

LA DÉCIMA ESPINELA EN EL CANTO POPULAR DE LA SABANA DE BOLÍVAR

Adrián Freja

Universidad Nacional de Colombia — Bogotá
afrejad@gmail.com

Este trabajo analiza cómo una forma métrica de la poesía del Siglo de Oro español es utilizada en el canto popular de la sabana del departamento de Bolívar para interpretar y evaluar el mundo en que este canto se gesta, tradición que logra proyectar el sistema de significaciones y valores de los pobladores de la región. De igual forma, se estudian en profundidad las características métricas que, gracias a la oralidad propia de la región, se han insertado en las décimas que se cantan en esta región del departamento de Bolívar.

Palabras clave: décima espinela; literatura popular; oralidad en Colombia; sabana de Bolívar; sociología de la literatura; versología española.

THE DÉCIMA ESPINELA IN THE POPULAR SONG OF THE SAVANNA DE BOLÍVAR

This paper analyzes how a metrical form typical of Spanish Golden Age poetry is used as a popular song form in the savanna of Bolívar (a department of Colombia) to interpret and evaluate the world in which this form was born. It thus becomes a tradition that projects the system of meanings and values of the inhabitants of the region. Similarly, the paper studies in depth the metrical characteristics that—by means of the oral tradition of the region—have been grafted onto the *décima* that is sung in this zone.

Keywords: décima espinela; orality in Colombia; popular literature; savanna de Bolívar; sociology of literature; Spanish versology.

LA REGIÓN CONOCIDA COMO LA sabana de Bolívar presenta importantes manifestaciones culturales en diferentes campos del arte como la música, la danza y la poesía, que todavía son muy poco conocidas fuera de su contexto regional, y, por tanto, incluso hoy, no han sido estudiadas. Estas manifestaciones poseen una amplia tradición y hacen parte de un legado cultural fruto del sincretismo racial del indígena, el africano y el español.

La sabana de Bolívar hace parte de la sabana de la región Caribe que comprende los departamentos de Córdoba y Sucre e importantes municipios como El Carmen de Bolívar, San Jacinto y San Juan Nepomuceno. Estos municipios han sido cuna de expresiones culturales que comparten elementos comunes a otras expresiones de la región Caribe, pero que, al mismo tiempo, poseen grandes diferencias que particularizan y constituyen una identidad de la cultura de esta zona sabanera.

Dentro de las expresiones artísticas y culturales de la sabana de Bolívar, la más conocida y difundida es, sin duda, la de la música de gaita colombiana, que gracias al escritor e investigador Manuel Zapata Olivella y su hermana, la folclorista Delia Zapata, fue promovida y difundida internacionalmente por la agrupación Los Gaiteros de San Jacinto durante la segunda mitad del siglo pasado.

Asimismo, encontramos manifestaciones que, a pesar de ser menos conocidas, son vitales para la tradición cultural de la región y, sobre todo, para la tradición oral transmisora de mitos, leyendas y del sentir del hombre sabanero. Entre las formas de cultura oral que se presentan en esta región, es preciso señalar tres muy importantes, que están en estrecha relación con la labor agrícola y ganadera: el canto de zafra, el canto de vaquería y la décima. De estas tres expresiones, sólo la décima se mantiene hoy como una forma de canto importante en la región.

La décima en la sabana de Bolívar es un fenómeno cultural que hace parte de una tradición que se vincula directa e indirectamente con expresiones y manifestaciones artísticas, y, de igual manera, con aspectos de la vida cotidiana y las labores de producción del

campesino. La exploración en fenómenos culturales y literarios de este tipo, y en zonas geográficas poco visibles, es un trabajo necesario para el proceso de promoción, producción y preservación de expresiones en riesgo de extinción.

La décima que hoy se canta en la sabana del departamento de Bolívar, y en general en toda Hispanoamérica, es la décima conocida con el epíteto de espinela, en honor a su creador Vicente Espinel (1550-1624). En 1591, Espinel publica el libro de poesía *Diversas rimas*, en donde aparece por primera vez la configuración métrica de la décima espinela: versos octosílabos con rima *abba.acccddc*, pausa obligada después del verso cuarto y encabalgamiento obligado del quinto con el sexto (Espinel 1956). La décima espinela no es la primera ni la única que haya existido, pero sí fue la que se posesionó, por sus características estilísticas, en la cumbre de las formas estróficas de diez versos desde sus inicios a finales del siglo XVI. Al parecer, se le denominó espinela después de la muerte de su creador, pues anteriormente se conocía como décima o decena¹. En 1624, en *La Circe*, donde incluye una composición de este tipo, Lope de Vega señala la importancia de llamar a esta forma estrófica espinela y no simplemente décima: “no parezca novedad —añadía— llamar espinelas a las décimas, que éste es su verdadero nombre, derivado del maestro Espinel, su primer inventor, como los versos sáficos de Safo” (1969, 164).

1 Estas diferentes denominaciones han sido recopiladas por Juan Millé (1937): *décima*: Lope de Vega en *La Arcadia* (1594-1598), *Arte nuevo* (1609), dedicatoria de *El Caballero de Illescas* (1620), *La Circe* (1624), *Laurel de Apolo* (1630), *La Dorotea* (1632); Tirso de Molina en los *Cigarrales de Toledo* (1621, edición Said Armesto, 333 y 335), *Los balcones de Madrid* (posterior a 1632 —pues menciona el *Para todos* de Montalbán—, Biblioteca de Autores Españoles, t. v, 556, a). *Decena*: en el *Romancero de la Brancacciana*, editado por el gran hispanista Foulch-Delbosc (*Revue Hispanique* LXV, poema 33), y que data de finales del siglo XVI o comienzos del XVII, unas décimas (allí anónimas, pero atribuidas en otros lugares a Quevedo y también a Góngora) llevan el título de *decenas*. Jáuregui, asimismo, emplea (hacia 1617) esa denominación (Góngora, *Obras*, edición Millé, 1203). *Espinela*: Lope en *La Circe* (1624), *Laurel* (1630), *La Dorotea* (1632); Tirso, en los *Cigarrales* (1621), emplea sólo *décima*, pero en *Los balcones de Madrid* (d. 1632) emplea *décima* y *espinela* (Millé 42).

La espinela tuvo su esplendor en España durante el Siglo de Oro, pero en el siglo XVIII decayó su popularidad entre los principales poetas. Los escritores neoclásicos comenzaron a desestimar los versos octosílabos y, por tanto, la espinela. Según Jesús Orta Ruiz, a la décima de Vicente Espinel durante el siglo XVIII:

La [...] desterraron del teatro, [la] despojaron de su tradición lírica y [la] limitaron a la versificación de ingenio, como en los casos de Eugenio Lobo y Tomás de Iriarte. Ariazo la utilizó en su Epistolario. Algunos poetas aceptaron el número de versos —diez—, pero cambiaron la métrica tradicional y dieron una nueva distribución a las rimas. Alberto Lista escribió décimas con pies quebrados (así las había compuesto Bartolomé Naharro en 1516); combinó en ellas asonancias, consonancias y versos sueltos, así como octosílabos y decasílabos dactílicos. Décimas heptasílabas escribió Juan María Maury en su poema “La Timidez”, y también las incluyó Lista en “Filis”, dando a los diez versos un aire de agualdo o villancico, como las decimillas que actualmente se cantan e improvisan en Puerto Rico. (Orta 7)

La limitación de la décima a formas ingeniosas influyó, seguramente, en la apropiación de la décima en los sectores populares. Aunque muy poco se menciona y se conoce, en la España del siglo XVIII la décima fue adoptada por los sectores populares mediante improvisaciones en las que se batían en duelo poetas populares. Bourgoing cuenta, en un libro publicado a inicios del siglo XIX, que para el tiempo en que vivió en España —segunda mitad del XVIII— pudo presenciar las controversias de improvisadores decimistas². Orta Ruiz describe la experiencia del escritor francés: “Los asistentes imponen pies forzados que ellos toman como versos finales de las décimas que improvisan. Extraordinaria inteligencia reconoce el viajero a estos poetas del pueblo español, que podían asombrar —confiesa— a grandes poetas en Francia” (Orta 8).

