

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]

A

**LA DÉCIMA POPULAR DOMINICANA: RECOPIACIÓN, CLASIFICACIÓN
Y ANÁLISIS DE SUS RECURSOS MÁS SOBRESALIENTES**

**By
HÉCTOR PAYANO**

**A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Hispanic & Luso-
Brazilian Literatures in partial fulfillment of the requirements for the
degree of Doctor of Philosophy, The City University of New York**

2003

UMI Number: 3074674

**Copyright 2003 by
Payano, Hector**

All rights reserved.

UMI[®]

UMI Microform 3074674

**Copyright 2003 by ProQuest Information and Learning Company.
All rights reserved. This microform edition is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.**

**ProQuest Information and Learning Company
300 North Zeeb Road
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346**

COPYRIGHT

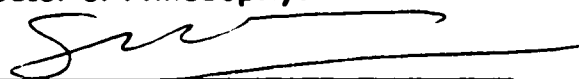
2003

HÉCTOR PAYANO

All Rights Reserved

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty
in Hispanic & Luso-Brazilian Literatures in satisfaction of the disserta-
tion requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

12.06.2002
Date


Chair of Examining Committee

12/6/02
Date


Executive Officer


Marlene Gottlieb

C. L. R. WL
Carlos Hortas


Susana Reiz

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

Abstract

LA DÉCIMA POPULAR DOMINICANA: RECOPIACIÓN, CLASIFICACIÓN Y ANÁLISIS DE SUS RECURSOS MÁS SOBRESALIENTES

By

Héctor Payano

Adviser: Profesor Susana Reisz

My thesis constitutes a study of traditional Dominican poetic forms. I begin with an introduction to the traditional Spanish romances (ballads) and to the *espinela*, a verse form which is a later development. I provide examples of these verse forms from their medieval beginnings to the present, and then I compare them with traditional Dominican *décimas*.

Décimas in the Dominican Republic are part of Dominican tradition and, to compare them with traditional Spanish verse forms, I traveled to the Dominican countryside to interview modern practitioners of the Dominican oral tradition. In these interviews, I asked them how they were able to learn these *décimas*, on what occasions and for what purposes they performed them, whether there had been noticeable changes from past practices to the present time, and whether they believed that these oral traditions were as strong now as in the past, or in danger of disappearing.

Gathering hundreds of *décimas* and other popular verse forms from different individual poets or groups in different regions of the country, I classified the poetry according to type and poetic structure. My dissertation consists of 1) a theoretical-historical background; 2) an anthology of Dominican popular verse of oral tradition.

In *Chapter one* I discuss theories regarding oral tradition and folklore, comparing the romance and the *décima*.

In *Chapter two* I review the genesis and evolution of the romance and the espinela, providing examples of both poetic forms to substantiate my observations.

In *Chapter three* I review the scholarship in this area and provide a critical analysis and clasification of the various oral poetic forms, rhymes and meter as well as the stylistic devices of oral Dominican poetry from the 16th to the 20th century.

Chapter four treats the question of the disappearance of folk/oral tradition in the modern world. I review scholarship on this question and add my own observations based on my study of Dominican oral tradition.

There are *two appendices*: an anthology of Dominican poetry exemplifying the oral tradition, which I recorded and transcribed; and interviews in the field with poets and practitioners of this vanishing art.

Dedicatoria:

A Ramona Payano

A Chiquita M. Payano

AGRADECIMIENTO

**Mi profundo reconocimiento a Bartola Colón por su apoyo y oraciones.
Agradezco a Ángel Estévez por su constante ayuda con temas, papeles
y libros diferentes, y por sus empujes para que nunca me desanimara.
Yo declaro mi eterno agradecimiento a Julia S. M. Payano por ser la
persona que más me ha animado y la que más ha creído en mí y en mi
proyecto.**

Índice

1. Título	i
2. Derecho de autor	ii
3. Aprobación	iii
4. Extracto	iv
5. Dedicatoria	vi
6. Agradecimiento	vii
7. Índice	viii
8. Introducción	1
9. Capítulo I	7
10. Capítulo II	27
11. Capítulo III	70
12. Capítulo IV	165
13. Conclusiones	192
14. Apéndice I	196
15. Apéndice II	424
16. Índice de estrofas	437
17. Índice de títulos y primeros versos	438
18. Bibliografía	457

Introducción

La decisión de escribir mi tesis doctoral sobre la *décima* dominicana nació el día en que asistí a mi primera clase de *Teoría literaria* en el Centro de Estudios Graduados de la Universidad de la Ciudad de Nueva York. En esa clase se discutieron las varias y distintas teorías y géneros literarios; se habló del canon y de lo que es y no es literatura. Allí surgió la pregunta y la duda de si la *décima* se consideraba un género literario o no.

Desde niño, conocía yo a un señor poeta, a quien llamaban “El vate”, que vivía en un pueblo al norte del mío: él en el Seibo y yo en La Romana. Ambos pueblos, cañeros y ganaderos, quedan en la parte este del país, no muy lejos de Higüey, la provincia y pueblo más al este de la isla, y próximos a Puerto Rico. “El vate” se llamaba Nicolás Ramos. Tenía por costumbre escribir sus *décimas*; y bajaba del norte al sur, hasta La Romana, a vender sus poesías: eran *décimas* en unas hojas sueltas, como los “versos de cordel” o los “de ciegos” del Romancero español. Nicolás Ramos siempre se detenía en nuestra casa y nos recitaba sus *décimas*, que se sabía de memoria; luego nos regalaba una copia, porque reconocía que éramos pobres y no teníamos, por lo regular, con qué pagárselas. Quedaba satisfecho con los aplausos y comentarios nuestros. Ahí nació mi afición y gusto por este género rimado, suave y musical, el de “las dulces sonoras espinelas”. Mis abue-

los se sentaban en el quicio de la casa, como niños, a escuchar atentos las décimas de Nicolás Ramos.

Era costumbre en casa, además, escuchar la radio cubana del oeste de nuestro país. A través de las ondas radiales de Cuba, disfrutábamos del “punto cubano”; asimismo las plenas y las décimas puertorriqueñas cantadas nos gustaban mucho. Y mis abuelos, con quienes me crié, muchas veces nos hablaban en forma de coplas, cuartetas y redondillas; pues nos indicaban casi todo en pareados, y, usualmente nos *enseñaban* con décimas las cosas que debíamos hacer. Eran muy aficionados a la paremia. Y eso tal vez influyó (indirecta o directamente) en mi interés por el estudio de la poesía popular dominicana.

Con el avance de mis estudios literarios crecía también mi entusiasmo por la décima popular. Han pasado por mi cabeza y por el crisol de mis críticos varios temas y títulos acerca de la cultura oral tradicional dominicana, hasta llegar al que me ocupa.

Un estudiante siempre comenta sobre los estudios que hace y sobre qué tema o qué autor piensa hacer su tesis doctoral; y cuando no lo hace uno, entonces nos preguntan sobre qué o quién piensa uno escribir. Yo no fui la excepción. Me preguntaron reiteradas veces sobre qué o quién pensaba yo escribir mi tesis. Sobre la décima dominicana, contestaba yo, no tan seguro de lo que quería hacer, pues desconocía la verdadera riqueza y dimensión de esta cantera literaria tradicional.

