



LA DÉCIMA ESPINELA, UNA TRADICIÓN CARIBEÑA CON ARRAIGO ANTILLANO EN CUBA Y EN PUERTO RICO

Omar Santiago Fuentes
PhD. Literatura Hispanoamericana. Puerto Rico

La estrofa que se le escapó al libro
Yeray Rodríguez Quintana, verseador canario

El fenómeno de la preferencia de un pueblo por una estrofa particular, existiendo tantas, como vehículo para la expresión popular es de por sí digno de análisis profundo. Si la estrofa de la que hablamos tiene siglos de existencia y ha permanecido intacta en su forma y vigorosa en su contenido, lo es más. Si a eso le sumamos que su vigencia y robustez se manifiesta en una forma de expresión diferente a la que fue concebida para ella, adquiere otra dimensión el análisis de su historia. Hablamos de la décima, estrofa creada para ser escrita, que ha logrado vigencia y ha trascendido el tiempo no porque la hayan rescatado del olvido los poetas cultos que dieron inicio a su vida, sino porque encontró portadores que la escribieron en las páginas del viento y a través de la oralidad y la tradición encontró vida eterna. Es, de hecho, la estrofa predilecta dentro de la improvisación poética de la gran mayoría de los pueblos iberoamericanos; exceptuando solamente a Nicaragua, Honduras, Guatemala y Costa Rica donde no tenemos constancia de la existencia de improvisadores de esta estrofa, en todos los demás países de habla hispana existe como un fenómeno vivo. También se utiliza en países de habla portuguesa como es el caso de Brasil. En todo el Caribe; el isleño, que incluye a Cuba, Puerto Rico, República Dominicana y la Isla de Margarita; y el de tierra firme, compuesto por México, Panamá, Colombia y Venezuela, la décima echó profundas raíces en el alma popular y fue cultivada también por la flor y nata de sus literatos que en su gran mayoría incluyó dentro de su obra poética la estrofa que hicieron famosa los grandes poetas españoles y que encontraría en América, con el devenir del tiempo, un desarrollo y crecimiento mayor que en la propia España.

Cada país antes mencionado nos propone un amplísimo mar de posibilidades para la investigación de este fenómeno que en el Caribe presenta características muy particulares que se extienden hasta las hermanas Islas Canarias, tan parecidas a nosotros en cuanto a gente y folclor, en cuya relación histórica con las Antillas y Venezuela poseen una tradición compartida de cantos e improvisación y que podrán ser expuestas en un estudio más abarcador que me propongo hacer en el futuro. En cuanto al Caribe antillano se destacan los casos de Cuba y Puerto Rico como dos lugares donde el arraigo de la décima y su desarrollo y conservación es notable, a tal nivel que cuentan con la admiración de cultores de otras tradiciones donde la décima es protagonista. Sobre estos dos casos en particular es que me propongo indagar profundamente haciendo un viaje a la raíz de esta tradición, que conjuga la oralidad juglaresca con la poesía de cuna “cult”, con el propósito de entender el por qué de su vigencia, cómo ha llegado hasta este momento de gloria en que representa un signo de identidad de la cultura en ambos países, aprovechando el paseo por su interior para analizar sus similitudes y diferencias. Por aquello de abrir el escenario a futuras



investigaciones y a sabiendas de que el Caribe es un todo; hablaré, sin detenerme mucho, sobre el estado de esta tradición en los demás países que lo componen.

Si estudiamos los antecedentes históricos encontraremos que la décima que hoy conocemos es una estrofa de la métrica española cuya invención se le atribuye al músico y poeta malagueño, nacido en Ronda, Vicente Martínez Espinel (1550 – 1624) quien publicó como parte de su libro *Diversas Rimas* (1591) ocho (8) estrofas que él llamó redondillas de diez versos. “Quien bautizó a esta estrofa con el nombre de espinela fue Lope de Vega quien en su libro *El Laurel de Apolo* dijo: “Pues de Espinel es justo que se llame / y que su nombre eternamente aclamen”. Dijo también en *La Circe*: “No parezca novedad llamar espinelas a las décimas, que éste es su verdadero nombre, derivado del maestro espinel, su primer inventor, como los versos sáficos de Safo.” (Orta Ruiz y Trapero, 2001: 35). Ese es el nombre que todavía usamos los cultores del antiquísimo arte de la improvisación oral para referirnos a la estrofa porque al hacerlo estamos conscientes de sus características, de su molde métrico y estructural.

Sin embargo, la autoría de Espinel sobre esta estrofa se ha visto cuestionada por los investigadores que han escudriñado las antiguas páginas de la literatura española y han encontrado estrofas de diez versos correspondientes a otros autores que preceden en el tiempo al poeta andaluz. Los que niegan la paternidad de Espinel sobre la décima “no se han fijado bien en la forma exacta de la espinela y la han confundido con otras estrofas de diez versos” (Clarke, 1936: 295). Existe en la actualidad hasta un movimiento compuesto por decimistas e investigadores que ha solicitado cambiar su nombre, el de espinela, por *décima malara* por entender que antes que Espinel el poeta Juan de Mal Lara había escrito *Mística Pasionaria*, unas décimas con la misma estructura que la “espinela”. Esta polémica parece se extenderá por mucho tiempo ya que; según Maximiano Trapero, una autoridad en todo lo que sobre la décima se pueda decir, “un estudio detenido y crítico de las décimas de *Mística Pasionaria* (que tienen las mismas especificaciones que las de Espinel) ofrece múltiples dudas sobre la autoría atribuida a Juan de Mal Lara.” (Trapero, s.f.: 3).

En cuanto a lo que a nosotros nos ocupa, lo que tiene verdadera relevancia es que Espinel reveló esta estrofa a los más grandes ingenios del Siglo de Oro español (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Luis de Góngora, Francisco de Quevedo y Tirso de Molina, entre otros) por los que fue admirado y éstos se encargaron de incorporarla y darle brillo en los medios masivos de comunicación de su tiempo (el libro y el teatro) convirtiéndola en la estrofa octosilábica más practicada de ese período de las letras hispánicas hasta el punto en “que una vez que se hizo famoso el modelo “espinela”, por la proclama de Lope de Vega, ya todas las estrofas de 10 versos de la métrica española se hicieron conforme a ese modelo” (Trapero, s.f.: 1). ¿Y cuál es ese “modelo”? A continuación una de las ocho (8) estrofas llamadas por Espinel *Redondillas de Diez Versos*, de su libro publicado en 1591:

Ya esta suerte que empeora,
se vio tan en las estrellas,
que formó de mi querellas
de quien yo las formo ahora.
Y es tal la falta, señora,
de este bien, que de pensallo,
confuso y triste me hallo,
que si por vos me preguntan



los que mi daño barruntan,
de pura vergüenza callo. (Orta Ruiz y Trapero, 2001:25)

Si nos fijamos en esta estrofa, tiene las siguientes características: diez versos, rima consonante, todos sus versos son octosilábicos, estructura “abba-ac-cddc” y lleva punto al finalizar el cuarto verso (pausa). Según Juan Pérez Guzmán, primer biógrafo de Espinel: “La tesis de la composición en la décima se presenta y desenvuelve en la primera redondilla (versos 1 al 4); el silogismo para la prueba del pensamiento se establece en dos versos posteriores (versos 5 y 6) y la segunda redondilla completa con perfección el raciocinio poético (versos 7 al 10).” (Trapero, 2011: 10-11).