2 En España, al igual que en algunos países de Hispanoamérica, se denomina decimista a quien compone y canta la décima espinela. Para el caso colombiano se utiliza la denominación de decimero.

Sin embargo, la espinela en los sectores populares de España no tuvo la misma acogida que en Hispanoamérica, en donde se convirtió en la estrofa predilecta de los poetas y cantores populares desde México hasta Argentina.

En el siglo XVIII, la décima comenzó a utilizarse en los círculos sociales menos cultos de Hispanoamérica; la transformación que sufrió hizo que su forma fuera más sencilla y que adquiriera un lenguaje que tendía hacia lo prosaico y vulgar. A partir de esta mutación, poco a poco, la décima fue asimilada en las clases más populares; incluso los grupos ágrafos aprendieron su estructura rítmica teniendo en cuenta la sonoridad de las rimas y de la métrica octosilábica. En muchos lugares de Latinoamérica, la décima se transformó rápidamente en una forma de canto popular hasta llegar a ser la forma constitutiva de la palla en Chile, la payada en Argentina, el yaraví andino (Ecuador, Bolivia, Perú), el socavón peruano, la valona en México, la mejorana en Panamá, el galerón en Venezuela, el canto jíbaro en Puerto Rico, el punto cubano, y del cantar campesino en Colombia, principalmente en las regiones Caribe y Pacífica (véase Orta 1990).

Décima y oralidad

La oralidad le dio vida a la literatura, y aunque hoy leemos las obras de Homero en voluminosos libros traducidos y editados de infinitas maneras, son muchos los autores que, a partir de los estudios de Milman Parry sobre la *Iliada* y la *Odisea*, afirman que tales obras fueron escritas bastante después de haber sido compuestas y divulgadas. Las primeras obras griegas que reconocemos como literarias seguramente fueron difundidas por el boca a boca a falta de medios escritos que permitieran su divulgación o a falta de lectores que comprendieran lo que se escribía. La memorización de interminables estrofas de la *Iliada* nos parece hoy una labor de increíble esfuerzo mnemotécnico; sin embargo, como veremos, la composición rítmica de los versos, o lo que algunos han denominado poética de la oralidad (Zumthor 1991), facilita dicha tarea.

En aquellos tiempos, cuando las obras literarias se difundían preponderantemente por la vía oral (a pesar de estar, a veces, fijadas por la escritura), el verso se usaba como forma de expresión típica de todas las manifestaciones literarias, por dos razones: la primera, mnemotécnica, atañía al ejecutante; la segunda, al público: al escuchar la ejecución en alta voz, el oyente seguía con mayor facilidad la comunicación lingüística versificada y se orientaba en ella mejor que en la prosa. (Bělič 2000, 84)

El verso ha sido parte importante de la oralidad desde épocas homéricas, pues posee un gran potencial mnemotécnico y elementos rítmicos repetitivos que conectan fácilmente al oyente con el enunciador. Estas características propias de la difusión oral versificada son aprovechadas de manera significativa en las décimas de la sabana de Bolívar, en donde una variedad de elementos lingüísticos contribuye a la configuración poética de una cultura propiamente oral. Las expresiones en las culturas orales, como bien lo señala W. Ong (1987), tienden a ser *acumulativas*, es decir que emplean una serie de términos con cierta frecuencia: locuciones, oraciones, frases que se repiten durante el discurso con la intención de mantener la atención del oyente. Algunos de los elementos que configuran esas expresiones y que se plantean como una poética oral, son: la configuración rítmica (para el caso de las expresiones en verso como la décima), la sencillez de las frases, la acumulación de calificativos, las estructuras sintácticas determinadas, las preferencias por ciertas formas gramaticales, las repeticiones y redundancias, entre otros.

El estilo repetitivo y acumulativo propio de las culturas orales y, por supuesto, de las décimas que se componen en la sabana de Bolívar “se encaja en el discurso, conforme éste va desarrollándose, e integra al funcionalizar los fragmentos rítmicos y lingüísticos tomados de otros enunciados existentes que en principio pertenecen al mismo género y al remitir al oyente a un universo semántico que le resulta familiar” (Zumthor 1991, 20). La estructura espineliana de la décima cantada en la sabana de Bolívar ha tomado las formas acumulativas

o repetitivas propias de la cultura de la región para adecuarlas a la ritmicidad y producir efectos de transmisión a partir de la memorización facilitada por los elementos lingüísticos propios de la cultura, por las estructuras rítmicas de la espínela y el ritmo del canto.

Por otro lado, pero siguiendo con los atributos que poseen las expresiones orales, es preciso señalar la importancia de la oralidad de quien recita o canta, para el caso de la décima de la sabana de Bolívar, del decimero que canta bajo ciertos patrones que analizaremos más adelante, y que establece una relación particular con su receptor, su oyente.

La ejecución en alta voz puede y suele aprovechar intensamente los elementos de expresividad que contiene el verso. Y en este hecho residían los gérmenes de la evolución ulterior. Durante la ejecución ante el público se establecía un estrecho contacto entre el recitador y los oyentes [...]. En la conciencia de éstos, el autor (que para ellos coincidía con el recitador) no se hallaba “fuera de la obra”. De este modo se subjetivizaba incluso la recitación de la obra épica, ya que también la narración épica creaba ciertos lazos personales entre el narrador y su público. (Bělič 2000, 84)

La estructura de la décima de la sabana de Bolívar funciona, primordialmente (y de la misma forma en que lo señala Bělič para la época de los rapsodas que recitaban obras épicas), a partir de la dramatización del discurso que evoca en sus versos. Dicha dramatización le da valor a los elementos lingüísticos que configuran la décima y, al mismo tiempo, establece una estrecha relación con el receptor de ésta. La dramatización se configura como un elemento importante en la forma de la décima y le agrega un valor estético al canto. La décima, al ser interpretada por un decimero, adquiere un carácter instantáneo propio de la oralidad, tiende a la inmediatez, a la espontaneidad, a la sencillez, a la familiaridad, y dota así de riqueza y de vida a la palabra hablada.

Los elementos estilísticos —como veremos más adelante— de la décima de la sabana de Bolívar son parte de una estructura que se ha

alimentado de algunos patrones rítmicos y melódicos de los cantos de labor de los negros y campesinos de la región, lo que ha permitido la intensificación de los efectos mnemotécnicos propios de la oralidad. La décima se ha sumergido profundamente en la cultura sabanera y, a partir de su establecimiento en los ámbitos populares, ha adquirido una función de transmisión de saberes: a través de la décima se difunden los valores y el mundo de significaciones de los pobladores de la región.

La oralidad en la sabana de Bolívar se constituye todavía como un rasgo importante de la transmisión cultural de la región, no por falta de medios, pues en el mundo de hoy abundan las formas de difusión escrita, sino por la permanencia de la tradición oral. Esta tradición se establece con el poblamiento de la región por campesinos analfabetos entregados a los cultivos de tabaco de los extranjeros propietarios. Y no obstante el transcurrir de los años y la alfabetización de gran parte de la población, la palabra sonora (con su entonación y gesticulación) sigue liderando hoy los procesos comunicativos.