Para muchos dominicanos la expresión oral popular en la República Dominicana es relevante; otros piensan que no tiene importancia; y la clase dominante cree que es un asunto vulgar y de gente baja: la burguesía del país no se interesa por esta cuestión popular.

Manuel Valera — profundo conocedor del folklore nacional dominicano y en particular de su región— me habló de dos novedades muy particulares: *el chuín* y *el chascarrillo*, exclusivos de la provincia Peravia del sur del país, cerca de la ciudad principal, Baní, en dos pueblos agrícolas: Villa Sombrero y el Cañafístol.

Manuel Valera forma parte de esta gente. En junio de 1999 viajamos juntos a la República Dominicana. Tuvimos suerte ese mismo día que llegamos a Baní porque un pariente de Manuel Valera conocía a uno de los líderes de *Los Invencibles Chuineros de Baní*. Este primo de Manuel Valera hizo que nos comunicáramos con el presidente de ese importante gremio artístico y folklórico, don Ramón Soto.

Esta asociación de chuineros banilejos — que tiene unos estatutos muy bien establecidos y formales — celebra reuniones cada dos martes del mes; con frecuencia, los miembros de la asociación hacen alguna esporádica presentación pública, invitan a otros grupos folklóricos para intercambiar ideas, etcétera

Viajé con Ramón Soto — que ahora vive en la capital —y Manuel Valera para asistir a una de las reuniones gremiales de *Los Invencibles*

Chuineros de Baní que celebran los martes; fue la primera a la que asistíamos. A la tercera noche, tuve mi primer encuentro con *aquello* que me había dicho don Manuel Valera que me iba a interesar mucho: mi experiencia *iniciática* con los chuines banilejos.

Dispuesta la grabadora, comenzaron a cantar *chuines* y luego pasaron a recitar los semicantados *chascarrillos*. Primero respondieron a una serie de preguntas que les formulé acerca de su vernáculo repertorio: de cómo lo aprendieron, de dónde vino y con qué frecuencia lo ejecutaban

Después de esa primera noche de ejecución de cantos, poemas, chuines, chascarrillos y décimas, se sucedieron otras cada vez más interesantes, todas con el fin de complacerme al máximo y de que pudiera grabar yo suficientes ejemplos de esta interesante poesía oral, folklórica y tradicional. Ya me consideraban como a un miembro más de la familia gremial de Villa Sombrero y el Cañafístol: hasta me hicieron cantar un chuín, y salí bien de esa extraña *experiencia iniciática*.

Los aspectos antropológicos y sociales son relevantes entre estos bardos. Llama la atención el hecho de que si se enferma o muere un chuinero o un familiar suyo, no habrá más reunión por largo tiempo. Se canta en las reuniones. Y hasta que no sane el enfermo o la enferma, o pase el tiempo de recogimiento que se le debe guardar al finado, no hay actividad festiva ninguna.

Los cantos y recitaciones que he registrado en Baní son varios: el chuín, el chascarrillo, el corrido, poemas, salves y plenas, de unos veinte depositarios, (inclusive de un niño de cuatro años). También recogí ejemplos de la *morenita* y una forma muy parecida al *punto cubano*.

Mi segunda recitadora — y tal vez la principal de todos debido a su memoria, dinamismo, carácter, popularidad, sabiduría natural — fue Bartola Colón, de 73 años de edad. En ella se daban cita tres regiones importantes del país: la de ella misma, Licey al Medio, en el corazón del Cibao; San Juan de la Maguana, en el centro del sur de la república; y la capital, en el Distrito Nacional. Esto es, ella puede hablar — y en realidad lo hace sin ninguna dificultad — como habla la gente de estas tres regiones¹.

¹ En el Cibao se habla con la *i* interna o externa en palabras como capital, trabajar, comer, interno. Se dice: *capitai, trabajai, comei, inteino*. En el sur prevalece la *r* en lugar de *i*. Ejemplos: falda, faltar, vilmente, por ejemplo, se dice: farda, fatar, virmente, etc. Y en el Distrito Nacional, la capital, se registra la aspiración de la consonante *r* al final de palabras. Se dice, por ejemplo: *hablá, comé, viví*, en lugar de hablar, comer, vivir. Además de que muchas se pronuncian con *i*, (caso de labdacismo): *trabajal, comel, vivil*. Y cuando se quiere hablar *fino*, entonces nos encontramos con claros ejemplos de supercorrección: se dice *Bestania, ostavo, festado, tús tiene*, etc. Se cortan las palabras: voy p'Haití, vamo al paque; tenemo que *i* a cociná. Es cosa corriente en el Ceibo como en el Cibao decir "vora dii" por voy a ir. De Navarrete, que pertenece al Cibao en la línea noroeste, la peculiaridad es que el grupo consonántico *ct* en palabras como *producto, acueducto*, deviene *p*: *produpto, acuedupto*, para delicia y entretenimiento del más exigente filólogo. Y Bartola Colón, en todo este rompecabezas lingüístico se siente como en su casa. Todas estas variantes, formas y expresiones son muy comunes en su manera de hablar, y en las décimas de ella que he recopilado en reiteradas grabaciones.

Entre los demás cantores, recitadores, versificadores y repentistas que contribuyeron rica, productiva y sustancialmente al abundante acervo que transcribiré a través de esta obra de investigación compilada — oriundos de diferentes zonas de la República Dominicana — se encuentran: Alicia Mérida Estévez, Benigno Corona, Miliko, María Eugenia y su marido; también Negro Jáquez, Juan y Francisco Núñez, y Parmenio Herpidio Reyes; y la comunidad de *Cuatro Esquinas* en la común cabecera de El Rubio, que es toda una familia de unas quince personas.

Bajo el estudio de *décimas folklóricas dominicanas* trato de analizar dos formas de expresión popular: la escrita y la oral. Detalladamente expondré cada una de estas formas poéticas con sus peculiaridades, rítmicas y métricas. Además de analizar estilística y fonéticamente estas décimas, me propongo incursionar en las características históricas, antropológicas, culturales, políticas, religiosas y sociales de estas regiones nacionales.

Capítulo I

¿Qué es la poesía de tradición oral?

La tradición oral se transmite directamente de persona a persona; sin embargo, en esta "transmisión" el material transmitido es cambiante. Comprender el mecanismo de cuándo y cómo ocurre este intrincado procedimiento no es fácil. Es una destreza que se va perfeccionando con la práctica. No hay tiempo para reflexionar en el momento exacto en que se va a decir el poema de la transmisión oral.

¿Es literatura la décima oral? La aserción la encontramos en la afirmación teórica del escritor, historiador y antropólogo Mircea Eliade. Este autor cree que "Tout ce qui a été dit, et ensuite retenu par la mémoire collective, appartient à la littérature orale. Car tous ces textes racontent, à leur manière, une histoire."²* Los artistas de la expresión oral cuentan sus experiencias en verso o en prosa. El folklorista rumano agrega, además, que toda literatura fue oral antes de que se estableciera la escritura. "Orale, toute littérature l'a été, tant que l'écriture ne s'est pas généralisée."³ El fenómeno de la literatura se

² Mircea Eliade, «Littérature orale». *Histoire des littératures I*. Ed. Raymond Queneau (Paris: Encyclopédie de la Pléiade, 1933), 3. *(Todo lo que se ha dicho, y, luego, ha sido conservado en la memoria colectiva pertenece a la literatura oral, ya que todos estos textos cuentan una historia, a su manera. [Ésta y las que siguen son mi traducción.])