Para ejemplificar este modelo o molde decimal les presento esta décima de Pedro Calderón de la Barca (*La Vida es Sueño*):

Cuentan de un sabio que un día
tan pobre y mísero estaba
que solo se sustentaba
de unas hierbas que cogía.
¿Habría otro –entre sí decía
más pobre y triste que yo?
Y cuando el rostro volvió
halló la respuesta, viendo
que otro sabio iba cogiendo
las hierbas que él arrojó.¹

Muchos estudiosos coinciden en que el aporte significativo que había hecho Espinel en relación con la estructura de la estrofa de diez versos fue la fijación de la pausa en el cuarto verso. Lope de Vega la calificó de “dulce y sonora”, y es cierto que se presta para el canto. Según Jesús Orta Ruiz “El Indio Naborí”, repentista, poeta cubano y estudioso de este tema: “La acogida popular que tuvo la décima, su adopción por las masas humildes y su vigencia durante siglos en los campos de Hispanoamérica se debe, en parte, a la aplicación de esta regla (la pausa en el cuarto verso) sin la cual la estrofa no es cantable.” (Orta Ruiz, 2004: 15). Otra ventaja que poseía y posee la estrofa es su flexibilidad en cuanto al uso que la pone al servicio de la más variada temática o propósito; sirve para la queja, para la alabanza, la burla, la sátira, para el amor, para denunciar, para proponer, para el diálogo, la controversia; los extensos monólogos (porque cada décima es un pensamiento completo e independiente) y para el encadenamiento de largos parlamentos, lo cual resultó muy útil para el teatro durante siglos. O sea que se presta para abordar cuanto tema importe a la poesía, lo mismo a lo humano que a lo divino “recorriendo temáticamente el universo entero de la vida del hombre.” (Trapero, 2014:35). Todavía estamos hablando de la escritura, de la décima en el papel; en el libro, propiedad exclusiva de los poetas “cultos”.

¿Cómo y cuándo “se le escapó al papel”? La respuesta a esta pregunta la encontramos en su proceso de popularización que la puso en manos de trovadores y juglares. Los diez versos de la décima le permiten presentar, desarrollar y concluir un pensamiento en una sola estrofa y con más holgura que las estrofas que la precedieron, exceptuando al romance cuya estructura no le fija

¹ Pedro Calderón de la Barca, *La Vida es Sueño*, Jornada I, Escena II, Versión PDF, p.8 (<http://www.comedias.org/calderon/vidsue.pdf>).



número específico de versos. La aceptación entusiasta de los poetas “cultos” posibilitó que la espinela comenzara a ganar terreno popular durante el siglo XVII influenciados por el uso y la importancia que le dieran en sus obras Lope de Vega, Luis de Góngora y Francisco de Quevedo, entre otros; Pedro Calderón de la Barca en su monólogo de Segismundo en su obra *La Vida es Sueño* hace una verdadera obra maestra en décimas. Con Quevedo “la décima se estrena como poesía civil” (Orta Ruiz, 1980:24) utilizada para la crítica y la sátira política, iniciándola también como punta de lanza en la controversia poética siendo protagonista de la primera controversia o disputa en décima de que tengamos conocimiento en su porfía.

“El uso de la décima en temas de interés popular por los poetas clásicos (sus descarnadas disputas personales... los chistes picarescos y los asuntos cotidianos) contribuyó sin duda a su popularización en la España del Siglo de Oro y, por consiguiente, **en la población criolla de Hispanoamérica.**” (Orta Ruiz, 1980:26). Este uso tendrá una fuerte repercusión en las tradiciones de improvisación oral de la estrofa en nuestra América y el Caribe ya que ésta se utilizará para iguales propósitos por los trovadores y repentistas que advendrán, sustituyendo al romance y la copla.

La décima espineliana era también la preferida para los “certámenes de glosas en ocasión de las festividades públicas” (Orta Ruiz, 1980:19) en España y la compusieron desde los más grandes poetas hasta los más simples versificadores. O sea, que ya existía la competencia de la escritura en glosas a partir de una redondilla donde cada décima finalizaba con uno de los versos de esta, completando una obra de cuatro estrofas. Veremos más adelante que esto se hace actualmente en algunas tradiciones a través de la escritura y también en concursos de improvisación. Es importante destacar que su uso no se limitaba a este tipo de torneo lírico, si no que ya era popular por su musicalización y canto y que existen pruebas de partituras musicales que contienen “la melodía con que se cantaban unas décimas que aparecen en el Cancionero Musical y Poético del Siglo XVII, bajo el título de Romances, Folías y Décimas con Música.” (Orta Ruiz, 1980:20-21) En su libro *Décima y Folclor*, Jesús Orta Ruiz (*El Indio Naborí*) presenta una fotocopia de esta partitura. Esto refuerza la teoría, que muchos estudiosos han esgrimido en diferentes simposios donde he participado, de que la décima nos llegó cantada con y por los conquistadores y colonizadores. Eso no quiere decir que llegara improvisada sino como canción. “La décima desembarcó en América cuando ya la estructura espineliana se compartía entre su empleo culto... y el uso del pueblo que la prefería improvisada.” (García de León, 1999: 55). Lo que no sabemos es cómo dejó de ser letra solamente para ser cantada con acompañamiento musical a principios del siglo XXVII. Lamentablemente hay pocos estudios sobre la improvisación en todas sus modalidades, será acaso por la dificultad que plantea investigar un acontecimiento que nace y muere en el momento mismo en que se da, perdiéndose en el viento y en la memoria toda su creación debido a su propia naturaleza que lo impulsa a la espontaneidad y a lo inmediato gestándose entre el que improvisa y quienes lo escuchan, protagonistas también del acto improvisatorio? La décima escrita no plantea esa dificultad. “La décima se ha convertido en un fenómeno cultural que ha sobrepasado los límites de la literatura” (Trapero, 2014: 9) y que requiere amplio estudio para poder abordar todas las facetas que nos presenta su complejidad.

Durante el siglo XVIII la décima dejó de utilizarse en el teatro español y mermó considerablemente su uso en la glosa (estos habían sido sus principales canales de popularización) sin embargo, se convierte en una tradición popular en América adquiriendo un carácter



iberoamericano muy definido y en los lugares donde encontró mayor desarrollo creativo es donde todavía mantiene gran vitalidad en su modalidad de improvisación. Es en la América hispanohablante donde su capacidad creadora alcanza una nueva dimensión tanto entre poetas letrados como entre los poetas populares portadores de una robusta literatura oral que pasaba de boca en boca y de generación en generación. Tan es así que su popularidad alcanza un nivel tal que supera al logrado en España durante su momento de máximo esplendor.