En las culturas orales, la palabra *autor* pierde significado, se disuelve en la palabra dicha y transformada. Cuando la palabra se difunde en el plano de lo oral no interesa quién es el *creador*, sino quién es el portador, pues cada portador de la palabra es coautor; lo que difunde con el estilo de su palabra es propiedad y creación de él, pero también propiedad y libre creación de los que lo antecedieron y de los que lo sucederán. El oyente, cuando se convierte en portador, recrea el mensaje transmitido y se convierte en partícipe de la composición. Así, lo fundamental en la recepción de expresiones orales como la décima es

[...] la acción del oyente, recreando para su propio uso y según sus propias configuraciones interiores, el universo significativo que se le transmite. Las huellas que imprime en él esta recreación pertenecen a su vida íntima y no aparecen necesaria e inmediatamente al exterior. Pero puede ocurrir que se exterioricen en una nueva performance: el oyente se convierte a su vez en intérprete, y en sus

labios, en su gesto, el poema se modifica de forma, ¿quién sabe?, radical. En parte es así como se enriquecen y se transforman las tradiciones. (Zumthor 1991, 48)

Los decimeros

En la sabana de Bolívar, decimero es aquel que compone, canta e improvisa décimas. Los primeros grandes decimeros de la región eran campesinos analfabetos que utilizaban la décima para acompañar sus labores en el campo, para animar reuniones o fiestas, para enamorar, entre otros fines. El difunto Benito García Caro, ciego desde muy joven, era decimero y además, entre otros oficios, brujo y curandero; para darle mayor importancia a sus conjuros y dictámenes de hechicería utilizaba, según cuenta su hermano, el maestro de la gaita Manuel Antonio “Toño” García, la décima como herramienta esencial de su trabajo.

Los decimeros de la sabana de Bolívar se inscriben en una tradición ágrafa y, por tanto, no acostumbran a escribir sus décimas; por el contrario, las guardan en su memoria como un valioso tesoro. La mayoría ha aprendido este arte de sus mayores: abuelo, padre o tíos. Son pocos los decimeros que quedan en la sabana de Bolívar. Diversos factores económicos y otros relacionados con el conflicto armado han hecho que los actuales decimeros de la región se puedan contar con los dedos de las manos. Sin embargo, los decimeros consagrados mantienen escuelas de décimas con niños y jóvenes interesados en el arte de componer e improvisar versos en grupos de diez. Así, la décima permanece como una forma de expresión ligada a las manifestaciones artísticas y culturales, y por ello no sólo los decimeros consagrados hacen décimas; es común encontrar gente de todas las edades que muy de vez en cuando canta, escribe o improvisa una décima. Se podría afirmar que la gran mayoría de los habitantes de la región ha tenido algún contacto cercano con la décima, ya sea cantando décimas, componiéndolas o, incluso, tratando de improvisarlas.

La virtud principal de los decimeros de la región es la improvisación. Lo hacen con gran facilidad y son capaces de asombrar a cualquier espectador por la rapidez de la composición y por la cuidada elaboración de los versos (las rimas en las décimas improvisadas generalmente son rimas consonantes). Cuando se juntan dos decimeros generalmente se retan a duelo y se genera la llamada *piqueria*, es decir, se inicia un enfrentamiento de improvisación en donde la décima de cada decimero está dirigida a su rival y pretende desvirtuar los versos del oponente a través de críticas a su improvisación, satirizar y burlar cualquier elemento relacionado con la personalidad o la vida pública del contrincante, y demostrar quién posee la mayor destreza para componer versos en el menor tiempo posible; todo esto, bajo un halo de respeto.

Los decimeros recitan sus décimas en reuniones, fiestas y sobre todo en festivales o concursos de décimas, en donde tienen que dejar ver todo su talento en la improvisación para ganar fama, respeto y algo de dinero. Los festivales o concursos de décimas se realizan, por lo general, en conjunto con festivales de música tradicional o con las fiestas patronales. En San Jacinto llevan a cabo el concurso de décimas dentro del marco del Festival Autóctono de Gaitas, que se realiza cada año a mediados del mes de agosto; en el municipio de Ovejas, Sucre, realizan de igual manera un festival de décimas paralelo al Festival de Gaitas Francisco Llirene. Estos festivales o concursos de décimas se han convertido en grandes instituciones culturales encargadas de promover y preservar esta manifestación sincrética que se establece como elemento primordial de la tradición oral de muchas regiones del Caribe colombiano.

Caracterización de la décima de la sabana de Bolívar

Tipos de décima

La décima de la sabana de Bolívar es, por lo general, cantada a capela. Cada decimero canta con una entonación y un ritmo particular, aunque siguiendo un patrón melódico que se mantiene en

las interpretaciones de cada uno. En la región hemos encontrado diversas formas de componer e improvisar décimas, que hemos categorizado en tres tipos: la décima glosada, la décima epigramática y la décima de desarrollo.

Las décimas glosadas son aquellas que constan de un cuarteto, generalmente una redondilla, y cuatro décimas que terminan con cada uno de los versos del cuarteto en orden respectivo, es decir, la primera décima termina con el primer verso del cuarteto; la segunda décima termina con el segundo verso del cuarteto, etc. Antonio Quilis define esta composición de la siguiente manera:

La glosa es un poema de extensión. Consta de dos partes: a) El texto que es una poesía breve, y b) la glosa que es el comentario de la poesía que constituye el texto.

El texto por regla general es una poesía ya existente (fragmento de un romance, refrán, etc.); la glosa está formada por tantas estrofas (generalmente décimas) como versos tiene el texto, los cuales se van repartiendo al final de cada estrofa. (Quilis 1969, 127)

El siguiente es un ejemplo de décima glosada:

El texto:

- a* Llena de luz mi memoria,
- b* allá en el mar siempre azul
- c* no hay cisnes como mis versos
- d* ni sirena como tú.

La glosa:

i
Y dolor de mi pasión,
mujer de mis esperanzas,
Dios puso en tus ojos lanzas
para herir mi corazón.

5 Eres tú de mi ilusión
 la lámpara reflectoria,
 mi eterno sueño de gloria,
 estrella presa entre nieves
 cuando ante mí te mueves
10(a) llena de luz mi memoria.

II

 Cuando me creo más vencido
 es cuando estoy más triunfante,
 porque tu mirada amante
 levanta el poeta caído.
5 Por mí sólo no he leído
 el ensueño de la cruz.
 Viste de oro y de tul
 la musa que tiene rama.
 Donde el sol su luz derrama
10(b) allá en el mar siempre azul.

III

 En el mundo donde alojo
 se encuentran los que son sabios;
 no hay rosas como tus labios
 ni estrellas como tus ojos.
5 Sueñan los jazmines rojos
 con tus pies nuevos y tersos;
 se besan los vagos cierzos,
 se adormecen mis cantares,
 porque en los líricos mares
10(c) no hay cisnes como mis versos.