³ Eliade, 5. *(Oral fue toda literatura mientras la escritura no se generalizó.)

parece a lo que sucede con el género humano: primero hay que comenzar a gatear antes de empezar a caminar; es imposible saltar el período de iniciación: "Or, toute la littérature orale ne fait que reprendre et continuer, avec d'autres moyens et sur un autre plan de référence, l'instruction parfaite de la période initiatique."⁴

En el capítulo dos de su *Teoría literaria* René Wellek y Austin Warren dan una definición simplista de lo que la gente piensa que es literatura. "Todo lo que está en letra de molde."⁵ Esta definición es algo así como una ecuación matemática. Es como afirmar que todo lo que se lee en un libro tiene un fin didáctico. Esta idea reduccionista de literatura deja de lado un aspecto fundamental: la función estética del arte verbal. La décima popular dominicana es exuberante en imágenes de signo poético, cualidad heredada directamente de la poesía tradicional española. Para improvisar un chuín, por ejemplo, es necesario, ceñirse a la estricta regla de la métrica o medida poética, y al *canon* del repentismo. El "ayayai" no es nada nuevo ni extraño en el país. "Ayayai... lo dijo García Lorca cuando vio morir la petenera: *yayay, pe-*

⁴ Eliade, 9. *(Ahora bien, toda literatura oral no hace otra cosa que reanudar y continuar por otros medios, y sobre otro plano de referencia, la perfecta instrucción del período iniciático.)

⁵ René Wellek y Austin Warren, *Teoría literaria* (Madrid: Editorial Gredos, 1985), 24.

*tenera*⁶ y el campesino dominicano lo ha incorporado a su tradición folklórica rimada desde tiempos inmemoriales, utilizándolo, a veces, “con humor desenfrenado”.⁷

Los especialistas parecen estar de acuerdo en una sola cosa: que el proceso de la oralidad precede al de la escritura. Hay quienes ponen como genuino ejemplo de tradición oral “la transmisión del Antiguo Testamento”, a pesar de los múltiples cambios que pudo haber sufrido. En este transcurrir del tiempo existen dos detalles claros: a) la tradición oral es un traspaso directo de persona a persona, de padre a hijo, de un lugar a otro, de generación a generación; b) en esa transmisión espontánea el texto transmitido, sufre cambios debido a múltiples factores, tales como: memoria, olvido, tiempo, desinterés, clima, medio ambiente, etc. Otros estudiosos piensan que, para que haya cambio, primero tiene que haber “un texto escrito, arreglado y fijo”. Empero, si resulta claro para todos, el hecho de que la tradición oral es un proceso vivo, dinámico y de cambios constantes.

Sobre la evolución versátil de esta tradición oral viva nos instruye la principal autoridad en romance, Ramón Menéndez Pidal:

⁶ Sócrates Nolasco en *Poesía folklórica en Santo Domingo*, de Florida de Nolasco, (Santiago, República Dominicana.: Editorial El Diario, 1946), 64.

⁷ Si un chuiner repentista como don Ramón Soto improvisa cantando un chuín de esta manera: *Yo no sé por qué me llaman (Héctor)/ Lijmonero (sic) del amor/ Que cuando me creen más lejos/ Es cuando más cerca estoy. / Ayayayayayay / Es cuando más cerca estoy*. Este chuín es artístico; la imagen de *limosnero* tiene una función estética; y requiere de esfuerzo, elaboración y destreza mental para improvisarlo.

La manera en que hoy vive un romance tradicional nos dice que su vida nada tiene que ver con la de una poesía de Rubén Darío o de Unamuno. Estas viven inalterables en las numerosas reimpresiones que de ellas se hacen al correr de los años y en diferentes países. Por el contrario, un romance tradicional tiene múltiples formas diferentes a través de las distintas regiones en que se canta y las varias generaciones que lo recuerdan, y estas diferencias no se deben a ocasionales refundiciones de su texto, obra de aislados individuos que sienten un impulso creativo, sino a la lenta y continua variación que le imprime cada uno de los infinitos individuos que simultánea y sucesivamente lo repiten y transmiten de boca en boca, desde un lugar a otro, de una generación vieja a una nueva.⁸

Y para recalcar más la idea de la dinámica de continuidad del romance, agrega enseguida:

Cada poemita tradicional está rehaciéndose continuamente, variante a variante; el estudio geográfico y cronológico ha evidenciado que la historia de cada una de las versiones

⁸ Ramón Menéndez Pidal et al., *Cómo vive un romance, dos ensayos sobre tradición* (Madrid: Revista de filología española. Anejo 60, 1950), vi.

de un romance se descompone en la historia independiente de cada una de las numerosas variantes que la forman.⁹

En cuanto a la calidad de anonimato del romance, Menéndez Pidal es categórico:

El romance es anónimo, no como puede ser anónima una obra de arte personal..., porque el autor no se haya ocupado de poner su nombre al pie; es anónimo no por mero accidente, sino por su esencia misma; porque si bien tuvo un primer autor personal, como cualquier otra poesía, al popularizarse, cada uno que lo repite lo tiene por obra comunal y lo cree obra tan suya como de los demás; se siente coautor, autorizado para arreglar a su particular tensión poética del momento los versos que la memoria le ofrece y que le place repetir; aquellos versos le recrean y a su vez él los recrea.¹⁰

Como el primer autor del romance se ha perdido en el tiempo, el romance es entonces, huérfano de padre. "La poesía tradicional — insiste Menéndez Pidal — es, pues, una poesía colectiva; es anónima

⁹ Menéndez Pidal, vi.

¹⁰ Menéndez Pidal, vi.

porque su autor tiene un nombre inefable; es la obra de Nadie, porque es la obra de Todos”¹¹.

Esa anónima poesía colectiva es la que se establece en toda la América pan-hispánica con la llegada de Colón y los españoles que siguieron su aventura conquistadora y colonizadora. Con nombre de copla, romance, décima o corrido, según el país, el resultado fue el mismo: un arropamiento cultural de envergadura sin igual, que ni el tiempo ni sus circunstancias han podido ni podrán cambiar ni borrar. De esta poesía tradicional afirma Vicente T. Mendoza:

De pura tradición hispánica es para nosotros el romance, y de tan enorme difusión, que se le encuentra en los cuatro rumbos del planeta, conservado en su forma y esencia original por todos aquellos pueblos que lo recibieron en diversas épocas. Constituye para todos esos pueblos, un pasado ancestral y remoto. Ya implantado en nuestra América y en nuestro país, representa también una lejana tradición, sólo que aceptada, asimilada y, en ciertos casos, transformada por el sentimiento indígena con sus propios elementos, pero sin perder en su esencia ni en su forma externa.

¹¹ Menéndez Pidal, vi-vii.