Es necesario destacar que el papel de la Iglesia Católica en la difusión de la décima fue fundamental ya que fue el primer vehículo de divulgación y masificación. Su uso en los pueblos colonizados para propósitos de evangelización logró llevarla a las masas populares y con el tiempo las décimas aprendidas se diseminaron entre la población creando todo un fenómeno de tradición que culmina alimentando la creatividad de los criollos para imprimirle a la estrofa la pertinencia de su entorno y comenzar a contar y cantar sus propias gestas e inquietudes. La influencia eclesiástica incide notablemente, con la presencia del canto a lo divino, en prácticamente todas las tradiciones donde la improvisación de la décima es denominador común. “La Iglesia, que fuera centro de las fiestas públicas encaminadas a difundir las ideas religiosas por medio de un arte asequible al pueblo, divulgó la décima clásica, ya en presentaciones teatrales, ya en actividades de música y canto.” (Orta Ruiz, 1980:27)

Para entrar en la embarcación de la espinela por el Caribe y llegar a donde quiero llegar nada mejor que las palabras del estudioso y respetado investigador y músico mexicano Antonio García de León en su escrito *La Décima: territorios históricos y sociales de una glosa posible...*:

El Gran Caribe de los siglos XVII y XVIII, la gigantesca parte del mundo acuático conocido y frecuentado por el comercio de Sevilla, constituyó durante varios siglos un solo “bloque geográfico, histórico y cultural”, que incluía no solamente el actual Caribe geográfico sino muchas otras regiones: la desembocadura del Misisipi, la Florida, el litoral del Golfo de México presidido por Veracruz y Campeche y las más lejanas Islas Canarias. El Gran Caribe fue también el escenario de un vuelco fundamental en la expansión y consolidación de las estructuras y las mentalidades diversas expresadas en el decimal octosílabo, en la llamada décima espinela: desde Sevilla a Veracruz y desde Nueva Orleans a Cartagena de Indias. El comercio explica así la difusión de una planta propia para la décima cantada que va a tener su principal soporte en los llamados puntos de navegante de origen claramente portugués... y que todavía se conservan en los bellísimos cantos de la Isla de Margarita en Venezuela y en un canon musical marinero que aún se utiliza con ligeras variantes para la improvisación de la décima en Cuba, Canarias, Nueva Orleans, Santo Domingo, Andalucía y Puerto Rico (el punto), en Venezuela oriental y el llano colombiano (galerón), en Panamá (mejorana) y en Veracruz (el zapateado y el jarabe loco). (García de León, 1999: 29).

La creación por el gobierno español de la Armada de Barlovento para la defensa contra los asedios de la piratería en el Caribe desde mediados de siglo XVII sirvió para otros propósitos convirtiéndose en “un excelente vehículo para el “comercio inmaterial” de las coplas y los cantares, en especial, para la difusión de la décima como forma privilegiada de expresión en todo el entorno de su navegación caribeña.” (García de León, 1999: 50).

Santiago Fuentes, O. (2024): La décima espinela, una tradición caribeña con arraigo antillano en Cuba y en Puerto Rico, *Revista ACL*, n.º 5, ISSN 2341-4235



Desde entonces la décima transita por el espacio marítimo y terrestre caribeño entre el viento y el papel; ya sea en las maravillosas creaciones poéticas de los escritores letrados (“cultos”) o en el pueblo cantor que la hizo su preferida para expresar y compartir con los demás sus sentires y aspiraciones; celebrar sus cosechas, manifestar sus alegrías y tristezas, sus esperanzas, sus frustraciones, su relación con la divinidad y para medirse con otro improvisador defendiendo puntos de vista opuestos ya sea para divertir al conglomerado o para hacerlo meditar mientras disfruta y exalta la habilidad de uno u otro para crear en instantes un “argumento rimado”. En la voz de los campesinos, señala García de León:

“la décima se volvió un recurso de la inventiva del vulgo, como lo había sido la poesía juglaresca en la Edad Media europea... la décima espinela es el mejor ejemplo de una tradición literaria de cuño culto que logró generalizarse a lo largo y ancho del continente americano, que pudo retroalimentarse con la poesía escrita a lo largo de los siglos y retornar de nuevo a los entornos populares, en donde alcanzó su dimensión definitiva.” (García de León, 1999: 52).

La materia prima o los primeros elementos que dieron inicio a esta tradición en nuestro Caribe y en el resto de América son pues semejantes, pero cada pueblo se encargó de imprimirle su sello de acuerdo a sus costumbres y los rasgos de su identidad haciendo que cada país, pueblo o región desarrollara una tradición con características propias donde lo único que es común entre todas es la estrofa (la décima espinela) dotándola de una riqueza cultural insospechada. En todos estos países, la estrofa que nació para ser escrita se adentró en el corazón mismo de sus habitantes mayormente de la ruralía en un formato diferente, el de la improvisación. Además, la gran mayoría de los poetas de renombre la emplearon con maestría siendo escasos los que no, hecho muy fácil de constatar en toda la antología escrita de la poética latinoamericana, siendo la parte más atendida por los investigadores.

Si echamos un vistazo a cada tradición del arte oral improvisado en el Caribe insular y de tierra firme notaremos que se va gestando, durante el siglo XVIII, el acriollamiento de la espinela y ya en el siglo XIX se había convertido en la estrofa preferida de la literatura popular y de la culta también. La función de la tradición oral, de boca en boca, fue de vital importancia en este proceso ya que marcó el inicio del mismo al establecer los moldes musicales y estructurales sobre los cuales se desarrollaría esa literatura oral proveniente de la improvisación debido a que el acervo escrito o creado en la memoria (compuestas por iletrados) era el que pasaba de generación en generación y no así el improvisado que estaba falto de las herramientas necesarias para grabar y transcribir los versos de los improvisadores y dependía de la capacidad de la memoria humana para entrar en la tradición oral; para ser aprendida, popular y repetida. “La poesía improvisada no puede ser fuente de tradición si no media entre ellos la acción de la escritura.” (Trapero, 2008: 61). O sea, que lo que es tradición es el acto improvisatorio en sí mismo y el acervo decimal escrito o memorizado que se conservó, immortalizado como legado que pasa de una generación a otra; y así fue, hasta el advenimiento de mecanismos posibilitadores de convertirlo en palabra escrita, que ya después se sabrá si se incorpora en la tradición o en el olvido. Será por eso que en todas las tradiciones conviven también con el improvisador los escritores de décimas populares (que no cantan necesariamente) y los que cantan pero no improvisan ni escriben?

La geografía tan amplia donde se da este fenómeno provocará marcadas diferencias que caracterizarán y diferenciarán cada complejo cultural. Veamos algunas de ellas.



El caso de México es uno de los más impresionantes debido a que se constata la presencia de la décima preespineliana viva en la tradición y aunque conserva el esquema de rima (abbaaccddc) juega con métricas diversas entre las que está la octosilábica. Nos señala uno de sus más famosos cultores, Guillermo Velázquez:

Más allá de la discusión –no resuelta aún– sobre cuándo y cómo llegó la décima a México, y específicamente a los estados de la República donde se cultiva hasta el día de hoy (San Luis Potosí, Querétaro, Guanajuato, Veracruz y Michoacán) es un hecho incontrovertible que esta antigua forma estrófica tiene un arraigo, una vigencia y una vitalidad tales que sigue dando frutos abundantes como en tantos otros países de habla hispana (y portuguesa). (Velázquez, 2008)

La maravilla de esta tradición reside en la sabia manera como se combina la palabra comunicante (memorizada e improvisada), la música, el baile y la activa participación del público que zapatea, que escucha, que aplaude y goza de la fiesta. El ejercicio improvisatorio se vincula a su vez indisolublemente con **la poesía decimal** (que es un repertorio memorizado). Es LA TOPADA, la expresión máxima de la tradición mexicana de la Sierra Gorda y consiste en un combate que libran entre sí dos (2) trovadores acompañados de sus respectivos músicos, normalmente desde que oscurece hasta que amanece, ocho (8) a doce (12) horas ininterrumpidas, sujetos a un reglamento que contempla desde la afinación de los instrumentos (dos (2) violines, una (1) guitarra quinta huapanguera y una (1) vigüela) hasta los temas obligados por el motivo de la fiesta y las tonalidades en que se toca (de ordinario Re mayor para empezar, La mayor en la madrugada y Sol mayor para amanecer). La improvisación se hace en forma de décimas glosadas (Valona) a partir de una “planta” de cuatro (4) versos (ABBA) invariablemente octosílabos. Nos añade Guillermo Velázquez:

no se concibe un conjunto de huapango en la tradición nuestra sin su trovador, y es éste, además de guitarrero, una especie de “oficiante de la palabra” y de él se espera que alabe, que cuente, que informe, que divierta, que celebre y que opine. “El poeta” ha recuperado en los últimos 30 años la función primigenia que la así llamada “modernidad” le había acotado hasta reducirlo casi exclusivamente a “divertidor de borrachitos”, pero en la actualidad, cuando menos el sector más pensante del público que acude a una fiesta –topada o no– espera que el trovador aborde temas como el de la migración a los USA, el acontecer político nacional e internacional, la ecología... y en general el tema obligado que impone la fiesta (boda, cumpleaños, etc.) y desde luego –en tratándose de una Topada– las poesías “de bravata” y “aporreón” que es lo que más le gusta al grueso de la gente. (Velázquez, 2008)