IV

 No hay en los campos galanos

palma que iguale a tu talle,
ni en los floridos valles
violetas como tus manos,
5 ni en los rugientes océanos
en donde crece el bambú,
el azugoso tizú [sic]
borda los astros fulgentes,
no hay perlas como tus dientes
10(d) ni sirena como tú.³

La décima epigramática la definimos como aquella que consta de una o dos estrofas, en las que se desarrolla con precisión y agudeza una sola idea principal. Francisco Javier Caro cultivó profusamente décimas epigramáticas para expresar con ellas un pensamiento crítico y satírico sobre los personajes políticos de la época. En la sabana de Bolívar y la región Caribe, las décimas epigramáticas poseen, muchas veces, una carga satírica que aborda, de una forma burlesca, situaciones cotidianas o fenómenos sociales de la región. Un ejemplo de este tipo es la siguiente décima de Rafael Pérez García, muy popular en la región Caribe:

El marido y la mujer
pelean en cualquier momento,
y es verdad que en ese cuento
nadie se debe meter.
Se dicen y se hacen ver
la cosa punto por punto,
resucitan los difuntos
entre gritos y reproches,
luego que llega la noche
se encueran y duermen juntos.

3 Esta décima glosada fue recopilada por George List (1994) en los años sesenta, en la población de Evitar, corregimiento de Mahates, Bolívar.

El tercer tipo que caracterizamos, las décimas de desarrollo, corresponde a décimas que constan de dos o más estrofas en las que se desarrolla una idea con el entrelazamiento de elementos que van aportando a la construcción de lo que se pretende expresar. Un ejemplo de este tipo es la siguiente décima, también de Rafael Pérez García, que describe cómo se teje una hamaca:

- La receta voy a dar
del tejido de la hamaca,
cuestión que más se destaca
en mi tierra popular.
- 5 Para ese fabricar
hay que buscar dos largueros,
más luego otros dos maderos⁴
que les llaman travesaños,
para coger el tamaño,
- 10 así se empieza primero.

- Cada larguero a lo fiel
dos moscas⁵ se le trabajan,
los travesaños encajan
evitando el desnivel.
- 15 Con manila fuerte y cruel
se les hace una cruceta⁶,
y si un desnivel inquieta
con cuatro cuñas combina,
una para cada esquina
- 20 y así todo se sujeta.

4 Debido al uso de palos de madera para el tejido de la hamaca, a las hamacas artesanales se les llama hamaca *paliteña* o *paliteada*. Las otras son las hamacas industriales, fabricadas con máquinas.

5 Las moscas son unos cortes que se le hacen a los largueros (maderos verticales) para que encajen los travesaños (maderos transversales).

6 Se entrecruza un cáñamo utilizado como cuerda para ajustar los maderos.

Ahora se busca el hilo
para esa elaboración,
se pasa por almidón,
es un trabajo tranquilo.
25 Y se piensa en el estilo
que la hamaca se va a hacer,
eso es como componer
los versos con buena rima,
claro que por esa cima
30 de mi pueblo es la mujer.

Ahora llega un par de lata,
llaman por naturaleza
la traba y la cabeza,
son de una espinosa mata.
35 Allí la artesana trata
de un devanador buscar,
para el hilo devanar
porque es mejor acomodo.
Desde ahora me observan todos,
40 la hamaca se empieza a echar.

Nos llega un par de varillas
para el peine⁷ tejer,
hilo por hilo coger
desde una a la otra orilla.
45 Nos falta cosa sencilla
porque hay que buscar paleta,
y una vara se repleta
de lo que es la tejedura,
para empezar la figura
50 de lo que narra el poeta.

7 El peine es un conjunto de varillas que facilita el entrecruzamiento de los hilos en la hamaca.

- Un templador se receta
y una cuña a toda anchura,
y al final las dos costuras
se les pasa cadeneta.
- 55 Más luego una pita aprieta
cada cabezal a lo igual,
así se le da el final
y para dormir se saca,
allí les dejo la hamaca
- 60 de mi tierra artesanal.

Análisis verso a verso

Para estudiar y analizar la décima de la sabana de Bolívar, vamos a iniciar por el análisis de la unidad mínima que compone la estrofa decimal. Comenzaremos con un estudio del verso como ente individual, y luego lo observaremos en su relación con los otros versos de la estrofa. Para ello es necesario enunciar tres principios fundamentales del verso expuestos por el versólogo Oldřich Bělič (2000):

1. La estructura del verso depende de las propiedades prosódicas del idioma; y la relación entre la norma rítmica y el material lingüístico que la realiza no es mecánica sino dinámica. (28)

Este primer principio establece la relación entre el ritmo y las palabras que conforman el verso como hechos lingüísticos y prosódicos que van a ser esenciales en el caso de la décima de la sabana de Bolívar, pues se trata de una décima cantada, en la que el ritmo determina en buena parte la calidad de la décima.

2. El verso no es una serie de sonidos “puros” (vacíos), sino que es portador de significados; y ya el uso del verso confiere a la enunciación lingüística una potencia comunicativa específica. (28)

Este segundo principio es muy importante y nos remite a la función de la décima dentro del grupo social en que se desarrolla y se difunde. A este aspecto dedicaremos una sección más adelante.

3. El verso es un hecho de carácter objetivo-subjetivo. No basta que una comunicación versificada tenga un ritmo medible objetivamente: es preciso que este ritmo objetivo sea perceptible por el lector u oyente, que pueda entrar en su conciencia subjetiva; sin ello no existe para él. (28)

La versificación, cuyo ritmo se hace universal en la medida en que es perceptible por cualquier oyente, no puede considerarse como un hecho fortuito o arbitrario, pues cualquier tipo de versificación, y, en especial, la versificación con patrones rítmicos, fácilmente perceptibles por el oyente o lector, está firmemente ligada con las propiedades del idioma en que se compone el verso. Estas versificaciones rítmicas se encargan de organizar las palabras del idioma de acuerdo con sus características prosódicas, con el fin de generar el efecto rítmico que el oído espectador recibe con agrado. Por tal razón, la relación entre el verso y el idioma es de carácter armonioso:

Sin hacer violencia al idioma y sin deformarlo, el verso aprovecha, estructurándolos y estilizándolos, elementos rítmicos que éste posee y que desempeñan su papel también en las enunciaciones no versificadas: sin articulación en unidades melódicas separadas por pausas, el oyente no podría orientarse bien en la enunciación y entender cabalmente su sentido. [...] En la cadena fónica castellana, los acentos léxicos señalan, como “cimas prosódicas”, los grupos de intensidad, que son unidades esencialmente semánticas, de sentido. (Bělič 2000, 35)

El sentido de la enunciación (versificada o no) está ligado de manera directa con la estructuración de las unidades melódicas y sus

respectivas pausas, es decir, con el *ritmo*. La adecuación del ritmo configura el sentido de lo que se dice de manera versificada y de manera prosaica. Sin embargo, lo que aquí nos interesa son las configuraciones versificadas, así que debemos, antes de continuar, poder caracterizar el verso para entender las fronteras del verso y la prosa.

Resulta evidente que la única manera de diferenciar con claridad el verso de la prosa es en su contexto. Cuando leemos un verso inmerso en una serie de unidades con estructura análoga lo podemos diferenciar de la prosa; de otra manera es imposible dicha tarea. Al enunciar el verso de Silva “Soñaba en ese entonces en forjar un poema”, de manera independiente, no habría razón para afirmar que se trata del inicio de un poema y no del inicio de una carta, de una novela o de un discurso. La sensación del verso como unidad particular se produce gracias a su participación en un conjunto de otros versos.

De acuerdo a lo anterior, cuando leemos un verso inmerso en un grupo de versos que constituyen un poema, esperamos que siga otra unidad con organización análoga a la que acabamos de leer, esa espera o expectativa que el verso despierta en nuestra conciencia es llamada *impulso métrico* (o rítmico) (Bělič 2000, 43). El impulso métrico es entonces el que determina el hecho de que nuestra conciencia asuma al verso como verso, con un ritmo distinto al de la prosa.