Es, pues, también nuestro pasado, aunque menos remoto.¹²

A pesar de todo lo antedicho, parece que existe un momento de estatismo cuando el texto tradicional se fija sin cambios. Sin embargo, desde el Antiguo Testamento hasta la actualidad el proceso de la tradición oral en general sigue siendo un problema de gran complejidad, y, hasta la fecha, nadie ha dado con la fórmula exacta o perfecta de describir su procedimiento.

Nos preguntamos a veces ¿por qué algunos textos de literatura de transmisión oral que han existido en diferentes culturas permanecen por largos períodos de tiempo en la mente y cultura de un pueblo, y otros desaparecen con relativa facilidad? Con ayuda de la técnica moderna, y sin especulación alguna, se puede observar, sin embargo, cómo funciona el proceso de transmisión oral. La escritora, musicóloga y folklorista, Flérída de Nolasco, en *Poesía folklórica en Santo Domingo* señala que no debe sorprendernos la riqueza, en número y calidad, de la poesía folklórica dominicana. Y agrega:

Es natural consecuencia de nuestra antigua cultura, ya que los materiales folklóricos no son en gran parte otra cosa que supervivencias de tiempos pasados. Como haya sido el

¹² Vicente T. Mendoza, *El romance español y el corrido mexicano; estudio comparativo* (México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1939), 115.

pasado tendrá que ser el folklore. Y ya sabemos que el nuestro fue espléndido.¹³

La memoria juega un papel fundamental en la transmisión de la poesía oral. Un mismo bardo, en un período corto (hasta de un día para otro), puede tener dos, y hasta tres versiones diferentes de un mismo poema, de un cuento, de una canción o de una paremia. Ese fenómeno lo he constatado personalmente con la rapsoda Bartola Colón (que tiene una memoria privilegiada), y otros trovadores dominicanos. El ejemplo de Bartola Colón llama mucho la atención, pues hay un cambio radical en una misma décima. De un día para otro le aumentó una cuarteta y el sentido cambió por completo en esta décima de la serie “matonesca”, de la cual se incluirán algunos ejemplos en otra sección de este estudio:

Yo no le temo a fiera brava

Ni a *guijarra* ni a *guitarra*

Ni a batallón de navajas

Ni a Dios con su *majestá*

Porque si digo a *pe-liá*

Yo combato el mundo entero

Pero si digo a *matá*

Yo soy el Conde Olivero.

Yo no le temo a la muerte

Aunque la encuentre en la calle

Que sin permiso de Dios

La muerte no mata a nadie.

(Yo) no le temo a fiera brava

Ni a batallón de navajas

Ni a *Dio* con su *magestá*

Porque si digo a *pe-liá*

¹³ Sócrates Nolasco, 33.

Yo combato el mundo entero

Pero si digo a *matá*

Yo soy el Conde Olivero.

Se observan peculiaridades lingüísticas regionales. La carencia de perfección gramatical es obvia; como es evidente el cambio brusco de la memoria de la poeta, esto, de un día para otro. Mientras el primer poema sólo tiene ocho versos, el segundo tiene once.

El caso de Antonio Mercé lleva hasta el extremo el fracaso o traición de la memoria. Él sabía de memoria esta décima tradicional dominicana; pero su recuerdo lo traicionó y esto fue lo que le quedó:

El amigo *desyeibó*

Y el *mai* no le *gutaba*

Pero dice que hecho bollo

Mejoi guto le encontraba

El majarete le entraba

A falta de la canela... (*iCarajo, ya se me olvidó el resto!*)

Protesta el anciano trovador.)

Manuel Mejía escribe sus décimas y se las aprende de memoria.

Y el mismo día en que grabé sus décimas tuvo un *lapsus linguae*:

Estando en una reunión

Estando en una reunión

En tiempo de primavera

En tiempo de primavera

Vi una jovencita bella

Vi una jovencita bella

Que había perdido <i>su amor</i>	Que había perdido <i>a su amor</i>
Hiriéndome el corazón	Hiriéndome el corazón
A su lado me acerqué:	A su lado me acerqué:
¡L'amo con delirio a usted!	¡L'amo con delirio a usted!
Le dije con gran esmero	Le dije con gran esmero
Una niña en primavera	Una niña en primavera
¡Quién perdió que yo encontré!	¡Quién perdió que yo encontré!

En estas dos décimas hay un cambio radical de idea por el sólo hecho de introducir una preposición: *a su amor*, en vez de *su amor*. Y ese fenómeno memorístico y lingüístico cambió el significado de la décima: en el primer caso se pierde *un sentimiento* y en el segundo caso se pierde *a una persona, o a un amante*.

No cabe duda que la memoria nos juega sus trucos raros. Y la edad la favorece para que nos traicione con más frecuencia. Por tanto, la naturaleza de la literatura oral tiene características específicas que se pueden observar en cualquier ambiente y en cualquier parte que se produzca.

Junto a la retentiva, la improvisación es el otro ingrediente importante para la preservación de la literatura de tradición oral. El repentista es la quintaesencia en la preservación de la tradición popular. La memorización conserva un sitio relevante en la continuación de la poesía oral popular porque recuerda textos fijos; pero la improvisación

es única en el género. Este es uno de los atributos más apreciados y sobresalientes en el proceso de transmisión de la poesía oral. El improvisar poemas es un don innato del trovador. Por más erudita que sea una persona, si no tiene esa dádiva gratuita de la naturaleza, su esfuerzo en querer improvisar poesía es en vano. La sabiduría le sirve, sí, para entender el proceso, no para repetirlo, producirlo o transmitirlo. A veces un poema viejo, un romance, por ejemplo, se ha olvidado casi por completo; sólo queda de él, el esqueleto o una palabra: y a partir de esa palabra se recrea uno nuevo adaptado al tiempo y a las circunstancias del reproductor, recreador o improvisador. Flérida de Nolasco afirma que: "Lo que se aprende en los libros puede ser invariable; lo que se aprendió por tradición oral cambiará y seguirá variando siempre."¹⁴ A este tenor, cita R. C. Culley a H. Munro y Kershaw en *El desarrollo de la literatura* afirmando que:

Tanto la memorización como la improvisación son empleadas en la conservación de la literatura oral. Algunas veces, las palabras exactas de un poema pueden ser recordadas durante cientos de años, aún cuando el lenguaje se ha vuelto más o menos obsoleto o inteligible. A veces, sólo el esquema de un tema o historia puede ser preservado. Se

¹⁴ Nolasco, 52.

pueden encontrar todas las variaciones posibles entre los dos extremos.¹⁵

De esta afirmación se desprende otra realidad interesante. Dentro de la libertad que tiene el transmisor de la cultura oral, lo que implique alguna clase de repentismo es lo normal en la tradición oral; en tanto que la estricta memoria es un caso *de excepción*. La improvisación es este proceso vivo en el cual el cambio acontece dinámicamente. Hay dos tipos de transmisión oral: una espontánea y otra *fijada*, es decir, escrita. Lo que se lee y se escribe se traspasa de memoria a generaciones futuras; a veces se olvida el *corpus* de la obra. Entonces transcurre el proceso de improvisación creativa, la “transmisión libre”; y también la recreación de memoria, o traspaso del texto fijo. Los cambios que hacen nuestros recitadores a “la obra fija” son evidentemente notables. R. C. Culley cita:

Y las épicas homéricas parecen haber sido creadas en la tradición oral sin la ayuda de la escritura; por algunos siglos habían sido elaboradas exclusivamente por la palabra oral. Es interesante que el hecho de que hayan sido escri-

¹⁵ R. C. Culley, «Una aproximación al problema de la tradición oral». *Las voces del Tiempo. Tradición Oral y Cultura Popular: Una aproximación teórica*. Ed. y comp. Fabio Silva Vallejo, 1ra. Ed. (Bogotá: Editores y Autores Asociados, 1997), 33.

tas, no haya puesto punto final a su recitación o transmisión oral.¹⁶.

