírica popular, en ese contexto, sufre una profunda transformación, en cuanto a métrica se refiere, a finales del siglo XVI.

La décima, señala, nació 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, Cervantes, Quevedo, Góngora). Y esa sería la naturaleza que mantendría aun en la literatura «cultiva», escrita, en los autores que aún la usan en sus respectivas obras poéticas (Trapero, 214). Es en el ámbito de la literatura popular y oral donde la décima adquiere definitivamente una dimensión mucho mayor; prácticamente ha devenido uno de los soportes fundamentales

Rodríguez Sánchez de León 357)

⁷ Es, en la versificación en español, un sinónimo de pareado. Además, según el filólogo Tomás Navarro Tomás es una forma métrica en español que imita una forma clásica compuesta por un hexámetro y un pentámetro. (Navarro Tomás, 1972)

⁸ Composición poética breve, dividida en estrofas simétricas al final de las cuales se repite un mismo pensamiento en uno o más versos denominados estribillos. Se desarrolla a partir del siglo XVI. Sus estrofas pueden ser redondillas o quintillas dobles. La rima puede ser consonante o asonante, utilizando el verso de arte menor, octosílabo o hexasílabo.

⁹ Combinación métrica de cuatro versos, de los que son heptasílabos sueltos el primero y el tercero, y pentasílabos en asonante el segundo y el cuarto, pudiendo presentar algunas variaciones (Álvarez Barrientos y Rodríguez Sánchez de León 297)

del decir poético popular. Es, primero, entonces, en la tradición oral donde la décima adquiere esa relevancia preponderante, múltiple en sus diversas manifestaciones y que recorre temáticamente el universo entero de la vida del hombre, sea tanto en la esfera individual como en la colectiva, en lo divino o en lo profano.

Pero, retrocediendo un poco: Vicente Espinel (1550-1624) publicó en 1591 una compilación de su obra poética: *Diversas rimas* (Espinel, 2008). El libro recorre (a ello responde el título) casi toda la métrica de entonces, ensayando todas las estrofas posibles, incluida la llamada décima, en una modalidad especial denominada, en homenaje al propio autor, considerado tradicionalmente su inventor, décima espinela o espinela simplemente, la cual consiste en una agrupación de dos quintillas con esta estructura fija: *abbaacddc*. Samuel Gili Gaya (1892-1976), gran estudioso del autor, explicó que no fue el primero en usar esa combinación (ya lo hicieron Juan de Mal Lara y otros); lo que habría hecho Espinel fue perfeccionarla, dotándola de unidad y ligereza (Gili y Gaya, 1965). Al mismo tiempo, el prestigio de Vicente Espinel, habría contribuido a la divulgación de la décima. Como humanista tradujo, además, la *Epistola ad Pisones* de Horacio, más conocida como *Arte poética*. El editor Juan de la Cuesta publicó en 1618 su novela picaresca, provista de muchos elementos autobiográficos, *Relaciones de la vida del escudero Marcos de Obregón*. Se reimprimió en España dos veces más. Se trata de una narración ágil y, si bien no prescinde el autor de moralizar, lo hace de forma que no aburre. En España se reimprimió más veces: 1744, 1804, 1863, 1868, 1881 (de J. Pérez de Guzmán); 1922 (edición de Samuel Gili Gaya), 1944 (de Valbuena, para Madrid: Agui-

lar), 1970 (edición crítica e introducción de María Soledad Carrasco Urgoiti, para Madrid: Castalia).

Espinel tuvo entre sus discípulos a Lope de Vega, quien siempre tuvo palabras de elogio para él, ya sea por ejemplo en *El laurel de Apolo* (De Vega, 2007), donde le llama "único poeta latino y castellano de estos tiempos", o en el prólogo a *La viuda valenciana*, donde le llama "padre de la música"; le dedicó un soneto y la comedia *El caballero de Illescas* (1602). Fue también amigo de Cervantes, quien lo menciona en el *Canto de Calíope*, así como de Góngora (cuyas poesías contribuyó a publicar) y Quevedo.

Para efectos de la reflexión que pretende desarrollar este artículo, lo que cobra gran importancia y genera diversas interrogantes es el hecho de que esta décima, aparentemente inaugurada por Vicente Espinel, sea el principal soporte sobre el cual se desarrolla no solo la poesía popular en español (oral o escrita) en nuestro continente, sino que también y específicamente, hasta el día de hoy, entre nuestros cantores y poetas populares en Chile. Sobre este punto volveremos más adelante en este texto.