Los versos de la décima espinela poseen una gran carga de impulso métrico debido a varios factores. Uno de ellos es mencionado por W. Kayser, quien señala que, en la poesía en general,

las sílabas acentuadas se repiten a intervalos aproximadamente iguales, de modo que puede preverse la acentuación que va a seguir. La *previsibilidad* es una de las características más importantes del ritmo del verso y una de sus diferencias fundamentales frente al ritmo de la prosa. El oyente es arrullado por algo que existe como cosa continua. Por el contrario, la construcción más agradable de la prosa es de carácter momentáneo, agrada en este momento, pero no puede preverse cuál será la continuación. (1961, 323)

En la décima espinela encontramos que, por su estructura, se presenta una previsibilidad de las sílabas de la última palabra de cada verso. Después de escuchar cantar una décima en la sabana de Bolívar o después de leer cualquier décima de rima consonante, se espera para la siguiente décima una acentuación básica correspondiente con las rimas propias de la espinela. En la décima, y en general en la versificación española, prevalece la rima con palabras graves, pues éstas son más fáciles de rimar y memorizar por su sonoridad; siguen las agudas, y son poco frecuentes los casos de esdrújulas. En el siguiente ejemplo encontramos una décima que alterna rimas de palabras graves y agudas.

En los Montes de María
canta la naturaleza,
y en sus cantares expresa
todo un mundo de armonía.
Se escucha la melodía
del ave al amanecer,
y cantan sin desfallecer
las corrientes de agua viva,
y el campesino cultiva
para darnos de comer. (Rafael Pérez García)

En este ejemplo se puede observar que, para la espinela, las rimas, a excepción de los versos primero y último, se presentan en una serie de versos pareados. Se podría pensar que la previsibilidad o el impulso métrico de la décima se da a partir de la repetición de la rima de este tipo de emparejamiento. Sin embargo, una de las características rítmicas esenciales de la espinela es que la monotonía de los versos pareados se ve interrumpida por la pausa obligada en el verso cuarto. Esta pausa obligada es una pausa de sentido que se presenta a partir de un punto, un punto y coma o una coma. Al establecerse esta pausa, con los cuatro primeros versos se conforma, gracias a su unidad semántica, una

redondilla; normalmente, ésta introduce la idea general de la estrofa. Así lo vemos en la décima anterior, en la que se enuncia la armonía de la naturaleza en los Montes de María; luego de esta redondilla, entra el verso quinto, que se liga con la primera redondilla al presentar la rima del verso cuarto (se escucha la melodía), pero que por su sentido se enlaza con el verso sexto (del ave al amanecer) y, en general, con la quintilla que continúa. Así mismo, el verso sexto establece relación melódica con la última redondilla de la décima (y cantan sin desfallecer...), la cual complementa la idea general de la estrofa: la armonía entre la naturaleza y el hombre de la zona de los Montes de María, en donde el campesino cuida y cultiva la tierra para su subsistencia y para mantener el equilibrio de la naturaleza.

El impulso métrico de la décima, debido a la rima, no se presenta precisamente bajo el patrón de los versos pareados, sino que cumple con una estructura rítmica más compleja. Como se muestra en la figura 1, la espinela se compone de dos redondillas ligadas, por la rima del último verso de la primera y del primero de la última, con los versos quinto y sexto. Esas redondillas marcan la previsibilidad de las rimas,

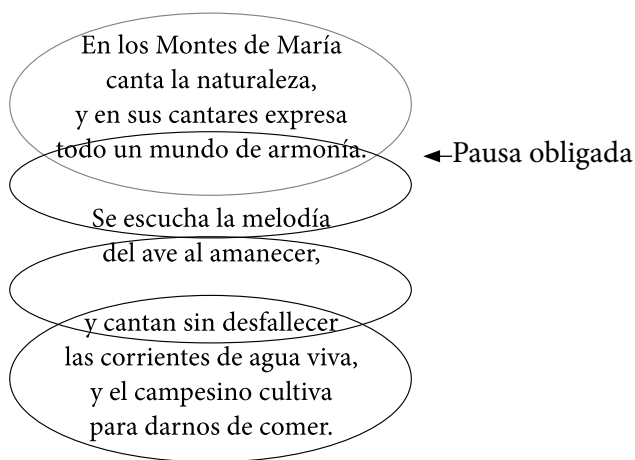


Figura 1. Estructura rítmica y semántica de la décima espinela de la sabana de Bolívar.

es decir que, para el caso de la espinela, tenemos que el oyente o lector puede prever una rima del verso 1 con el 4, del 2 con el 3, del 7 con el 10 y del 8 con el 9, puesto que se trata del ritmo propio de las redondillas.

Sin embargo, el impulso métrico no siempre es mantenido en sucesión íntegra durante todos los versos; por el contrario, nuestra expectativa puede ser frustrada, y el llamado momento de la *expectativa frustrada* (Bělič 2000, 45), lejos de impedir la percepción de los versos como tales, puede producir efectos de poderosa intensidad estética. Si el poema mantiene el mismo impulso métrico durante todos sus versos, es muy probable que el efecto sea de monotonía rítmica en el lector. Por eso, cuando se frustra la expectativa del impulso métrico se actualiza el ritmo.

La actualización rítmica de la décima ocurre precisamente en el verso quinto, cuando se rompe la previsibilidad de la rima de la redondilla para dar paso a un verso que, por rimar con el verso primero y cuarto, transforma la composición en una quintilla. Además, este verso le da paso al verso sexto, pues el sentido del verso quinto lo complementa el sexto, el que a su vez, por tener la misma rima de los versos séptimo y décimo, abre el camino rítmico para que la décima finalice con una redondilla que complementa el sentido de la estrofa.

El ritmo dado por el impulso métrico está supeditado a la repetición de determinado elemento (puede ser uno o varios) característico de la unidad precedente. Esta repetición despierta o mantiene en nuestra conciencia la expectativa del siguiente verso. El ritmo de la décima cantada en la sabana de Bolívar, fruto de la recurrencia de las rimas, de las pausas sintácticas, de la entonación y de los encabalgamientos que analizaremos más adelante, le imprimen a la materia sonora de la décima una forma determinada y concreta que anima el pensamiento y potencia los signos lingüísticos desarrollados en la estrofa espineliana.

Además de la rima propia de la espinela, existen otros elementos que caracterizan el impulso métrico en la décima de la sabana de Bolívar. Uno de los elementos más importantes que mantiene el impulso métrico es, por ser una décima cantada, la entonación, entendida como la “línea de altura musical descrita por la serie de tonos

que corresponden a los sonidos sucesivos que componen una palabra, una frase o un fragmento de cualquier discurso” (Lázaro Carreter 161). Si consideramos que la décima de la sabana de Bolívar es un canto a capela, entonces la entonación desempeña uno de los papeles primordiales en la constitución del ritmo y del impulso métrico.

La entonación de la décima de la sabana de Bolívar cuenta con unos patrones que se mantienen constantes entre los diferentes decimeros. A pesar de que cada decimero canta con un estilo propio, las pausas, las alturas del sonido y la intensidad de la voz poseen configuraciones bastantes similares entre uno y otro. Estos patrones en la entonación generan un impulso métrico importante que caracteriza a la décima de esta región y la particulariza frente a la décima cantada en otras regiones de Colombia y en otros países de Hispanoamérica.