Cuando se improvisa se tiene libertad creativa; la memorización, en cambio, es un mecanismo de fijación de un texto, ya sea éste de tradición oral o escrito.

Con el análisis de estilo se puede detectar si un poema narrativo ha sido tomado de la tradición oral viva (es decir, si ha sido improvisado) o si ha sido memorizado, producto de un texto fijo. La *Ilíada* y la *Odisea*, según algunos especialistas, "muestran características inconfundibles de una tradición oral en la cual un tipo particular de improvisación fue el modo de transmisión."¹⁷

Algunos estudiosos creen que el acto de escritura de unos versos puede marcar el fin de una forma de transmisión oral y el inicio de otra. Los poemas y las canciones no permanecen estáticos; el traspaso oral es lo que les imprime el constante dinamismo y renovación actual.

El poeta de la tradición oral es peculiar en su arte; su estilo inconfundible se reajusta y recicla en el traspaso "de boca en boca". Este cambiar constantemente es lo que le da al material folklórico su dinamismo único. El proceso de comunicación oral en el poeta popular es

¹⁶ Culley, 33.

¹⁷ Culley, 34.

un acto muy individual, y al mismo tiempo colectivo. Su labor poética tradicional deviene una segunda naturaleza.

Ramón Menéndez Pidal, que anduvo durante casi toda su larga vida investigando sobre el trovar del juglar popular, resume esta idea así:

La elaboración tradicional logra, tanto en lo máximo como en lo mínimo, amoldarse al más universal sentimiento poético; y esto lo consigue en manera excepcionalmente absoluta, hasta el punto que ni el escritor más compenetrado con el gusto de los buenos cantos populares, un Lope de Vega por ejemplo, no puede, entre las muchas imitaciones y refundiciones que hace, producir una donde no se echen de ver los versos inventados, los retocados o añadidos, a los cuales falta el desgaste o pulimento de la transmisión oral, que obra como la corriente del río, redondeando las guijas de su lecho.¹⁸

Los métodos de transmisión oral son diversos, si bien se habla de dos categorías generalizadas. Una manera fija, donde la memoria es precisa; la otra libre, en la cual se traspasan "textos" no establecidos. Por ejemplo, el proceso de aprendizaje y transmisión de las Sa-

¹⁸ Ramón Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, americano y sefardí) Teoría e historia*. Tomo I (Madrid: Espasa -Calpe, 1953), 61.

gradas Escrituras y del Talmud pertenece a la memorización estricta. Y este procedimiento puede ser de dos formas: ya sea que se aprenda de memoria el texto escrito o que sea recitado como lo enseñó Jesucristo, cosa que es lo más común o de mayor posibilidad. Y este ejemplo es poderoso tanto en el folklore como en la tradición oral porque Jesús es el prototipo de la cultura ágrafa por excelencia. Toda su enseñanza fue oral; y así siguieron la tradición oral sus discípulos, transmitiendo su mensaje oralmente, sin texto escrito. Pero ambos métodos son posibles y aceptables; sólo que la "memorización estricta" garantiza la autoridad del texto escrito; y esto evita cambios radicales en el mismo y minimiza el margen de error de lo transmitido. Mientras que la improvisación es más proclive a la equivocación sin permitir tiempo ni medio para la corrección del verso o texto truncado. Por tanto, los cambios en el discurso pueden ser abruptos y radicales, y al mismo tiempo puede darse el hecho de un contexto y de una lírica totalmente renovados.

¿Cómo es posible que un pasaje haya pasado oralmente de boca en boca, de generación a generación durante un largo período de tiempo sin que antes *existiera* nada escrito? En esta transmisión la memoria juega un papel preponderante. R. C. Culley piensa que:

En este caso la transmisión, como en el texto escrito fijado, es el proceso puramente mecánico de memorización.

Se debe anotar, además, que transcribir tal texto a la escritura sería el paso mecánico de grabar sobre papel lo que ya estaba fijado en forma oral.¹⁹.

Con esta idea se aprecia claramente la importancia que tiene la memoria fijadora en la transmisión del texto escrito.

La otra manera de transmisión oral es la improvisación, que, por su libertad creadora, los especialistas llaman *forma libre*. Pero, ¿cómo funciona? ¿Qué implica la naturaleza de este proceso de traspaso oral? ¿Existe alguna diferencia entre literatura oral y literatura escrita? ¿Acaso se rechazan ambos términos? R. C. Culley afirma:

El término *literatura oral* es, claro está, una contradicción, al igual que el término *literatura no escrita*. Literatura sugiere algo escrito. A pesar de esto el término *literatura oral* es usado por muchos y se mantendrá aquí. Literatura oral es simplemente literatura que ha comenzado a existir en un grupo o en una cultura oral, sin el uso de escritura. Algunas veces, tal literatura es llamada folklore²⁰.

Y eso es exactamente parte del objetivo de mi estudio: transcribir los textos orales, memorizados e improvisados que he recogido de boca de rapsodas dominicanos, para que pasen a ser en el futuro, y por la

¹⁹ Culley, 37.

²⁰ Culley, 36-37.

magia del tiempo que lo congela todo, de literatura folklórica tradicional, literatura oral escrita.

La improvisación, *arte verbal* o composición oral, es un proceso rápido, espontáneo, que no da margen para corregir faltas cuando se ejecuta; por tanto, esta urgencia de llegar a buen puerto en el menor tiempo posible es fuente de muchos errores. Y por su limitación de tiempo se ve afectada la perfección artística de la composición. No se puede volver atrás para corregir equívocos como ocurre con el texto fijo o escrito. A pesar de que el bardo improvisador usa técnicas, guías o mnemotecnias para expresar su composición oral — unas pausas largas que le permiten pensar y ordenar sus ideas—, aun así comete muchos errores. Y la fineza de este arte radica, precisamente, en procesar las ideas rápidamente, en el menor tiempo posible, y con el menor margen de error. La composición oral no le da tiempo al repentista para enmendarse; se ve compelido a decir con rapidez lo que se quiere expresar; y debe decirlo con propiedad exacta. Si se comete una falta, ya no hay tiempo para revertirla. Y en eso estriba el arte de la improvisación oral: el trovador o la trovadora tiene que decir lo que se requiere que diga con prontitud, propiedad y belleza artística, sin derecho a corregirse.

En cuanto a la memorización se refiere, el artista transmisor de la tradición oral es un activo compositor, porque — y tomando presta-

do el concepto a Culley, y que ya había sido expresado por Ramón Menéndez Pidal — “no se recita un texto fijo, sino que la obra es creada de nuevo cada vez que se interpreta.” Toda literatura oral que se transmite de memoria sigue este procedimiento. Los lineamientos esenciales de la obra se repiten; y a veces sus detalles, pero nunca de la misma manera, ni exactamente igual que el texto escrito.