La décima en Chile

Es sabido que la décima se ha convertido en la estrofa y el canto por excelencia de todos los pueblos de América. En cualquier *Cancionero* de cualquier país hispanoamericano (que contenga una nutrida colección de poesía popular), la décima ocupa la mayor parte de sus páginas. Es cierto que diferentes estrofas se emplean para la improvisación en el ámbito hispánico: el pareado en las Islas Cana-

rias, las estrofas de cuatro versos (copla, cuarteta y/o redondilla) en algunas tradiciones de México (la bomba y el perqué), Nicaragua (la bomba, el perqué, el atabal o la gigantona), Colombia (la trova paisa, la trova campesina y otros géneros), Costa Rica (la bomba), República Dominicana (los chuínes) y en España (la regueifa en Galicia, las polkas canarias, el trovo o “aguilando” de las Vélez de Almería, la glosat de Islas Baleares); la quintilla suele emplearse fundamentalmente en España (el trovo de la Alpujarra, Murcia, Valencia y la “zona de cante de poetas” que abarca algunos pueblos de Málaga, Granada y Córdoba) y la octavilla en Colombia (la copla dobleteada) y también en Mallorca y Menorca (Trapero 86). Pero la décima se ha convertido desde hace mucho tiempo en la estrofa más utilizada para este género poético-musical en Iberoamérica (México, Puerto Rico, Panamá, Cuba, Colombia, Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela, Perú, Ecuador, y, dentro de España, Murcia y Canarias), por encima de las otras formas estróficas.

En los *Cancioneros* de España o de Portugal, sin embargo, sus páginas están llenas de romances y de «canciones», pero no de décimas. Sólo en dos enclaves muy concretos de la España peninsular, en la región de Murcia y en Las Alpujarras andaluzas, se encuentran algunas décimas, pero en proporción muy minoritaria al género que allí es peculiar, el *trovo*, que se construye con quintillas. Sin embargo, en la poesía popular de las Islas Canarias están presentes aun, sin duda, muchas décimas (Cfr Trapero).

Al mismo tiempo que se constata la predominancia de la décima en Latinoamérica frente a otras estrofas, es posible sugerir que una de las funciones que ella ha venido a cumplir ha sido la que anteriormente cumplía el romance. La dé-

cima nació siendo poesía lírica —«buena para la queja», la calificó Lope de Vega—, y en parte lo siguió siendo, pero a la vez, en todos los lugares donde es el tipo de construcción poética popular predominante, se ha adaptado también para los temas narrativos. En este sentido, sobre todo en América Latina, cumpliendo esta función, la décima ha reemplazado casi totalmente a los romances. En gran parte, en aquellos territorios en que la décima vive ya tradicionalmente, como en Chile, ha suplantado, por ejemplo, una de las funciones principales del romance: la función noticiera. Aquellos episodios modernos (un naufragio, un crimen, una historia de amor, un acontecimiento de historia local) que han merecido ponerse en verso en Hispanoamérica están escritos hoy (y ya desde hace bastante tiempo) en décimas, no en romances.

Un ejemplo actual lo encontramos en la siguiente composición (www.payadores.chilenos.cl) del poeta Hugo Harrison, a propósito del terremoto en Chile el 27 de febrero de 2010:

Impresiones del terremoto

*Tengo el corazón herido
en el pecho cargo un nudo
mi canto ha quedado mudo
en el escombros esparcido.*

1

*Chile ha quedado en la calle
Concepción y Talcahuano
no tengo ni voz, mi hermano,*

*sufre la costa y el valle.
Que nuestro apoyo no falle
en Pelluhue adolorido
en Cauquenes, mi fiel nido
en Constitución, Parral
Dios nos libere del mal,
tengo el corazón herido.*

2

*Sigue temblando en Rancagua
en Litueche y Pichilemu,
desde Llico hasta Catemu
se vio violentada el agua,
Cobquecura cae y fragua
el arretrato más rudo
ruin y telúrico embudo
en Curanipe y Dichato
hecho añicos en un rato
en el pecho cargo un nudo.*

3

*El saqueo y el pillaje
superó cualquier derrumbe
nuestro pueblo ya sucumbe
en la ley del matonaje.
Los que no tienen coraje*