En el “Canto a lo Divino” solo excepcionalmente se improvisan las valonas, todo el repertorio es memorizado y cantado con el mismo esquema descrito anteriormente con la única variante de que en vez de sones y jarabes se tocan lo que ellos llaman “piezas de camarín” y el ambiente no es de baile sino de recogimiento y oración.

En Panamá hay una tradición muy vigorosa del canto y la improvisación de la décima espinela a la que se conoce como Canto de Mejorana, su acompañamiento se logra con la integración de la guitarra mejoranera, el violín y la guitarra española. A los estilos que se utilizan para el acompañamiento musical le llaman “torrentes” y existe una variedad abundante de ellos (gallino zérate, gallino picao, gallino lamento, llanto, socavón, zapatero, mesano, entre otro; y hasta han incorporado un torrente que le llaman jíbaro puertorriqueño que no es otra cosa que un seis fajardeño nuestro, tocado a una velocidad mayor). En las cantaderas, nombre con que se

Santiago Fuentes, O. (2024): La décima espinela, una tradición caribeña con arraigo antillano en Cuba y en Puerto Rico, *Revista ACL*, n.º 5, ISSN 2341-4235



conoce el acto donde se proyecta la tradición, la improvisación convive con la memoria ya que son muchas las décimas ya aprendidas que se le requieren al Cantor de Mejorana en una actividad porque si un cantor propone un tema, el otro debe seguirlo abordando la misma temática. Además

es muy llamativa su Saloma, una especie de canto introductorio que tiene tanta importancia como el contenido de la décima que se cante o se improvise. La controversia en Panamá gusta muchísimo entre los aficionados y la tradición goza de mucha presencia en los medios masivos de comunicación.

Colombia presenta variadas formas de improvisación de versos octosilábicos donde predominan las cuartetos pero también tiene espacio para la reina de la literatura oral latinoamericana ya que cuentan con decimeros que en algunos lugares cantan e improvisan la décima a capela y en la zona costera, en el llano entroncando con el contrapunteo del llanero venezolano ya con acompañamiento musical. En años recientes ha aumentado el número de trovadores paisas (portadores del canto e improvisación de la cuarteta y la dobleteada, dos cuartetos a manera de una sola estrofa) interesados en la improvisación de la décima. Poseen una organización que los agrupa llamada Asociación de Trovadores Colombianos (ASTROCOL) que posee un plan de trabajo muy interesante para mantener viva la tradición del arte oral improvisado en su país.

En Venezuela, “la décima musical está asociada mayormente a los cantos de velorios dedicados a la Cruz de Mayo, a la Virgen, al niño Jesús y a los Santos católicos” (Salazar, 1991: 98). En cada región del país la décima sirve de base a diferentes cantos: la folía oriental, el punto y sus variantes cruzado y puntillanto (o punto de navegante) y el galerón en el oriente; la décima de controversia en Zulia o gaita zuliana, la décima de canto corrido para los joropos centrales, llaneros y orientales, en fin que Venezuela cuenta con una de las expresiones más ricas de la cultura popular y de la oralidad hispana.

La Isla de Margarita tiene en el Velorio de Cruz o Canto de Galerón una de sus más importantes manifestaciones culturales. Es una actividad de toda la noche que se ofrece a la Cruz del Cielo, a la Virgen del Valle u otros Santos a manera de promesa donde los cantores o galeronistas utilizan diferentes temas de historia, literatura, biología, geografía, astronomía, etc., por lo que cada participante debe estar preparado para abordar el tema que se escoja en el transcurso del velorio. Luego viene la controversia que es la parte más interesante y emocionante del evento y ellos le llaman “mano a mano”, si notamos tiene un parecido con la Topada de México. Se acompaña musicalmente con bandola oriental, bandolín, cuatro y guitarra. “El galerón tiene parentescos muy acentuados tanto en la música como en la versificación con el Punto Cubano y el Punto Canario”. El Punto de Navegante (otra forma del canto de la décima en Margarita) se canta inmediatamente después del rezo del rosario y es un canto de oración recitativo y la décima puede ser improvisada o preparada de antemano antecediendo al galerón en el velorio. O sea, se reza el rosario, se canta el punto y luego el galerón. Otra modalidad de canto para la décima es la gaita margariteña que es sinónimo de parranda, alegría festiva, jolgorio y entusiasmo colectivo.

En República Dominicana es uno de los lugares donde más debilidad muestra la tradición del canto e improvisación en décimas entre las antillas. Los chuineros de Baní (improvisadores de chuines mayormente en cuartetos), se han convertido en el último reducto de la tradición del arte



oral improvisado en la hermana antilla. Hay actualmente un proyecto auspiciado por la comunidad europea para revalorizar estas tradiciones y señalan los investigadores que cuando se sale al campo a buscar decimeros se hace difícil porque se le llama décima a cualquier estrofa que se improvise y tenga algo de música.

En cuanto a Cuba, muchos estudiosos fijan como primer documento en suelo cubano que evidencia la utilización de la décima, o de algo que se aproxima a la misma, el motete utilizado al final del poema “Espejo de paciencia” del canario Silvestre de Balboa y que ve la luz en 1608. Según Virgilio López Lemus (estudiosos del tema), este hecho no tiene tanta importancia para el advenimiento de la tradición decimista ya que las condiciones para establecer una tradición se dan en Cuba en la segunda mitad del siglo XVIII. “El siglo XVII cubano no debió estar desprovisto de décimas, pero ni había maneras de imprimirlas ni la población era tan elevada para sostener una tradición que requiere extensión territorial, frecuencia de uso, evidente movimiento de diferencias y semejanzas entre cantores a lo largo del país...” (López Lemus, 1999: 45-46).