Ejemplos de este fenómeno tengo varios entre mis bardos memoristas. Y registré errores constantes entre los improvisadores chuineros, muy en especial en el caso de Fernando Dumé, en Villa Sombrero, de la provincia Peravia. El chuinero Niño Rivera tuvo dificultad para concertar o acordar la rima adecuada en este chuín: *Muy buena (sic) noches a todos / que reciban con cariño / hombres, mujeres y también / y para todos los niños. / Ayayayayayay / y para todos los niños.* Pero peor parado quedó Fernando Dumé con el suyo, cuando impreciso canta: *veinticinco, veintitrés, setecientos veinticinco días / son los que se me van a celebrar / los equivoco son del vivo. / Pues mire, me tienen que perdonáaa. / Ayayayayayay / Me tienen que perdonáaa.* Pero claro, él reconoce su error inmediatamente y pide excusas en la misma copla, cosa que todos los presentes le aplauden. A Manuel Báez también le sucede lo mismo: *Yo soy el Manuel de Báez / me dicen Manuel de Lico (Manuelico) / por el amor de una viuda / (yo) lloro como niño chiquito* (Y otro le corrige en el mismo canto: *yo lloro*

como un niño.) Ayayai... / yo lloro como un niño. Así el verso final rima con sus ocho sílabas.

Todos estos decimeros, ya sean los creadores de composiciones espontáneas o los memoristas, no se creen artistas; no se percatan de que tienen una función y valor como juglares y transmisores de cultura tradicional. Según ellos, son simplemente transmisores de las viejas costumbres, de canciones y de viejos poemas que les enseñaron sus antepasados. Y *se han visto en la obligación* de seguir la tradición folklórica.

En este complejo proceso de transmisión oral tradicional estos artistas — agricultores, labradores, trabajadores aldeanos y del campo, — únicamente se preocupan de una cosa que para ellos es muy importante: solamente quieren seguir con la costumbre de sus padres y abuelos para que no se pierda la tradición popular. A pesar de la amenaza constante de la desaparición de este importante acervo cultural, se notan ejemplos inspiradores y refrescantes como es la esporádica y rarísima intervención de algunos niños. Este aspecto relevante es una pequeña lamparita al final del túnel de la esperanza, que los tiempos modernos y sus poderosas influencias amenazan con apagar. Un niño de cuatro años da testimonio de esta endeble esperanza cuando nos canta este chuín: *Yo soy (un) pájaro del agua / y en el*

agua tengo el nido / yo estoy muerto de la sed / siendo en el agua nacido. / Ayayayayayay / siendo en el agua nacido.

Con todo lo dicho hasta aquí es evidente que la literatura oral, la expresión oral popular, es compleja y abarcadora; cubre muchos aspectos importantes de la vida de cada individuo participante. El resumen de Culley refleja esta realidad. "La literatura oral comprende tanto prosa como poesía, incluyendo archivos históricos, genealogía y material didáctico del tipo de panegíricos, elegías, himnos, oraciones y poesía ritual."²¹

Da pena que un arte tan interesante y dinámico se vea siempre bajo la constante amenaza de desatención y de desaparición. Es importante recoger esta joya oral expresiva y artística del campesino dominicano. Mi recopilación de décimas dominicanas de la tradición oral memorizada e improvisada — grabadas *in situ* — pasa a ser ahora literatura oral escrita. Creo que será el mejor legado al acervo oral tradicional del país para que las generaciones venideras puedan leer y tener una idea de lo que una vez fuera la tradición oral del dominicano común en su diario vivir, devenir y decir en el campo, después del descubrimiento y la colonización — hasta estos umbrales del tercer milenio.

²¹ Culley, 37.

Capítulo II

Breve recorrido de la décima espinela hasta nuestros días: teorías y críticas sobre la poesía de tradición oral

La relación de esta poesía de tradición oral dominicana con el romance es ancestral; y tiene además bastante analogía con la décima europea y le debe mucho a la espinela, tema que trataré a continuación. La décima comienza a propagarse en España mucho antes de que Vicente Espinel (1550-1624) destacara con la espinela. Su discutido creador perfeccionó este modelo hasta lograr su medida perfecta.

Se desconoce la fecha exacta en que se empezó a escribir en décimas. Pero sí hubo muchos poetas que la trabajaron con tesón y con diversas medidas: Juan de Mena, Gómez Manrique, Don Álvaro de Luna, el Marqués de Santillana, entre otros. La variedad de décimas fue enorme; y cada uno de los pioneros de esta estrofa experimentó con más de una forma. Llegar a su perfección llevó más de un siglo. Vicente Espinel publica su libro de *decenas o décimas*, titulado *Diversas rimas*, en 1591. Según Cossío, ya “estaban aprobadas, y no menos que por don Alonso de Ercilla, en 1587. Se encuentran en él composiciones en décimas que Espinel llama *redondillas*, y en las que la estrofa ha adquirido efectivamente su grado de madurez métrica y expresiva y ha

fijado definitivamente sus consonancias”.²² Reitera Cossío la influencia que tuvo Lope para que se reconociera la importancia de la labor literaria de este poeta:

Creo que fue Lope de Vega quien por devoción al maestro Espinel insistió sobre el valor de su hallazgo, y sobre todo le incorporó al repertorio estrófico de su teatro, y en él sí que el buen éxito de su *espinela*, animado por el genio del gran poeta, logra imponerse, y se difunde, y es imitada por todos y por todos celebrada.²³

La estrofa había adquirido ya su perfección estructural y rigurosidad métrica. Se trata de dos redondillas, y de dos versos que unen las ideas de la primera y la segunda, el quinto y el sexto; así tenemos el prototipo de la rígida estructura métrica llamada por Lope *espinela*:
abba: ac: cddc; o sea:

Suele decirme la gente
Que en parte sabe mi mal,
Que la causa principal
Se me ve escrita en la frente;
Y aunque hago de valiente,

²² José María de Cossío, «La décima antes de Espinel. » *Revista de Filología Española* XXVIII, (1944): 453.

²³ Cossío, 453-54.

Luego mi lengua desliza
 Por lo que dora y matiza;
 Que lo que el pecho no gasta
 Ningún disimulo basta
 A cubrirlo con ceniza.²⁴

Y de *Diversas rimas*, del músico y poeta, y *maestro* de Lope de Vega, Vicente Espinel, dice *Autoridades*, «que había *censurado* Alonso de Er-
 cilla, quien declaró que “las había hallado de las mejores de Espa-
 ña”». ²⁵

Sobre los *tres* nombres de la espinela, aclara Millé y Giménez:

Reparemos en que la *décima o decena* se ha llamado tam-
 bién *espinela*, por el apellido de su inventor, Vicente Espi-
 nel (1550-1624). Ello fue repetido hasta la saciedad por un
 testigo de mayor excepción como lo era Lope de Vega, *dis-
 cipulo* y amigo de Espinel.²⁶

El mismo Gómez Manrique (anterior a Espinel) ensayó unos diez
 modelos de décimas, pero todos tienen o terminan en un pie quebra-
 do. Puesto que se escribieron tantas formas diferentes de esta estrofa

²⁴ Cossío, 453.