*se amparan en el escudo
del escenario más crudo
de egoísmo y avaricia,
frente a violencia y codicia
mi canto ha quedado mudo.*

4

*Se ha derrumbado mi historia
mi ciudad, también mi cuna
hasta la luz de la luna
se ha trizado en mi memoria,
la nefasta trayectoria
dejó todo destruido
epicéntrico alarido
del sismo y del maremoto
deja mi corazón roto
en el escombros esparcido.*

Despedida:

*Curicó, Talca y Linares
Juan Fernández, no desprecia.
si Chanco alzaré su iglesia
con sus hermosos altares.
Frente a dramas y avatares
sobrevivimos hoy día*

con temple y sabiduría
con esperanza ferviente;
si en los ojos de mi gente
vive aún la poesía.

El poema anterior funciona como comprobación, primero, de que la décima contiene todos los elementos lingüísticos y literarios necesarios para desarrollar el carácter noticioso, al mismo tiempo que deja lugar también para el elemento expresivo de la posición del hablante frente a la tragedia. Desde el punto de vista del contenido, se aprecia de qué manera la décima se convierte en una «unidad» poética que permite el desarrollo de un pensamiento o de una relación de hechos de manera holgada. No solo se puede insinuar o sugerir, sino que ahora, con la décima, se puede narrar e incluso argumentar. Los diez versos de la décima permiten presentar un pensamiento, desarrollarlo y concluir en sentencia. Me gustaría aquí hacer una observación acerca de la *intervención* que los poetas populares chilenos han hecho sobre la clásica estructura de cuatro décimas: como es sabido, ellos agregan una cuarteta inicial, la cual obliga un pie forzado para cada una de las cuatro décimas siguientes y además agregan una décima de despedida. Creo que esas modificaciones aportan innegablemente a la cualidad narrativa de la décima y también al desarrollo de un concepto o de una idea. Además, por otro lado, añade un desafío más al oficio del poeta. Se aprecian claramente las posibilidades creativas que ofrece a los poetas esta *intervención* en “Impresiones del terremoto”, cuando el poeta decide cerrar el poema con los versos: “Frente a dramas y avatares/sobrevivimos

hoy día/con temple y sabiduría/con esperanza ferviente;/si en los ojos de mi gente/vive aún la poesía”.

Por otro lado, es interesante cómo los poetas chilenos actuales honran y preservan aspectos (estructura y motivos) de la poesía popular de hace más de cien años, impresa, principalmente, en hojas sueltas, vendidas en las calles de las ciudades, muchas veces por los mismos poetas. Esto se verifica en el poema a continuación. Se trata de la cita de un verso completo del poeta Daniel Meneses “*Completo detalle de la gran catástrofe de San Francisco de California*” que, según Marcela Orellana, permite comprobar de qué manera un tema real es recuperado por el tema tradicional del fin del mundo¹⁰ y que, tal como vamos a ver, podemos fácilmente emparentar (en una suerte de intertextualidad o de una herencia) con el poema de Hugo Harrison:

*Una ciudad floreciente
rodó y cayó al abismo
por causa de un cataclismo
se arruinó completamente.*

*Un formidable temblor
a los pueblos asoló,
la tierra se estremeció
causando espanto y terror.
La gente, con gran dolor,*

¹⁰ Citado en Orellana 109

*clamó al omnipotente,
pero el Dios inclemente
sus ayes no escuchó
por eso es que se incendió
una ciudad floreciente.*

*la tierra se remecía,
desde el palacio al aprisco,
y la gente, en San Francisco,
misericordia pedía;
la gran población ardía
dejando el oscurantismo,
y el pueblo, con gran lirismo,
escapó hacia el desierto,
y el cable dice que el puerto
rodó y cayó al abismo.*

*El gran voraz elemento,
de poco a poco cundía,
se avivaba y se crecía,
protegido por el viento;
los bomberos, con contento,
mostraban su patriotismo,
y el fuego, con gran cinismo,*

*todo echaba en olvido,
y la catástrofe ha sido
por causa de un cataclismo.*

*Las casas se desplomaban
causando grandes asombros,
y en medio de sus escombros
a los hombres sepultaban.*

*Los pocos que se escapaban
huían hacia el oriente,
si yo quieren que les cuente,
pónganme más atención,
y esa bella población
se arruinó completamente.*

*Al fin del mar se divisa
lo que en tierra sucedió,
y uno que allí se encontró
me aprueba que horroriza.
Todo ha quedado en ceniza,
según se dice y se opina,
el cable que todo atina
cosa por cosa detalla
y la gente pobre se halla*

en una completa ruina.