Su difusión comenzó principalmente en los centros urbanos, pero poco a poco la voz popular la fue llevando a los asentamientos rurales, proceso en el que jugó un papel destacado la iglesia. El desarrollo de la décima cantada tenía mucho que ver con las características o el perfil cultural que presentaban las comunidades que se asentaban en el Caribe. “En Cuba, donde la inmigración canaria fue mayor que en otras regiones, no habría dudas de que la formación de la tradición decimista tiene el componente canario - andaluz en el primer orden de importancia.” (López Lemus, 1999: 32). Con esta influencia de Canarias y Andalucía (mayormente en las tonadas y formas de cante) en Cuba, hacia finales del siglo XVIII, la décima va perfilando características y matices que le dan un aire nacional, llegando al siglo XIX como una tradición propia del país, algo vinculado a similar fenómeno en casi toda Iberoamérica. Su influencia se consolida a través del canto, asumiendo probablemente algunas formas de cantos populares, traídas también por los colonizadores, donde sustituye otros moldes apoyados en su musicalidad, ritmo y estructura. Con respecto a las “cantorías” (que es el término antiguo para designar la fiesta campesina en donde no faltan nunca los cantadores de décimas y actualmente se le llama “canturía”) se realizaban para celebrar la fiesta de los santos. Nos señala Jesús Orta Ruiz (Naborí):

Todo parece indicar que los campesinos distantes de las iglesias convertían en aquellos días de los santos de su devoción sus casas en rústicos templos levantando un altar que adornaban con velas y flores silvestres, en torno al cual se cantaban décimas religiosas al principio, y más adelante, décimas profanas mientras se bebía, se comía, se bailaba y, por supuesto, se enamoraba. (Orta Ruiz, 2004: 28)

Estas costumbres se asemejan a los velorios y promesas de nuestros jíbaros campesinos. En el caso de Cuba la décima, las formas de canto y la música se inter complementan formando un complejo cultural, que al principio estuvo ligado al zapateo como elemento danzario (como lo vemos todavía en la tradición mexicana), pero que pronto se independiza para distinguirse en la cultura tradicional campesina. Nadie como, Jesús Orta Ruiz, El Indio Naborí, figura destacadísima de la poesía y el repentismo cubano (en Cuba se conoce al improvisador de décimas como repentista), para transmitirnos en una décima su visión del acriollamiento de la estrofa:

Santiago Fuentes, O. (2024): La décima espinela, una tradición caribeña con arraigo antillano en Cuba y en Puerto Rico, *Revista ACL*, n.º 5, ISSN 2341-4235



Viajera Peninsular
¡cómo te has aplatanado!
¿Qué sinsonte enamorado
te dio cita en el palmar?
Dejaste viña y pomar
soñando caña y café
y tu alma española fue
canción de arado y guataca
cuando al vaivén de una hamaca
te diste a El Cucalambé.

En Cuba se destaca el hecho de una relación constante entre la décima escrita y la improvisada y esta relación entre oralidad y escritura contribuyó según el poeta cubano Waldo Leyva “al enriquecimiento de un modo de expresión que resulta uno de los principales soportes de la identidad cultural de nuestra nación.” (Leyva, 2000: 159). La décima escrita ha sido importante debido a que la mayor parte de los ritmos de acompañamiento, que en Cuba se llaman tonadas, se van creando con las décimas que se conocen de antemano y cada décima requiere un particular acompañamiento dependiendo de su contenido: si es alegre, si es triste, si es un llamado al recogimiento o si es para la fiesta. Las llamadas décimas de cordel que se ponían a la venta en los mercados fue una práctica común en las tradiciones de otros países. Además, esa décima es transportadora de lenguaje nuevo y hay una marcada tendencia en el repentista cubano a acercarse a los modelos literarios para enriquecer su expresión poética. El género en que se canta recibe el nombre de Punto Guajiro o Punto Cubano. La tonada, es la forma en que se canta y se distinguen tres grandes grupos con múltiples variantes en cada uno: tonada libre, se canta sin tener en cuenta el tiempo musical; tonada fija, se canta a tiempo con la música; tonada cruzada, se canta haciendo una síncopa con el tiempo musical. Por su parte el acompañamiento se realiza de dos formas fundamentales con muchísimas variantes dentro de cada una: el punto libre para acompañar las tonadas libres y donde los músicos siguen al que canta que lo hace a placer; y punto fijo para acompañar las tonadas libres y cruzadas donde el que canta se ajusta al tiempo musical. En los tiempos iniciales de la tradición el acompañamiento musical se componía del tiple que se acompañaba con la guitarra y el güiro o con la percusión golpeando una silla rústica forrada en cuero llamada taburete. Otro instrumento que se usó mucho en zonas campesinas para interpretar el punto y el zapateo fue el acordeón de botones.” (Linares, 1999:60). Actualmente, se utilizan instrumentos de cuerda pulsada: laúd, tres, guitarra y percusión menor que pueden ser: claves, bongó, güiro o maracas. De estos el tres es autóctono y se identifica más con el son, aunque en muchos grupos parranderos del centro del país ocupa el lugar protagónico, por encima incluso del laúd que es el instrumento primo en el acompañamiento del punto.

Dentro de los cultores de esta tradición en Cuba hay una larga lista de figuras que enaltecieron y garantizaron la pervivencia de ella en el tiempo. Uno de los decimistas cimeros cuya influencia fue muy notable, el más grande del siglo XIX fue Juan Cristóbal Nápoles Fajardo (El Cucalambé). A principio del siglo XX se destacan Martín Silveira, Juan Pagés, Celestino García, Nena Cruz “La Calandria”, entre otros; hacia mediados del mismo siglo tiene lugar un incremento notable en el número de repentistas y en el de los amantes y seguidores, donde juega un papel importantísimo la radio; por la vía radial “se incrementó el virtuosismo instrumental y la pericia de los improvisadores tomando fuerza inusitada las competencias de improvisación y de controversias. Entre 1940 y 1950 se eligieron varios intérpretes como *Príncipes del Laúd y*



Príncipes del Punto Cubano” (Linares, 1999: 63) convirtiendo en figuras nacionales a los que hasta entonces apenas habían salido de sus localidades, se dejan oír nombres como: Justo Vega, Pedro Guerra, José Marichal, Gustavo Tacoronte, Fortún del Sol “Colorín”, Angelito Valiente, entre muchos otros, descollando la figura de Jesús Orta Ruiz “El Indio Naborí” improvisador y poeta de fina pluma ganador de muchos premios como literato. Según el repentista cubano Luis Paz, actual director del Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado en Cuba:

Naborí representa un hito, marca un antes y un después en la tradición de la décima en Cuba. Emerge como figura que revoluciona el lenguaje hasta entonces utilizado por los repentistas, introduciendo varios recursos literarios y una manera de decir marcadamente influenciada por los clásicos y la generación del 27 españoles. Su honda sensibilidad humana, su compromiso incondicional con los más humildes de cuya extracción proviene, y una avidez insaciable de lectura y conocimientos hacen de Naborí la figura cimera que aun en nuestros tiempos las nuevas generaciones de repentistas siguen viendo como meta.²

La tradición en la actualidad goza de buena salud, existe un movimiento juvenil muy notable cuantitativa y cualitativamente donde se ha incrementado la presencia femenina. Esto se debe en gran medida a la labor realizada por los Talleres Especializados de Repentismo Infantil que viene desarrollando el Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado desde su fundación el 20 de septiembre de 2000. Para esta tarea se cuenta con una metodología desarrollada por Alexis Díaz Pimienta, repentista y escritor cubano estudioso de esta tradición (*Método Pimienta Para la Enseñanza de la Improvisación Poética*).

Esta realidad contrasta con un número más bien bajo de músicos acompañantes, de instrumentos musicales, y con la pérdida del uso de muchas formas de canto debido a que los repentistas generalmente interpretan una sola tonada (el punto libre). En los últimos tiempos ha prevalecido el encuentro de repentistas como la principal forma en que se manifiesta el guateque ó canturía, excepto algunos eventos competitivos que tienen lugar durante el año, pero son los menos. Según Paz:

Es un reto incrementar los espacios de presentación para los improvisadores, mucho más difícil todavía encontrar fuentes de financiamiento para desarrollar proyectos que fortalezcan las potencialidades de los diferentes actores, como los músicos acompañantes, o trabajos investigativos para el rescate de las tonadas y recopilación de información acerca de la tradición.³

La calidad lograda por los improvisadores cubanos en una canturía que puede extenderse por horas entre dos participantes usando bellísimas imágenes poéticas y abundando y profundizando sobre un tema particular es admirable. Sus referentes le entregaron un legado basado en esa poeticidad. No obstante el mayor de los retos es mantener la vigencia y la preferencia en un ámbito donde la tecnología, la informática y las nuevas tendencias culturales atrapan la atención de la mayoría, sobre todo del público joven.