²⁵ Real Academia Española. *Diccionario de autoridades*, V. I (Madrid: Gredos, 1969), 358.

²⁶ Juan Millé y Giménez, «La invención de la décima» *Hispanic Review* 5 (1937), 42.

entre los siglos XV y XVI, no debe asombrarnos, entonces, que en la República Dominicana haya existido tan variado número de *décimas*.

Vicente Espinel concibió la fórmula ideal para el metro de diez versos. Sin embargo, es Lope de Vega su promotor y a quien se debe su popularidad. Y cuando digo la palabra *popularidad*, lo hago en el sentido lato del término, porque la *décima* pasó a ser la estrofa popular para el oído musical del campesino; es el verso que le gusta al pueblo. Y en este aspecto se parecen mucho el romance y la *décima*.

Los colonizadores trajeron a América varias estrofas diferentes: el romance, el aguinaldo, la loa, la copla, la quarteta, la redondilla, la seguidilla, la *décima*. Estas estrofas eran casi todas de tendencia culta. Luego, la emigración de los canarios, que eran casi todos campesinos, aldeanos, agricultores, mercaderes y pescadores, trae de sus islas su cultura popular oral, no culta, y con el aporte de este acervo folklórico se hace popular la *décima*, posiblemente más, por su musicalidad y facilidad de interpretación. Es la *décima* oral improvisada y memorizada, no el romance, la que se establece en el país como la medida ideal, y se hace del gusto del pueblo: tanto la cantada como la recitada. Aquí, la bifurcación de lo culto y lo popular se demarca estéticamente como dos polos opuestos. La antropóloga Flérida de Nolasco escribe:

Es curioso que mientras en Santo Domingo el poeta popular adoptó la espinela como forma propia de expresión, en

España se mantuvo en los poetas cultos y más tarde es cuando asoma en el "género vulgar". El romance, en cambio, que fue tan popular en España, en la República Dominicana es raro aún en los poetas eruditos.²⁷

El romance llegó a la isla con los españoles; pero no echó raíces profundas. Sobre "el romance" o "los romances", Pío Rajna se pregunta dónde, cuándo y de qué manera se produjo la metamorfosis del género femenino de este término, que antiguamente, al menos en Italia y en Francia, era del género femenino: "la romance", "le romanze". Y en español se ha conocido siempre como del género masculino. En su iluminador artículo Pío Rajna *contradice*, en parte, algunas de las teorías del romancero de Menéndez Pidal. Rajna afirma que: "La romanza aveva l'aria di un sostantivo femminile; e femminile si volle che fosse"²⁸ En *El Cid* de P. Corneille (1636) aparece como del género femenino también. Pero Rajna va más lejos y cita la definición del sustantivo indígena español en el *Diccionario de la Real Academia*, en su primera edición de 1737, como: "Composición de la Poesía Española, en que se observan alternativamente los mismos asonantes, en todos los segundos y cuartos versos de cada copla de las que le componen."²⁹

²⁷ Nolasco, 19.

²⁸ Pío Rajna, «Ossevazione e dubbi concernenti la storia delle romance spagnuole.» *The Romanic Review* VI (Jan.-March 1915), 2.

²⁹ Rajna, 2.

Ya por esa definición notamos que un romance es una composición que puede tener muchos versos octosílabos, es decir, un número indeterminado de versos. Marchese y Forrandellas resaltan la dificultad de esta expresión: "el término romance es polisémico o, a lo menos, extremadamente poco preciso".³⁰ Luego pasan a definirlo, como:

Así, el romance es, formalmente, una composición en verso, en la que los versos pares presentan rima asonante (consonante en determinados casos o épocas) y los impares quedan sueltos; con frecuencia, los versos son octosílabos, aunque en todos los tiempos se ha admitido como normal una cierta fluctuación métrica en algunos versos, que pueden ser heptasílabos, o eneasílabos o de otras medidas.³¹

Lázaro Carreter, en cambio, lo define de esta manera:

El término *romance* alude también a un tipo de estrofa que surge entre los siglos XIV y XV. Consta, ordinariamente, de una serie indefinida de versos octosílabos con rima asonante. Pero los versos pueden tener otras medidas. El de

³⁰ Angelo Marchese y Joaquín Forradellas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria* (Barcelona: Editorial Ariel, 1991), 355.

³¹ Marchese y Forradellas, 355.

siete sílabas se llama *endecha* o *romance endecha*; el de seis, *romancillo*, y el de once, *romance heroico*.³²

Las discrepancias sobre el tema de los romances o "el romance" ocurren desde hace tiempo, pero la palabra *romance* se considera autóctona, de España. El Dr. Felipe Monlau, en su *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, de 1856, explica el origen de este sustantivo muy español. Aclara, primero: "Romance. En portugués *romance*, italiano, *romanzo*, provenzal, *romans*, francés, *roman*; bajo latín, *romancium*: sin duda del adverbio latino *romancè** (*sic*), románticamente, hablar a la manera de los romanos, *romanicè* (*sic*) *loqui*." Explica que "el romance" es el grupo de lenguas nacida del latín. Y segundo, concluye: "Por ser casi prosa, o muy parecidas al romance (lengua vulgar), se llamaron romances aquellas composiciones propias y exclusivas de la poesía castellana en que se repite el mismo asonante en todos los versos pares."³³ Es más sucinta esta definición, pero corrobora la idea anterior. Aquí me parece pertinente ilustrar esta explicación con un ejemplo de romance, «La muerte oculta»:

A cazar iba don Pedro

³² Fernando Lázaro Carreter, *Diccionario de términos filológicos* (Madrid: Gredos, 1974), 355.

³³ Felipe Monlau, *Diccionario etimológico de la lengua castellana*, Sda. Ed. (Madrid: Imprenta y Estereotipia de Aribau y Ca., 1881), 965-966. * Usa la forma *romancè* para darle, el sentido de la pronunciación alemana al latín, como en el caso de *Caesar*, en vez de la italiana en *Césare*.

Por esos montes arriba:
 Caminara siete leguas
 Sin encontrar cosa viva,
 Si no fuera cuervos negros,
 Que los perros no querían.
 Apeóse a descansar
 Al pie de una seca encina;
 Caía la nieve a copos
 Y el agua menuda y fría.
 Allegósele la muerte
 A tenerle compañía... ^{34*}

El esquema de rima asonante de este poema es en *-í -a*, o "en todos los segundos y cuartos versos de cada copla", o "todos los versos pares". La historia del romance ha presentado y sigue presentando muchas polémicas entre los folkloristas e investigadores de la rimada tradición oral castellana.