Es posible, sin duda, reconocer los vínculos entre los dos poetas, pese a la distancia diacrónica existente. Esto, sin duda, demuestra que ya hace bastante tiempo está enraizada en nuestro país una rica tradición de esta décima, respetando y manteniendo la rigurosidad de la estructura y de la métrica y de los motivos y de los fundamentos. A propósito del poema de Daniel Meneses, ha señalado Marcela Orellana:

Al examinar distintos versos que tocan la temática de las catástrofes, constatamos, que, al contar una catástrofe o un accidente, el poeta recurre frecuentemente al lenguaje que en poesía tradicional se usa para el fundamento del “fin del mundo”, es decir, que emplea las fórmulas propias de este tema. Este fundamento tiene su corolario obligado, de manera tal que pensar el fin del mundo, implica simultáneamente pensar en los signos (temblor, fuego, ruido, oscuridad, sentido totalizador de la tragedia, temor a Dios, etc), los que se expresan a través de fórmulas recurrentes, propias al tema, utilizadas por distintos poetas (110).

Según Orellana, no resulta difícil detectar en este verso la imposición del tema tradicional del fin de mundo. Como prueba de ello, habla de la utilización de fórmulas o variantes propias al tema que se dan en el poema de Meneses, tales como “la gente con gran dolor/clamó al omnipotente”. Señala también que otros elementos propios del tema del fin del mundo acercan el relato del terremoto a ese tema. La glo-

balización de la catástrofe: “se arruinó completamente” y algunos de los signos que anuncian el término de todo: temblor, fuego, temor a Dios.

Finalmente, Orellana concluye:

De esta manera, el relato de la catástrofe de San Francisco es en realidad una ilustración de un fundamento tradicional. La utilización de una fórmula propia del tema del fin del mundo hace que el poeta vuelva a ese tópico y desvíe su atención del que originalmente le ocupaba. De esta manera, el terremoto de San Francisco, se transforma en un relato propio de los versos a lo divino, según el cual el día del Juicio Final se acabará el mundo. (108-109)

Otra dimensión del predominio absoluto de la décima en Hispanoamérica que resulta iluminador es el de la conversión en décimas de relatos que nacieron y vivieron antes en metro romance. Los ejemplos podrían ser muchos, pero tal vez uno paradigmático, por la constancia en el tiempo de su aparición y re-elaboración es la historia de Carlomagno y sus Doce Pares de Francia. 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.

Incluso, aunque no en la totalidad del texto, la décima aparece también en el teatro folclórico hispanoamericano: en las *Posadas* y *Pastorelas* de México, las re-

presentaciones de *Moros y Cristianos* de Chile y ciertos autos de Navidad (tanto de pastores como de Reyes) (Cfr Trapero 37).

Nunca antes (y en esto hay bastante consenso entre los estudiosos y los cultores), quizás, en la historia de la literatura en lengua española, una estrofa ha servido para tanto y ha sido utilizada por tantos. No han tenido ese alcance ni siquiera el romance y la quarteta. Esta gran dimensión de la décima se expresa en Latinoamérica y en Chile tanto en el registro escrito como en el oral, en diferentes periodos históricos.

Es posible afirmar que la décima (incluso *limitada* por las variantes de la tradición) se ha convertido en uno de los principales medios de expresión y representante del complejo sistema cultural de la poesía popular y, más aun, de la cultura popular y sus definiciones.

La estructura de la décima y sus implicancias.

La incorporación de la décima en la poesía popular produjo una alteración profunda en la tradición de los países y lugares en los que fue adoptada.

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 predominante (básicamente, la quarteta o la redondilla), sino que, sobre todo, cambia radicalmente el sistema de la rima.

Hasta entonces, y en todos los metros populares, la rima era asonante y estaba muy liberalizada (generalmente una sola rima y sólo de dos en dos versos). Por el contrario, en la décima la rima se hace consonante y se somete a un esquema

fijo y complejo: *abba:ac:cddc*. Cuatro «consonantes» por cada estrofa, alternándose y cruzándose. Esa combinación nunca estuvo en el cancionero popular antiguo. De tal forma que el tránsito en la métrica resultó ser completo; sólo quedó el octosílabo, el verso de mayor antigüedad en la literatura española. Y además, como señalé anteriormente, desde el punto de vista del contenido, la décima provee la posibilidad de la exposición de un concepto, una idea, un pensamiento de manera más desarrollada, debido a la estructura de la décima. Los diez versos de la décima permiten presentar un pensamiento, desarrollarlo y concluir en sentencia. Posee cualidades que le permiten ser, a la vez, estrofa para la lírica y estrofa para la épica.