² Entrevista a Luis Paz Esquivel realizada por Roberto Silva, 11 de octubre 2015, Puerto Rico.

³ Entrevista citada.



En este viaje decimal caribeño, llegamos a Puerto Rico:

¡Décima, bella creación,
que a Martínez-Espinel
honraste con el laurel
de la inmortalización...!
Encarnaste en Calderón
de la Barca, vida y sueño;
rúbrica, enseña y diseño
de Núñez de Arce y Cetina
y la expresión más genuina
del Jíbaro Borinqueño.

Francisco Méndez Torres - FRAMENTOR

Sabiendo ya, por lo que hemos expuesto anteriormente, cómo nos llegó a la Isla la décima, veamos su proceso de popularización en nuestro pueblo:

Desde los primeros años de la vida colonial organizada, españoles y sus descendientes cantaron las hazañas de sus héroes, las glorias de sus caudillos, sus propios hechos de armas; sus amores, sus alegrías, sus esperanzas y sus tristezas. Procedentes en su mayor parte del pueblo andaluz construían, según sus costumbres, vihuelas y guitarrillos para acompañar con su música las loas, canciones, jícaras, seguidillas y otros cantares que sabían de memoria o iban improvisando... las personas que se han dedicado aquí a coleccionar esas manifestaciones... encuentran en ella semejanza con los cantares andaluces en la forma y la cadencia, algo así como el aire de familia revelador de su origen y parentesco. (Fernández Juncos, 1912: 2-3).

Las primeras apariciones documentadas de la décima en Puerto Rico datan del siglo XVII para ser más específicos 1690. Se tiene constancia de unas hojas sueltas donde estaban impresas unas décimas en honor al Gobernador y Capitán General de la isla, Don Gaspar Martínez de Andino, preso en el Morro por razones supuestamente injustas, después de verse involucrado en un proceso criminal contra su sobrino Don Baltasar de Andino. Salvador Brau publica uno de los pasquines:

Víctor Don Gaspar de Andino
nuestro invicto general
pues con acción tan igual
se asimila a lo Divino.
Pues perdona tierno y fino
con un pecho generoso
quedando así más airoso
que no siendo carnicero,
pues más que de Justiciero
Dios se precia de Piadoso. (Fernández Méndez, 1956: 344-345)

Podemos notar en ella una de las funciones de esta estrofa, asumiendo el rol de periódico diario, una característica que ha conservado la décima puertorriqueña hasta nuestros días. Ya para el siglo XVIII la décima se perfila como género predominante para la expresión popular y se da fe de que ya se improvisaba en los hallazgos de los investigadores que nos hablan de la existencia

Santiago Fuentes, O. (2024): La décima espinela, una tradición caribeña con arraigo antillano en Cuba y en Puerto Rico, *Revista ACL*, n.º 5, ISSN 2341-4235



del “berso repentino” en las fiestas que se organizaban con diferentes propósitos a mediados de ese siglo. Si recordamos que todavía no contábamos con la imprenta podemos entender mejor la función de la oralidad y de la tradición en la conservación del abundante acervo decimal de esos tiempos. El siglo XIX comienza y llega la imprenta a Puerto Rico, en los recién publicados periódicos y semanarios tendremos estrofas decimales. Ya para 1822 nos señala Cayetano Coll y Toste: “Para aquella remota época ya estaba en uso glosar décimas con pie forzado, a lo Espinel o Calderón de la Barca.” (Coll y Toste, 1926: 144)

A partir del año 1844 comienzan a sonar los primeros nombres de los que serían los nuevos poetas de la historia de la literatura puertorriqueña, muchos de los cuales usaron la décima en sus publicaciones. María Bibiana Benítez, Carmen Hernández de Araujo, José Gautier Benítez, Francisco “Pachín” Marín, Lola Rodríguez, José Gualberto Padilla, Manuel Zeno Gandía, Cayetano Coll y Toste y Manuel Corchado y Juarbe, entre otros, emplearon la estrofa.

Con motivo de las celebraciones pueblerinas en honor al santo patrón (no olvidemos que la Iglesia Católica jugó un papel de relevancia en la divulgación de la décima) la décima encontró su espacio de preferencia en esa relación afín con el espíritu religioso de la época y con el desenlace festivo propio de la naturaleza estas. Ya para 1875 en Ponce, durante las Fiestas Patronales dedicadas a la Virgen de la Guadalupe se celebró un certamen de trovadores y tocadores descritos de esta manera:

El Concurso de Trovadores y tocadores atrajo a aquellos sitios una concurrencia nada escasa y con acopio de buen humor... En el fondo del edificio se había improvisado un palco para el jurado, cuyos jueces lo ocuparon, invitando a que subieran a él a los opositores del Concurso, empezando por los trovadores que acompañados por una vihuela dieron principios de aquél pugilato de garganta. Cuatro fueron los presentados... pronto quedaron dos fuera de combate... después de más de una hora de lucha, ya a lo Divino, ya lo humano y al argumento, como ellos llaman a su trovar, sin ventajas notables de una ni otra parte, el Jurado... propuso una redondilla para que... la glosaran. Pidiéndoselos nada menos que un “in promptu” contando por supuesto con la imaginación versátil de los contrincantes;... la hilaridad y los aplausos estruendosos de los concurrentes, llegó aquí a su apogeo; e interín la orquesta saludaba a los vates, el Jurado daba su fallo, acordando unánimemente y por equidad se distribuyese el premio de los diez y seis duros entre los dos... (Fernández Juncos, 1875)

Otro texto que evidencia que la estrofa se le escapaba al libro es lo que describe Manuel Fernández Juncos en un texto de 1883: “Aún entre nuestros campesinos esto es así pues abundan los repentistas o cantaos a lo Divino, que improvisan diez versos con asombrosa facilidad siguiendo generalmente en sus glosas y canturías la difícil combinación métrica de Espinel”. (Fernández Juncos, 1883: 195).

La época navideña le dio mucho a nuestra tradición, primero porque se cantaba el extenso repertorio decimal que había pasado de una generación a otra y porque también tenía protagonismo el acompañamiento musical, tan importante para la función del trovador puertorriqueño, conformado en el siglo XIX por el tiple, la bordonúa y el güiro. Algunos conjuntos usaban la guitarra. El baile era parte del festejo y por eso antes, y todavía, nuestra orquesta criolla interpretaba una variedad de géneros además de los seises (que se bailaban) como mazurcas y danzas.