El primer verso de la décima de la sabana de Bolívar es cantado en un tono alto haciendo, por lo general, un énfasis en el acento de la tercera y la séptima sílabas, lo que le da fuerza y volumen al inicio. Luego de este primer verso, se realiza un silencio para continuar con los versos segundo, tercero y cuarto, los cuales se cantan de manera continua sin hacer ninguna pausa entre ellos. Al finalizar el verso cuarto hay una pausa, característica de la espinela, que marca la primera redondilla y el esbozo de la idea o tema de la estrofa. Luego se cantan seguidos el verso quinto y sexto. De nuevo se hace una pequeña pausa y se inicia la redondilla final, cuyos versos se cantan de manera continua haciendo énfasis en los acentos del último verso para cerrar la estrofa con armonía.

En las figuras 2, 3 y 4 se puede observar la intensidad de la voz en función del tiempo y sus respectivas pausas, según los versos para tres décimas y tres decimeros distintos.



Figura 2. Espectro de amplitud de sonido en función del tiempo de una décima cantada por José Solórzano.



Figura 3. Espectro de amplitud de sonido en función del tiempo de una décima cantada por Rafael Pérez García.

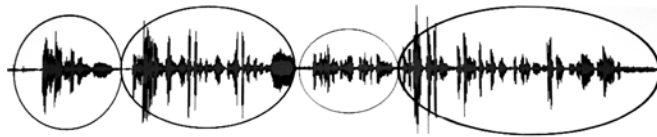


Figura 4. Espectro de amplitud de sonido en función del tiempo de una décima cantada por Julio Cárdenas Guerrero.

En las figuras anteriores se describe la altura del sonido en función del tiempo para tres décimas distintas. Igualmente, se han señalado los grupos fónicos en los que se distribuye la décima: el primer grupo corresponde solamente al primer verso; el segundo grupo abarca los versos segundo, tercero y cuarto; el tercer grupo contiene los versos quinto y sexto, y el último grupo corresponde a los versos séptimo, octavo, noveno y décimo. En este último grupo se presentan, en ciertas ocasiones, algunas pausas muy pequeñas después del verso séptimo o del verso octavo. Los versos nueve y diez se mantienen, por lo general, como una sola voz.

El espectro de los ejemplos anteriores nos permite afirmar que existe un patrón de la entonación de la décima cantada en la sabana de Bolívar que contribuye de manera importante a la constitución del impulso métrico. Todos los decimeros de la región se ajustan a este patrón fónico que determina el ritmo de la décima, no por ser una norma impuesta arbitrariamente para el canto de la décima, sino porque la tradición de los cantos de la zona, con el pasar de los años, constituyó un sincretismo rítmico y melódico entre los cantos de zafra y vaquería, y la décima.

Dependiendo de los acentos prosódicos de un verso, se puede determinar un patrón rítmico intrínseco; sin embargo, existen patrones rítmicos “exógenos [que] corresponden a reflejos condicionados, es decir, adquiridos por impulsos temporales” (Bělič 2000, 75). La décima de la sabana de Bolívar adquirió ciertos impulsos rítmicos que provenían de los cantos de trabajo (cantos de zafra y cantos de vaquería⁸) de los campesinos de la región para adaptarlos a su estructura métrica, pues “cualquier impulso que viene de fuera y se repite periódicamente puede convertirse en ritmo condicionado. En su vivencia se hace valer la tendencia del organismo a producir estereotipos. A esta categoría pertenece el ritmo del verso” (75). El decimero Julio Cárdenas Guerrero, de El Carmen de Bolívar, ante la pregunta sobre el origen de la décima en la región, señala que:

El canto de la décima nace a partir del lamento de los negros esclavos. Los negros esclavos tenían sus cantos; éstos eran cantos de lamentos, cantos que hacían parte de sus largas jornadas de trabajo y de maltrato. A partir de esos cantos de esclavitud emergen los cantos campesinos de zafra y de vaquería, y luego se adaptan a la estructura de la décima traída por los españoles para evangelizar. Los españoles trajeron la décima para evangelizar, pero sólo la estructura, ellos no la cantaban, el canto se lo puso el campesino a partir de los cantos de zafra y vaquería. (Cárdenas 2008, entrevista)

Notamos en las palabras del decimero carmero la conciencia sobre la originalidad de la décima que cultiva. Tiene muy presente, al igual que los otros decimeros de la región, que la décima que ellos cantan tiene, por supuesto, un origen español en su configuración estructural, pero destaca que la manera en que ellos la cantan es propia de un canto que viene de los cantos de labores de los campesinos

8 Los cantos de zafra son los que acostumbraba a cantar el campesino en las largas jornadas de trabajo en las plantaciones, y los cantos de vaquería son los que utilizaban los vaqueros para arriar el ganado.

de la región. Julio Cárdenas afirma que estos cantos de labores tienen su origen en los lamentos de los negros esclavos, y esto se puede notar en la manera en que se presentan las variaciones melódicas en los cantos de zafra. Los cantos de zafra y de vaquería constan, por lo general, de estrofas de cuatro versos, casi siempre se trata de coplas, en donde se alterna una estrofa con inicio largo y final corto, y otra con inicio corto y final largo. El verso largo presenta unos acentos prolongados que constituyen una especie de *crescendo* en las primeras sílabas y un *diminuendo* en las sílabas finales. Estas particularidades rítmicas las podemos notar muy fácilmente al escuchar las redondillas inicial y final de una décima en la sabana de Bolívar. Además de esta alternancia entre sonidos fuertes y sonidos débiles característica de los cantos de zafra y vaquería, otro elemento heredado de estos cantos son las pausas luego del primer verso que anuncian los versos siguientes. De ahí que los decimeros de la región conciban la originalidad de sus décimas como un fenómeno producto de la tradición oral de la región, que toma el canto de labor de negros y campesinos, y lo fusiona con la estructura espineliana para dar fruto a una expresión única y muy significativa en la cultura sabanera del departamento de Bolívar.

Por otro lado, un elemento característico y singular que deriva de los patrones rítmicos y melódicos del cantar de la décima son los encabalgamientos. Éstos, en la décima de la sabana de Bolívar, no están determinados por la diferencia entre la pausa sintáctica y la pausa del verso, sino por el ritmo con que se canta la décima. Los patrones fónicos que vimos anteriormente en la décima de la sabana de Bolívar, heredados de los cantos de zafra y de vaquería, determinan los encabalgamientos de los versos. Concretamente, tenemos que, por la entonación característica de la décima cantada en esta región, los versos segundo, tercero y cuarto presentan encabalgamiento. De igual manera, el quinto con el sexto, y, dependiendo del sentido con que el decimero remate la estrofa, puede haber o no encabalgamiento del séptimo con el octavo, del octavo con el noveno y/o

del noveno con el décimo. Aunque, por lo general, el noveno con el décimo siempre presentan encabalgamiento para alargar el final en un *diminuendo*.