Con excepción de algunas cuecas y cuartetos, gran parte de los poemas impresos durante las últimas décadas del siglo XIX y principios del XX están compuestos en forma de décimas espinelas, con la rima *abbaaccbbc*. Como ya he dicho, esta composición consiste en una cuarteta a la que siguen décimas que deben terminar con el verso correspondiente de la cuarteta y en el mismo orden. Nuestros poetas agregaron un 'pie' o estrofa de despedida en la que se remata el contenido. Sin embargo, los poetas populares chilenos llaman "espinela" a este modelo de décima hasta hoy y es la forma métrica preferida por ellos.

Y entonces debemos detenernos ante un hecho importante en la expresión de la poesía popular chilena (y latinoamericana, debería añadir). Sabemos que la forma poética privilegiada por muchos poetas populares es la décima espinela y recordemos que esa décima, con sus reglas de versificación estrictas (tanto que en su momento llegó a ser comparada con el soneto), proviene de la poesía "cultura" del siglo XVI, es al menos en su primer uso, letrada ¿Cómo ante esa evidencia podemos

hablar de oralidad literaria o de inscripción de la oralidad en la literatura que es la poesía popular si su forma básica, constitutiva tiene un origen (tan) letrado y culto? Esta pregunta plantea además un asunto de índole general sobre la escritura y sobre la manera en que esta puede influir en nuestra lectura y producción de los textos. Se trata de observar lo que ocurrió cuando, en este objeto que nos ocupa, por primera vez se pusieron por escrito las canciones que hasta entonces únicamente habían circulado por vía oral¹¹. En primera instancia, no debemos olvidar que la poesía popular comparte con la expresividad oral el configurar una estética de la convención y no de la originalidad¹². Esto lo vemos claramente retratado en nuestra poesía popular. Los poetas oscilan entre la repetición (o la convención) y la innovación. No innovan en cuanto a la forma (aun cuando sí y mucho en cuanto a los contenidos). Respetan las condiciones que les impone la estricta formalidad heredada. Proponemos que, a pesar de la estricta regla de versificación de la décima espinela, esta resultó el soporte propicio desde el cual poetizar (primero oralmente y luego en la escritura) para un grupo de poetas para el cual las posibilidades mnemotécni-

¹¹ “La copla y la décima derivan, por cierto, de manifestaciones poéticas cultas de los siglos XV a XVII, que desde sus inicios fueron puestas en el papel, según criterios uniformes. En ambos casos, la conversión de una forma culta en forma popular se explica, a mi ver, por el intenso proceso de oralización de la poesía culta durante el siglo de oro español (Frenk, 1997). Después de compuesto y puesto en el papel, el poema podía quedar sujeto a un proceso múltiple de oralización; sin embargo, tornaba las más veces a convertirse en escritura. La primera escritura se guiaba por reglas preestablecidas, cada poema según el “género al que pertenecía”: soneto, madrigal, epístolas en tercetos, poemas en octavas, etc, etc. En el caso de la copla y la décima, por lo visto, la oralización fue tan intensa y tan frecuente, que los dos géneros pasaron al folclore”. En: “Una escritura problemática: las canciones de la tradición oral antigua”, en: Margot Frenk, *Poesía popular hispánica 44 estudios*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006, p. 394.

¹² Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, G. Gili, Barcelona. 1987.

cas eran de vital importancia. Este aspecto cobra mayor relevancia entre los poetas del siglo XIX y principios del XX, considerando que se trata de poemas destinados muchas de las veces a ser leídos en voz alta y compartidos aun por la colectividad. La décima espinela es una modulación expresiva que tiene su unidad métrica en el octosílabo, la unidad fónica mínima, un ritmo ágil y mesurado. Por otro lado, la extensión del verso completo (poema), con la cuarteta inicial (la economía lingüística de la cuarteta) y las estrofas que le siguen, sobre todo para el caso de los poemas que “narran” acontecimientos, resulta sumamente apropiada. Si se revisa la estructura sonora de la décima espinela, se aprecia que está estructurada sobre la base de las cuartetos, cada una de ellas con rima diferente, donde el primer verso rima con el cuarto y el quinto, y el sexto rima con el séptimo y el décimo. Se podría decir que la décima tiene una estructura bipartita, con dos núcleos independientes, las cuartetos, unidas por una rítmica que recuerda el sonido del principio y adelanta el sonido del fin.