El siglo XX nos sorprende con una tradición esplendorosa, el cuatro se posiciona como instrumento principal acompañado de la guitarra el güiro y más tarde del bongó, no había fiesta donde no estuviera presente el trovador y su conjunto. Casi todos los poetas letrados cultivaron la décima, pero la raíz de la tradición estaba en el campo, y el jíbaro; en su mayoría, no sabía leer ni escribir, pero cantaba lo que había aprendido o improvisaba dándole forma a una estrofa alejada de la preceptiva literaria pero efectiva para su entorno e impactante en la fiesta, en el trabajo, en la celebración de la cosecha o de la fiesta grande: la Natividad. En el jíbaro, lo sencillo no está en disputa con lo profundo ya que la sabiduría producto de su vivencia le suplía todo lo que necesitaba. Con los avances educativos (lectores en los talleres, los autodidactos y la escuela como medio de educación formal) va a cambiar el espectro de la estrofa y sus cultores. Grandes improvisadores como Cándido Silva Parrilla, Iluminado Félix, Jesús Díaz “El Conde” y Don Ángel Pacheco Alvarado nos regalaron décimas repletas de imágenes literarias. De Jesús Díaz citamos esta estrofa:

Las mariposas campestres
en orgía de colores
se confunden con las flores
y los cármenes silvestres.
Cantan las algas rupestres
allá en el bosque espeso,
y rendido por el peso
cortante que le domina
su copa el plátano inclina
e imprime a la tierra un beso.⁴

Con la llegada de la radio, y más tarde la televisión, esta tradición logró espacios de privilegio contribuyendo ese hecho a darle fama a sus cultores más laureados. Entre estos podemos mencionar a Luis Miranda Fernández “El Pico de Oro de Puerto Rico”, los hermanos Morales (Ramito, Moralito y Luisito) quienes le dieron muchas melodías con la creación de nuevos estilos para el canto de la estrofa; Joaquín Mouliert “El Pitirre de Fajardo”, Priscila Flores “La Alhondra” y Ernestina Reyes “La Calandria. Lamentablemente ese espacio se perdió con la pérdida de valores de nuestro pueblo y el poco aprecio que se le da a las tradiciones y a nuestra música autóctona tradicional, tan apreciada en otros países donde se presenta con motivo de los múltiples encuentros internacionales de decimistas que actualmente se llevan a cabo. Los programadores y dueños, apostaron a nuevos géneros y entendieron que esta música no era atractiva para sus intereses comerciales viéndola como una expresión incapaz de generar dinero (“decisiones de negocio”). Es ahí que la tradición comienza una etapa de desplazamiento como expresión para buscar su subsistencia logrando sobrevivir por su naturaleza.

Podríamos afirmar que nuestra tradición se encuentra en buen estado, aun con la falta de difusión masiva. Hay escuelas para la enseñanza de la improvisación de las cuales ya se comienzan a ver los resultados. Puerto Rico es el país donde más concursos de trovadores se celebran (los cuales han servido de escuela para los jóvenes improvisadores), un promedio de sesenta y uno (61) por año en los últimos cinco (5) años. En estos, además de evaluar el contenido elaborado a partir

⁴ Entrevista a Francisco Méndez Torres - “FRAMENTOR” por Omar Santiago en fecha de 26 marzo de 2008.



del pie forzado (que tanto nos distingue) se evalúa la forma, lo que ha contribuido a mejorar las características de la estrofa acercándola al molde de la preceptiva literaria ya que se penalizan asonancias, errores de métrica y repeticiones de rima, entre otras cosas. La cantidad y variedad de estilos (seises) para el canto de la décima es algo que destaca a nuestra tradición y la convivencia de la décima escrita y cantada, por los trovadores, con la improvisada, ha enriquecido el repertorio temático y de estilos para el canto. Ya los poetas “cultos” prefieren el verso libre y son los trovadores los que escriben las décimas que siempre el público espera escuchar donde hay trova. Esa obra se recoge en decimarios que sustituyen la antigua práctica de las décimas de cordel que se vendían durante el pasado siglo en las plazas de mercado. Muchas de ellas son grabadas en las numerosas producciones discográficas con que cuenta nuestra música autóctona. En cuanto a la obra improvisada alguna se rescata en grabaciones pero la mayoría continúa perdiéndose en la poca memoria del viento. Tal parece que para los investigadores esta manifestación de oralidad, por serlo, “carece de valor literario” continuando con ese prejuicio histórico subyacente donde lo “culto” se estudia y lo oral se mira por encima del hombro. Contando con la calidad de los trovadores activos que tenemos es muy lamentable que esa expresión de la oralidad se pierda.

En Puerto Rico hay un público numeroso que acude a respaldar las presentaciones de los trovadores, ya sea concursos, encuentros o presentaciones de grupos musicales de nuestra tradición. La celebración de la Semana del Trovador le ha inyectado vitalidad y fuerza a la tradición con la participación masiva de público en un evento de improvisación pura donde se reúne a repentistas de hasta nueve países en el mismo escenario para presentar la esencia de cada tradición. Tema aparte, por lo complejo y poco visitado por estudiosos, es el de la participación escasa de la mujer en la improvisación tanto en el Caribe como en otros países donde se da esta manifestación. Sin embargo, aprovecho este espacio para dejar abierto este tema para investigaciones futuras en ánimo de identificar posibles causas para la baja participación de la mujer y crear las condiciones para la incorporación numerosa de ésta.

Con el fin de concluir esta investigación podemos afirmar el hecho de que con el uso que históricamente se le ha dado a la décima espinela tiene muchos elementos en común cuando hablamos del Caribe. Su desarrollo como estrofa cantada, con la influencia andaluza en muchas de sus tonadas o estilos; que aún conserva en la tonada Carvajal en Cuba y en el seis Cante jondo de Vieques en Puerto Rico, por solo mencionar dos ejemplos entre muchos que existen, es prueba irrefutable del apego de esa tradición a su raíz más profunda. Como estrofa improvisada ha tocado infinita variedad de temas y cuando ha sido escrita por sus cultores ha sido con el pueblo en mente logrando un efecto muy positivo en el espectador porque el valor intrínseco de esta está en lo que comunica. Cuando un repentista cubano la improvisa, con su contenido metafórico hace que su público la disfrute por lo que le dice y cómo se lo dice. El lenguaje directo del improvisador puertorriqueño surte un efecto similar en su público que ha sido parte del proceso evolutivo de la construcción de la tradición a la que pertenece o que le es afín y responde a los valores y códigos expresivos de sus trovadores. A fin de cuentas cada tradición responde a su entorno, a su público sin el cual ella no tiene sentido y así funciona la improvisación de la décima: necesita música, trovador y público.

El uso preferencial del pie forzado para los diálogos o porfías es un sello característico del trovador puertorriqueño, en el caso de Cuba hay predilección por el tema libre en el que el repentista no tiene atadura con pie alguno. La práctica de medir la capacidad de los trovadores proveyéndoles glosas para que construyan décimas a partir de ellas existe en otras tradiciones,



nuestro jíbaro le llamaba “*décima larga*” y actualmente los trovadores la apodan décima cuarenta y cuatro (44) debido a que si a los cuatro versos de la glosa le sumamos los versos de las cuatro estrofas de diez cada obra suma cuarenta y cuatro versos en total. Hay un concurso de trovadores en Trujillo Alto que utiliza esta modalidad para la competencia; o sea, se le da una glosa (redondilla) al participante que la extrae al azar y éste debe hacer cuatro décimas cerrando cada una de ellas con uno de los versos de la redondilla con la peculiaridad de que al final debe incorporar la redondilla completa en el cierre de la última décima. Usar la glosa como cierre es único de nuestra tradición. En otras tradiciones, la de Cuba por ejemplo, no se acostumbra a cerrar con la glosa sino con el último verso de esta únicamente. Modalidades como “la noticia cantada” donde un trovador improvisa, ya sea para la radio o la televisión sobre acontecimientos del quehacer diario es de uso común en ambas tradiciones. Preferida del público es la porfía, la controversia, el tira tira (le llaman en Cuba) y en ambas tradiciones hay abundantes episodios ya sea en la fiesta familiar o comunitaria, el concurso de trovadores (en el caso de Puerto Rico) y en la canturía cubana donde dos poetas repentistas pueden estar horas exprimiendo un tema y midiendo habilidades poéticas. El uso del acordeón diatónico para acompañar a los repentistas se ha dado en ambas tradiciones aunque no es algo extendido a toda la geografía del canto y la improvisación. Durante las presentaciones en Puerto Rico se cantan décimas escritas, y se suele cerrar con la improvisación, en tanto que Cuba se destaca porque prácticamente todo es improvisado aunque últimamente están en un esfuerzo por rescatar sus tonadas y llevan a las actividades a tonadistas (que cantan décimas tradicionales aprendidas).