Es preciso observar que dichos encabalgamientos posibilitan la variación rítmica y, por tanto, evitan, tangencialmente, la monotonía que pueden producir los versos de una estrofa silábica. W. Kayser señala:

La repetición regular de unidades idénticas acaba por cansar y produce sensación de monotonía. Una ley elemental de estética exige en todo lo que se va ordenando en el tiempo la variación de los elementos de articulación. El medio más sencillo es el “encabalgamiento”: el sentido de un verso cabalga sobre el siguiente, y así se atenúa la rigidez de ambos. (1961, 113)

Así, el encabalgamiento permite estructurar el sentido de un verso con su antecesor o su predecesor a partir de la unión fonética de los versos. Con el encabalgamiento se produce un desajuste entre la pausa rítmica y la sintáctica, lo cual produce cierta tensión (Bělič 2000), que sirve para potenciar el significado —el sentido— de las palabras afectadas. Veamos en la figura 5 los encabalgamientos en una décima de Rafael Pérez García:

Es claro que el sentido de los versos 2, 5, 7 y 9 se construye gracias a los encabalgamientos que presentan con los versos 3, 4, 8 y 10, respectivamente. En el encabalgamiento, la pausa rítmica no es una pausa sin sentido; se trata de una pausa estructurante que participa en la configuración del significado de la enunciación. El encabalgamiento es un recurso con repercusiones semánticas. Sin embargo, para el caso de la décima de la sabana de Bolívar, los encabalgamientos están determinados por los patrones rítmicos que mencionamos anteriormente y que caracterizan la décima de la región. Aunque, como señalamos, el decimero puede variar los encabalgamientos de los versos séptimo,

Al llegar a San Jacinto,
notan que el pueblo es atento
porque les brindan asiento
y al poquito rato un tinto.

Allá se sienten distinto
porque ese pueblo es folclor,
y su artesanía mayor
cada día más se destaca,
y se utiliza la hamaca
para el rato de calor.

Figura 5. Encabalgamientos en la décima espinela de la sabana de Bolívar.

octavo y noveno, e incluso podría variar los encabalgamientos de los primeros versos, a excepción del cuarto, siempre y cuando el ritmo de la décima no se distancie demasiado de su patrón original.

Encontramos que los temas, problemas e ideas de las décimas de la sabana de Bolívar son vertidos en unas representaciones verbales diseñadas para ayudar a la memoria mediante el placer que causan. La forma que ha tomado la décima de la sabana de Bolívar posee elementos estructurales que configuran una poética propia de la oralidad a la que pertenece esta expresión. Los impulsos métricos con los que cuenta esta décima (factor determinante en la constitución del ritmo), así como las pausas propias de la entonación —modelada a partir de los cantos de labor, los encabalgamientos, entre otros—, se desarrollan para dar permanencia a esta expresión dentro de la tradición oral de la región.

Estatus y funciones sociales del decimero y la décima de la sabana de Bolívar

En todas las sociedades se reconoce a aquellas personas que poseen o desarrollan habilidades que aportan de manera importante a su(s) cultura(s). El mundo cultural que envuelve a la sabana de Bolívar integra una serie de saberes y competencias que están inmersos en la esfera de la cultura oral y cuya transmisión se da gracias a las formas tradicionales que se alejan de los parámetros adoptados por el mundo moderno. Los decimeros de la sabana de Bolívar son reconocidos por poseer una habilidad que se destaca dentro del campo cultural de la región. La décima, al igual que la música de gaita, la música de banda, la música de acordeón, entre otras formas artísticas de la zona, representa un elemento que identifica a sus pobladores. El decimero (como los gaiteros, los acordeoneros, los artesanos, etc.) aparece entonces como un sujeto portador y transmisor de cultura que posee un lugar importante en la escala social sabanera.

El decimero adquiere su estatus social en la medida en que va mostrando sus habilidades y destrezas en el arte de componer estrofas espinelianas. Para ello, resulta fundamental el papel de los festivales y encuentros de décimas que se realizan en toda la región Caribe. Es allí, principalmente, donde el pueblo celebra la importancia de este arte, reconoce el talento y otorga estatus social a aquel que lo merece. Es muy importante, para que el decimero pueda posesionarse y consagrarse entre los mejores del arte espineliano, mostrar destreza mental a la hora de la improvisación de décimas. El festival adquiere entonces características de prueba, y en él cada decimero debe improvisar décimas que cumplan una serie de reglas: el pie forzado (la décima debe terminar con un verso que el jurado escoge), el dos con dos (cada decimero debe improvisar dos versos de la décima), el tema escogido (cada decimero debe improvisar una décima sobre un tema preciso), el pie pisado (el decimero debe comenzar su décima con el último verso de la décima del otro decimero), y otras. Además, el decimero debe mostrar su talento en una prueba muy importante en los festivales, la piquería. En la piquería

se enfrentan dos o más decimeros en una especie de contrapunteo versificado que tiene como objetivo principal determinar quién es el decimero con mayor habilidad en la improvisación.

Es el público quien consagra a los decimeros, quien reconoce y canoniza a los mejores exponentes de este arte popular. Los festivales se convierten en una institución que evalúa y determina a los ganadores de los concursos, y por cuanto son del pueblo y para el pueblo, el decimero, para consagrarse, debe cantar al pueblo y convencerlo, con su ingenio y su destreza en la composición de espinelas, de que merece un puesto entre los mejores.

Cuando el decimero se ha consolidado en los festivales como un maestro de los versos espinelianos, adquiere un lugar importante en el campo cultural de la región y se convierte en toda una institución de la tradición cultural. Sin embargo, no sólo el papel desempeñado en los festivales decide el estatus cultural y social del decimero; de igual manera, las décimas compuestas y divulgadas por el boca a boca cumplen un papel fundamental dentro del reconocimiento del valor de los decimeros. Cada decimero importante de la sabana de Bolívar tiene décimas que se han dado a conocer en toda la región y son recordadas y divulgadas oralmente, hasta convertirse en parte esencial del conjunto de expresiones patrimoniales de la cultura tradicional.

El decimero que se ha consagrado en el campo cultural de la sabana de Bolívar se proyecta dentro del ámbito social como un símbolo. La sociedad sabanera reconoce al decimero como un personaje que proyecta y contribuye al desarrollo de un ámbito tradicional que se establece de manera dialéctica en una dimensión sociocultural. A continuación transcribimos una décima de Abraham Sierra⁹ que muestra la admiración y el estatus dentro del imaginario social de los decimeros en la región. En la décima se mencionan no sólo decimeros destacados de la sabana de Bolívar, sino de toda la región Caribe:

9 Abraham Sierra es un campesino que actualmente vive en El Carmen de Bolívar, luego de un desplazamiento forzado, y a quien le gusta cantar y componer décimas.

Quiero hacerle un homenaje
a todos los decimeros
que demuestran con esmero
que entendieron el mensaje.
5 Enseñaron con coraje
aquellos que ya no están
pero sus décimas van
transmitida en el talento
de los que ahora en el momento
10 la escriben sin mucho afán.

José Miguel Castro es
quien aclara sus ideas,
lo mismo Ricardo Olea
cuando hacen estrofas de diez.
15 Cualquiera puede ser juez
escuchando estas memorias,
como la de David Doria
para cogérsela al vuelo,

como Alejandro Martelo
20 que escribe para la historia.

El poeta Félix Segura
igual que Pérez Miguel
hacen versos a granel
cultivando esta cultura.
25 El buen talento perdura
como el de Eladio Mendoza,
también Ramón de la Rosa
y el maestro Marcial Meza
nos demuestran la pureza
30 de su mente prodigiosa.

Hoy luce Carlos Atencia
y Garizábal o Jorge,
me da gusto que se forjen
en la luz de la inteligencia.
35 Y se sienta la presencia
de esta poesía popular
que es muy digna de admirar
porque se llena de gloria
cuando vibra de Juan Doria
40 su pecho claro al cantar.

De igual manera yo opino
del maestro Guascar Cantero
y otro gran decimero
como es Saturnino Ospino.
45 Por eso Lara Orfelino
y el maestro Enrique Llanos,
Nayid Muñoz de la mano
junto con Hernando Castro
son grandes como los astros
50 de mi cielo colombiano.

Rafael Pérez García
ese gran decimero.
Julio Cárdenas Guerrero
y Marcelino Mejía
55 demuestran categoría
con su estilo original.
También Yamid Sandoval
lo mismo Gustavo Lara,
hombres de expresiones claras
60 cuando hacen un decimal.