De esta manera, el dispositivo sonoro de la décima es la memoria. Hay en la décima espinela una organización del sonido que articula, por la rima, cercanías y distancias, similitudes y diferencias. Así, la primera cuarteta de la décima tiene su núcleo en las rimas centrales que objetivan el núcleo semántico y lo envuelven y expanden a través de las rimas cuarta y quinta, que hacen contacto a distancia con la rima primera¹³.

¹³ Fidel Sepúlveda da luces acerca de este procedimiento, en *De la raíz a los frutos. Literatura tradicional, fuente de identidad*. Dirección de Archivos y Museos, Archivo de Cultura Popular, Santiago, 1994.

Así se construye un sistema expresivo en donde el avance del relato va aconteciendo a través de redundancias sonoras que encarnan los énfasis semánticos. De esta manera, en la décima espinela sonido y sentido son un trayecto poético hermanado.

Poesía popular y cultura popular

Después de mencionar la estructura que adopta la décima en la poesía popular de Chile y examinar de qué manera esa estructura enriquece y hace más versátil la expresión de esta poesía y, al mismo tiempo, entender el uso de esta décima, en parte, desde la estética de la convención propia de cualquier poesía popular, me gustaría aquí no dejar de señalar la importancia de un fenómeno como este (la introducción, intervención, desarrollo y mantención en el tiempo de un elemento proveniente del ámbito eminentemente *culto*) en la reflexión acerca de las definiciones de “lo popular”.

A lo largo de mis investigaciones con la poesía popular impresa de fines del siglo XIX en Chile, más de una vez me fue formulada la pregunta “¿cómo explicas que una estrofa culta, con una métrica y una rima tan estrictas –que incluso llegó a ser comparada con el soneto- haya sido adoptada por poetas populares, algunos de ellos semi-analfabetos o mal alfabetizados en esa época?” Creo que esa respuesta ha sido respondida, en parte, en la sección anterior de este artículo, explicando las cualidades mnemotécnicas que un objeto como la décima espinela provee en su estructura. Sin embargo, me gustaría cerrar este texto cuestionando la legitimidad misma de esa pregunta. Es decir, pienso que solo resulta sorprendente un acontecimiento literario/estético/social de este tipo cuando se concibe la cultura popular

como un grupo, comunidad o colectividad cerrada en sí misma, completamente endógena y aislada. Hay que recordar que cuando decimos “popular” decimos, generalmente “urbano” y es la ciudad, en alguna medida, la que saca del encierro a las distintas colectividades, que, voluntariamente o no, acaban interceptándose o al menos, mirándose de reojo en unas más que probables intersecciones. Creo que el fenómeno de la décima espinela adoptada y transformada por los poetas populares, resulta uno de los aspectos más relevantes al analizarla, en términos de la reflexión acerca de nociones como identidad, cultura popular o campos. Es un fenómeno que, por lo menos a mí, me empuja a la necesidad de trabajar lo popular como un lugar de conexiones, de apropiaciones y resignificaciones; de luchas de una clase subalterna, en el contexto de la hegemonía. Sólo desde esta perspectiva es que la apropiación de una forma “cultura” como la décima espinela no debería llamarnos a extrañeza, en tanto definimos lo popular más como un fenómeno de uso que de origen y de posición relativa más que como sustancia. De esta manera comprendemos sin problema que ciertos textos o formatos son adoptados por algún grupo según modalidades específicas, en la incesante elaboración y reelaboración común de contenidos. Asimismo, lo popular se define además por su diferencia con fenómenos no populares, algo que está presente en cierto ámbito y no en otros. Al aprehenderlo de esta forma, los circuitos culturales popular y culto (u oficial, hegemónico) se ligan por una red de intercambios, préstamos y relaciones recíprocas. Sabemos que estas relaciones recíprocas no actúan todo el tiempo de manera pacífica, sino en una constante lucha. Sabemos también que las *apropiaciones* de la poesía popular desde la “cultura oficial” no siempre implican la existencia de un sujeto subalterno plenamente consciente del hecho que ahí se está llevando a cabo,

sino que a veces se asoma la perpetuación de ciertos juicios que la clase hegemónica le está imponiendo. Resistencia, integración, intervención, apropiación: son muchos los movimientos que se llevan a cabo en esta literatura, en esta cultura, no siempre alcanzando una perfecta síntesis dialéctica; por el contrario, muchas veces (y es otro elemento interesante de esta producción cultural) exhibiendo el conflicto e incluso resignificándolo estéticamente:

¡Cuándo quieran!