Entre nuestros improvisadores hubo encuentros en el pasado y el más masivo fue con motivos de la grabación de *Separados por el Mar* en 2010, un trabajo discográfico producido por la organización Decimanía de Puerto Rico donde participaron veintidós (22) trovadores puertorriqueños y decimistas cubanos en una serie de diálogos decimales grabados en Cuba y Puerto Rico lo que constituyó un acontecimiento sin precedentes. Algo que es muy común en ambos lugares es juntarse espontáneamente en fiestas de pueblo o familiares a improvisar o cantar décimas; ambos conjuntos (el boricua y el cubano) están acostumbrados a tocar y cantar otras expresiones culturales tradicionales para hacer más grato el momento a los participantes.

Ambas tradiciones están vigorosas y parece que prevalecerán a pesar de vivir dentro de la diversidad y riqueza musical de las islas intentando mantener su espacio, sin embargo siempre existen preocupaciones en sus cultores. Una de las más preocupante en ambos países es sin duda alguna el abandono en que los medios y la academia tienen a la oralitura aun con toda la vitalidad que demuestra. “Lo oral, poesía o narrativa...ha vivido diferentes etapas...sepultada bajo el ostracismo social, el olvido académico y la ignorancia mediática...” (Díaz Pimienta, 2014: 35) ¿Tendremos que asumir los cultores de esta tradición el rol de investigadores? ¿Nos proveerá la apertura tecnológica la posibilidad de encontrar la salida al bloqueo de que somos víctimas por los medios tradicionales de comunicación?

BIBLIOGRAFÍA

BRAU, Salvador (1904): *Historia de Puerto Rico*. Nueva York: D. Appleton y Cía.

CABRERA MANRIQUE, Francisco (1969): *Historia de la literatura puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial Cultural.

Santiago Fuentes, O. (2024): La décima espinela, una tradición caribeña con arraigo antillano en Cuba y en Puerto Rico, *Revista ACL*, n.º 5, ISSN 2341-4235



CADILLA DE MARTÍNEZ, María (1999): *La Poesía Popular en Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Sociedad Histórica Puerto Rico.

CANINO SALGADO, Marcelino (1975): *El cantar folklórico de Puerto Rico*. San Juan de Puerto Rico: Ed. Univ.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro. *La Vida es Sueño*, Jornada I, Escena II, Versión PDF, (<http://www.comedias.org/calderon/vidsue.pdf>).

COLL Y TOSTE, Cayetano (1926): *Boletín Histórico de Puerto Rico*, Tomo XIII.

CLARKE, Dorothy C. (1936): *Sobre la Espinela*. Madrid: Revista de Filología Española, XXIII.

DÍAZ PIMIENTA, Alexis (1998): *Teoría de la improvisación*. Madrid: Scripta Manent.

DÍAZ PIMIENTA, Alexis, (2014): *Método Pimienta para la Enseñanza de la Improvisación Poética*, Almería: Scripta Manent.

ESPINEL, Vicente (1981): *Diversas rimas* (edición e introducción de Alberto Navarro González y Pilar Navarro Velasco). Salamanca: Universidad de Salamanca.

FERNÁNDEZ JUNCOS, Manuel (1875): *Las fiestas populares de Ponce*. Puerto Rico: Establ. Tip. El Valor, Ponce.

FERNÁNDEZ JUNCOS, Manuel, (1883): *Costumbres y Tradiciones*. Puerto Rico: El Buscapié.

FERNÁNDEZ JUNCOS, Manuel (1912): *Origen y desarrollo de la poesía popular puertorriqueña*. Conferencia dictada en la Universidad de Puerto Rico, el 11 de marzo de 1910. San Juan: Publicada en *Plumas Amigas, Compilación de trabajos en Prosa y Verso de la Sociedad de Escritores y Artistas de Puerto Rico*, San Juan de Puerto Rico: Imprenta Cantero Fernández y Compañía.

FERNÁNDEZ MÉNDEZ, Eugenio (1956): *Disquisiciones Psicológicas y otros ensayos* (intr. Eugenio Fernández Méndez). San Juan Universidad de Puerto Rico.

GARCÍA LEÓN, Antonio (1999): *La Décima Hispánica y el Repentismo Musical Caribeño*, Venezuela: IESALC/UNESCO.

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1964): *La décima Popular en Puerto Rico*, México: Universidad Veracruzana.

LEYVA, Waldo (2000): *Apuntes Sobre la Décima en Cuba, Actas del VI Encuentro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*. Madrid: Cromo Imagen S.L.

LINARES, María Teresa (1999): *El Punto Cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.

LLUCH, Amalia (1989): *La décima en la literatura puertorriqueña*. San Juan: Edit. Universidad Puerto Rico.

LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1999): *La Décima Constante, La tradición Oral y Escrita*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.

MARÍN SOLÁ, Ramón (1875): *Las Fiestas Populares de Ponce*. Ponce: Establ. Tip. El Vapor.

MATAMBA Y MOSTAZA (1896): *Las Fiestas de Reyes*. Puerto Rico: Tip. V. González.

Santiago Fuentes, O. (2024): La décima espinela, una tradición caribeña con arraigo antillano en Cuba y en Puerto Rico, *Revista ACL*, n.º 5, ISSN 2341-4235



ORTA RUIZ, Jesús y TRAPERO, Maximiano (2001): *La Décima, su Historia, su Geografía, sus Manifestaciones*. Gran Canaria -Bizkaia (España): GZ Printek.

ORTA RUIZ, Jesús (2004): *Décima y Folclor*. La Habana: Ediciones Unión.

SANTIAGO DÍAZ, Orlando (2006): *Historia y manifestaciones de la décima en Puerto Rico, Siglo XX*. San Juan: Ediciones El Cortijo.

TRAPERO, Maximiano (1994): *La Décima Popular en la Tradición Hispánica, Actas del Simposio Internacional sobre la Décima de 1992*. Madrid: MARIAR, S.A.

TRAPERO, Maximiano (2000): *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, Gran Canaria- Madrid: CROMOIMAGEN.

TRAPERO, Maximiano (2001): *La décima, su historia, su geografía*. Madrid: Ediciones Cultura Canaria.

TRAPERO, Maximiano (2008): *El Libro de la Décima, La Poesía Improvisada en el Mundo Hispánico*. Madrid: Mariar.

TRAPERO, Maximiano (2014): *Yo soy la tal espinela. La décima y la improvisación en el mundo hispánico*. Madrid: Editorial Mercurio.

TRAPERO Maximiano, *Sobre el Origen de la Décima Malara*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Documento investigativo PDF.

VELÁZQUEZ, Guillermo. *La Improvisación en México*, 2008.

Santiago Fuentes, O. (2024): La décima espinela, una tradición caribeña con arraigo antillano en Cuba y en Puerto Rico, *Revista ACL*, n.º 5, ISSN 2341-4235