Es que en la poesía se agranda
 con el sentimiento grande
 de don Filiberto Hernández
 y el maestro Eliécer Miranda.
 65 Vladimir, el guía que anda
 en estos grandes senderos,
 y a los demás decimeros
 que no alcancé a mencionar
 también les quiero mandar
 70 de mí un saludo sincero.

La anterior décima deja ver el papel significativo que los decimeros desempeñan dentro del imaginario folclórico y cultural de la sabana de Bolívar. Cada uno de los nombres mencionados con admiración en la décima representa un estandarte de talento y tradición para el pueblo sabanero, que reconoce en los decimeros a individuos que, además de sus habilidades en la composición e improvisación, presentan una sabia colección de conocimientos relacionados con la región.

El decimero de la sabana de Bolívar está situado histórica y socialmente en el imaginario cultural de la región, puesto que forma parte de un grupo de personas con un estatus social destacado por sus habilidades artísticas e intelectuales. Sus décimas “se definen y se integran, en la medida, si se quiere, en que son contemporáneas de aquéllos con quienes se comunica y a quienes se dirige su obra, recurriendo implícitamente a todo un código que tiene en común con ellos: temas y problemas del orden del día, formas de razonar, formas de percepción, etc.” (Bourdieu 43). El decimero de la sabana de Bolívar establece una relación con la décima que se encuentra claramente influenciada por todo el universo de relaciones sociales que se entreteje alrededor de esta expresión cultural y por el papel que asume el decimero frente a su realidad social y cultural. De esta manera, la décima adquiere elementos sociales que la configuran dentro

del mundo de su creador y que le permiten establecer interpretaciones y evaluaciones de su mundo.

La décima de la sabana de Bolívar presenta estas evaluaciones e interpretaciones de mundo a partir de una relación muy coherente entre la forma de la espinela y su contenido; la organización de las ideas y su enunciación está vinculada, determinada y vehiculada por el ritmo y la entonación del canto decimal. Las ideas que se manifiestan en la décima de la sabana de Bolívar, como hemos visto, representan todo un sistema de valores por medio de *idiolectos* (sistema lingüístico que conoce activa y pasivamente un individuo) propios de la región, y de este modo configuran una diversidad de evaluaciones y valoraciones sobre fenómenos sociales.

Veamos ahora una décima que habla de hechos históricos propios del conflicto armado que ha azotado la región por casi veinte años:

Estos Montes de María
están tristes y agobiados,
la masacre del Salado
nos duele más cada día.
Esta pobre gente mía
es mucho lo que ha sufrido,
y los desaparecidos
fue como una maldición,
que nadie nos da razón
de nuestros seres queridos. (Julio Cárdenas Guerrero)

Esta décima interpreta y evalúa un hecho histórico como la Masacre de El Salado¹⁰, que, sin duda alguna, dejó una huella pro-

10 La Masacre de El Salado (corregimiento de El Carmen de Bolívar) fue una de las peores masacres de los paramilitares en Colombia. Las cifras oficiales hablan de 66 masacrados, pero la gente de la región asegura que los muertos suman más de cien personas entre niños y ancianos. Fueron más de tres días de torturas, violaciones y cruentos asesinatos en la plaza pública. Esta masacre ocasionó el desplazamiento de toda su población y la pérdida absoluta de tierras, viviendas, animales, etc. Para una información completa sobre este hecho,

funda en la memoria colectiva de los pobladores de la región. Aquí, el pasado se reactualiza a la luz de las circunstancias concretas del momento. Un pasado que pesa sobre los habitantes de la región de la sabana de Bolívar por la alta dosis de violencia que su historia contiene.

Los hechos históricos, los fenómenos sociales y todas aquellas situaciones del mundo de la sabana son adoptados por el decimero para establecer una relación dialéctica que dé como fruto la elaboración de la décima. El decimero tiene la propiedad de convertir aquellos elementos, en apariencia neutrales, en formas versificadas con inmensas potencialidades para la evaluación de los fenómenos contextuales. Las décimas de esta región presentan una interpretación de la historia que se produce, de manera absolutamente particular y novedosa, como una afirmación de sistemas de interpretación de mundo previas o de formas de interpretación nuevas, que se constituyen desde las raíces de la comunidad misma. Tiene particular importancia el hecho de que el oyente de las décimas recibe y puede empezar a integrar un nuevo sistema de interpretación del mundo, por lo cual la transmisión de la décima constituye un gran aporte a la cultura.

La décima de la sabana de Bolívar establece de forma directa una particular evaluación del mundo, que se da a partir de una estructura verbal que la vehicula y de un contenido particular enmarcado en una multiplicidad de ideas, interpretaciones y representaciones de una realidad regional. Las décimas son producidas por sujetos inmersos en un sistema axiológico propio de la región, y, por tanto, las evaluaciones del mundo proyectan un sistema de significaciones y valores singular, que le da forma a una expresión de una amplia tradición oral.

La décima de la sabana de Bolívar es una pequeña muestra de la diversidad de formas y elementos artístico-culturales que no han sido estudiados a fondo en nuestro país. La décima espinela permanece viva en muchas regiones del territorio colombiano, y, sin embargo, los trabajos sobre esta forma de expresión han sido muy pocos

véase el último informe de la Comisión de Memoria Histórica (disponible en http://www.semana.com/documents/Doc-1947_200911.pdf).

hasta el momento. Esperamos que este trabajo contribuya a que se promueva el estudio y el análisis de elementos culturales folclóricos desde la academia.

Obras citadas

- Bělič, Oldřich. 1975. *En busca del verso español*. Praga: Univerzita Karlova.
- Bělič, Oldřich. 1969. *Análisis estructural de textos hispanos*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- Bělič, Oldřich. 2000. *Verso español y verso europeo: Introducción a la teoría del verso español en el contexto europeo*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Bourdieu, Pierre. 2003. *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata.
- Bourgoing, J. F. 1807. *Tableau de l'Espagne*. París: 4ª edición.
- Cárdenas Guerrero, Julio. 2008. Entrevista inédita realizada por el autor, 27 de agosto.
- Espinel, Vicente. 1956. *Diversas rimas*. Nueva York: Hispanic Institute in the United States.
- Kayser, Wolfgang. 1961. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Editorial Gredos.
- Lázaro Carreter, Fernando. 1968. *Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Editorial Gredos.
- List, George. 1994. *Música y poesía en un pueblo colombiano*. Bogotá: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.
- Millé, Juan. 1937. "Sobre la fecha de la invención de la décima o espinel". *Hispanic Review* 5.1, enero: 40-51.
- Ong, Walter J. 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Orta Ruiz, Jesús. 1990. *El jardín de las espinelas*. Sevilla: Padilla Libros.
- Quilis, Antonio. 1969. *Métrica española*. Madrid: Ediciones Alcalá.
- Vega, Lope de. 1969. *Rimas; rimas sacras; la Filomena; la Circe; rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*. Edición y notas de José Manuel Blecua. Barcelona: Planeta.
- Zumthor, P. 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

Bibliografía

- Quilis, Antonio. 1964. *Estructura del encabalgamiento en la métrica española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Patronato Menéndez y Pelayo / Instituto Miguel de Cervantes.
- Vega, Lope de. 1950. *Arte nuevo de hacer comedias*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles.
- Vega, Lope de. 1993. *El caballero de Illescas*. En *Comedias*. Madrid: Turner Libros.
- Zumthor, P. 1989. *La letra y la voz*. Madrid: Cátedra.