Verso por desafío

*No se ha de morir de antojo
quien me convide a cantar;
para conocer a un cojo
lo mejor es verlo andar.*

Paráfrasis de Martín Fierro.

*A ver ... a ver... vamos viendo
como aclarar de una vez
que yo no tengo doblez
cuando sólo me defiendo.
No procuro... no pretendo
ponerle venda a mis ojos,
pero si alguien, un enojo
tiene contra mí, le digo:
si quiere guerra conmigo,*

no se ha de morir de antojo.

Soy agranda' o y ... ¡qué tanto!,

acaso... ¿otros no lo son?;

yo no finjo la oración

aparentando ser santo.

Escribo, improviso, canto

lo que me dicta el pensar;

no me interesa triunfar

para encabezar las filas,

pero ha de cargar sus pilas

quien me convide a cantar.

No le temo al desafío;

cada quién tiene lo suyo

a mucha honra y orgullo,

como yo tengo lo mío.

Con ese libre albedrío,

en la pelea no aflojo

y de sudor no me mojo,

porque siempre guardo un resto,

permaneciendo dispuesto

para conocer a un cojo.

*Lo que en un verso destilo,
malo, regular o bello,
es solamente mi sello
que se impone... o mi estilo.
A veces pongo sigilo
si una décima hay que armar,
pero, si un seudo juglar
cree que a mí me apresura;
para medir su estatura
lo mejor es verlo andar.*

*Despedida
Sólo he querido ser franco,
y aunque eso tiene su precio,
no me muerde cualquier necio
lobo... vestido de blanco.
Con los tarros no me arranco
para así vanagloriarme,
mas, si quieren enfrentarme
para pesar el talento,
vengan por mí en el momento;
ya saben dónde encontrarme.
(Leonel Sánchez: 2005)*

Obras citadas

Álvarez Barrientos, Joaquín y Rodríguez Sánchez de León, María. *Diccionario de Literatura Popular Española*. Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.

Catalán, Diego. *Arte poética del romancero oral*. Madrid: Fundación Menéndez Pidal/Siglo XXI Editores.

Chaparro, Moisés et al. *Nuestro verso sigue vivo. Poesía popular chilena*. Santiago: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2005.

De Vega, Lope. *Laurel de Apolo*. Madrid: Cátedra, 2007.

Espinel, Vicente. *Diversas rimas*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara ed., 2008.

Fernández Manzano, Reynaldo. *La música folclórica andaluza conservada en los países islámicos*. Granada: I Congreso de Folclore Andaluz: Danzas y Músicas populares, 1986.

Frenk, Margit. *Poesía popular hispánica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Gili y Gaya, Samuel. *Versos latinos de Espinel en alabanza de Guzmán de Alfarache*. Nueva York: Columbia University Press, 1965.

Orellana, Marcela. "Lira popular: un discurso entre la oralidad y la escritura". *Revista Chilena de Literatura*. 48 (1996): 101-112.

Sepúlveda, Fidel Sepúlveda. *De la raíz a los frutos. Literatura tradicional, fuente de identidad*. Santiago: Dirección de Archivos y Museos, Archivo de Cultura Popular, 1994.

Tala, Pamela. “Modernidad y tradición en los versos de Rosa Araneda”. Santiago. Tesis de Magíster en Literatura. Universidad de Chile, 2000.

Tala, Pamela. “Poesía popular impresa en Chile: Hegemonías y dispersiones en torno al proceso modernizador de fines del siglo XIX y comienzos del XX”. Santiago. Tesis de Doctorado en literatura chilena e hispanoamericana. Universidad de Chile, 2009.

Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva*. Madrid: Guadarrama.

Trapero, Maximiano. *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (coord. Maximiano Trapero). Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora / Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001.