Es necesaria una discusión sobre el tema del romance, por la relación que tiene con la décima. El romance se considera el embrión del metro dominicano ya que su fama europea trascendió en España, y, desde allí, hacia el territorio americano. Llegó a la Española en 1492

³⁴ Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos*, 28ª. Ed. (Madrid: Espasa-Calpe, 1986), 213. * Este romance es de tema escatológico.

siendo ya muy famoso en la Península Ibérica y muy popular a la vez entre la gente no culta, a pesar de lo contrario de su origen. Llegó con los primeros españoles que acompañaron a Cristóbal Colón en su primera expedición. Y se estableció después en la isla con la venida de los primeros colonizadores. Y definitiva y radicalmente se enraizó en suelo antillano con el arribo de las primeras emigraciones canarias llegadas en los siglos XVII y XVIII. Eso no significa que esta combinación métrica tan conocida y popular en Europa, y muy practicada por los españoles, fuera la norma aceptada por los isleños que se fueron estableciendo en el futuro país. La décima es la que se populariza aquí. Sobre la popularidad de la décima en América, con juicio categórico, afirma Juan Millé y Giménez:

Entre todas las combinaciones métricas empleadas por la escuela tradicional castellana para agrupar los versos de arte menor, ninguna ha llegado a alcanzar la fama y la difusión de la décima. Esparcida por todos los ámbitos de la hispanidad, acaso sea actualmente todavía más popular en América que en España.³⁵

La norma poética del país se debe, más bien, al gran acopio cultural que trajeron los primeros canarios a la Española desde los primeros años del siglo XVII, cuando empezaron las inmigraciones, para

³⁵ Millé y Giménez, 40.

tratar de retener “la penetración francesa que amenazaba con apoderarse de la isla”, de acuerdo a la información que nos suministra el historiador Carlos Deive. Este acervo cultural canario ha sido muy fuerte y definitivo para imponer su cultura tradicional en las islas del Caribe hispano. Esta emigración se debió a grandes problemas de índole económico, político, y social en ambos lados del océano. La toma progresiva por parte de los haitianos (que entonces eran una colonia francesa) de la región oriental, la Española, y el robo de reses en las zonas invadidas, fueron las causas políticas, históricas y sociales que generaron tal crisis en la isla caribeña. Se necesitaba tomar el control en la frontera haitiano-española, o más bien, franco-española. A eso se agregaba, en esos años, el descontento social y la incompetencia militar en la parte este de la isla; la Española quedaba desatendida, pues todo el esfuerzo de la Península concentrábase ahora en Nueva España. Se había perdido el interés por el oro antillano porque su producción disminuía. Y por esta misma causa se había descuidado la Hispaniola, porque el impulso económico estaba ahora en otras regiones americanas. Para tratar de resolver esta inquietud económica y socio-política, en 1687 el Consejo de Indias había aceptado un plan para recibir unas 700 familias en la Española. Y en ese mismo año tuvo efecto el asentamiento: de las 700 familias, 200 irían a Santo Domingo. Dice Carlos Deive que “El resto de las 700 familias se repartirían entre Santiago, a

donde irían cien, y la Vega, Bayaguana, Monte Plata, Azua, Cotuí, el Seibo, Higüey y Guaba, a razón de cincuenta en cada lugar.” Y sigue el historiador explicando, “mientras otra disposición real demandó de las autoridades de La Española que acogiesen apropiadamente a los canarios”, “el 12 de mayo de 1720 llegaban a Santo Domingo, en el navío *La Santísima Trinidad*, 30 familias canarias compuestas por 150 personas, reiniciándose así el transporte de ellas, detenido desde hacía años.”³⁶

Volvamos al romance que llegó a la Española. Éste, en primer lugar, tal y como se le conocía en los romances viejos y los cantares de gesta, era un verso de sílabas variables. Esto lo hacía difícil, especialmente para gente que no estaba acostumbrada a ese metro, o que lo desconocía por completo, como es el caso antillano. Se trataba de un verso *octonario*³⁷; y que tenía dos hemistiquios cuya primera cesura servía de pausa. *El reino perdido* es un buen ejemplo de romance

³⁶ Carlos Esteban Deive, *Las Emigraciones Canarias a Santo Domingo: Siglos XVII y XVIII* (Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1991), 56-63.

³⁷ En Marchese y Forradellas, *Octonario*. Verso de dieciséis sílabas. Lo emplea con cierta frecuencia Rosalía de Castro (*Dicen que no hablan las plantas, ni la fuentes, ni los pájaros*) y, tras ella, el modernismo en diferentes formulaciones estróficas. Menéndez Pidal (*Romancero hispánico*) piensa, sin demasiadas pruebas, que es el *octonario* y no el octosílabo el verso en que se escriben los romances, y que este verso se produce por una regularización silábica y melódica de algunos fragmentos de tiradas de Cantares de gesta. (*Diccionario de retórica, crítica...*), 300; en F. Lázaro Carreter, *Octonario*. En la métrica clásica, verso de ocho pies. En la española, verso de dieciséis sílabas o *hexadecasílabo*. (*Diccionario de términos filológicos*), 300.

viejo *compuesto*³⁸:

Las huestes de don Rodrigo	se desmayaban y huían
Cuando en la octava batalla	sus enemigos vencían.
Rodrigo deja sus tiendas	y del real se valía;
Sólo va el desventurado	que no lleva compañía.
El caballo, de cansado	ya mudar no se podría
Camina por donde quiere	que no le estorba la vía. ³⁹

Estos romances tienen la misma rima asonante desde el principio hasta el final. Mucho después que fueron compuestos estos romances, los copistas, los juglares o las imprentas mismas, al imprimirlos, los dividieron por la cesura, con lo que resultaron versos octosilábicos o de ocho sílabas — mucho más fácil de recordar y de cantar — asonantados por los pares, tal y como se usan ahora. Ramón Menéndez Pidal tomó el romance anterior, *El reino perdido*, y dividiendo los dos hemistiquios, lo presenta de la manera siguiente:

Las huestes de don Rodrigo
Se desmayaban y huían
Cuando en la octava batalla

³⁸ En A. Quilis. *Métrica española*. A partir de las once sílabas el verso es compuesto. 52.

³⁹ Paloma Díaz-Más, *Romancero* (Barcelona: Crítica, 1996), 138-39; Juan Luis Alborg, *Historia de la literatura española: Edad Media y Renacimiento*, tomo I (Madrid: Gredos, 1996), 430; Ramón Menéndez Pidal, *Flor nueva de romances viejos* (Madrid: Espasa-Calpe, 1986), 50-51.

Sus enemigos vencían.
 Rodrigo deja sus tiendas
 Y del real se valía;
 Sólo va el desventurado
 Que no lleva compañía.
 El caballo, de cansado
 Ya mudar no se podría
 Camina por donde quiere
 Que no le estorba la vía.

Para un rimador popular dominicano este romance es una *décima*; no porque lo sean en sí y aunque le falta la musicalidad de la misma, sino porque llama *décima* a toda estrofa o composición poética. El verso octosilábico propio es el que se ha usado con más frecuencia en Santo Domingo desde que se tiene conocimiento de la poesía popular en la Española.

La realidad del octosílabo de cuatro versos fue confirmada por Elio Antonio de Nebrija ya en 1492: "El tetrametro iambico (sic) que llaman los latinos, octonario & nuestros poetas pie de romances, tiene regularmente diez & seis silabas."⁴⁰* Pero ese no parece ser el verso que atrajo el gusto y dominio poético del bardo dominicano. La expresión oral del quisqueyano se caracteriza por su singularidad, su inde-

⁴⁰ Rajna, 4. * Uso la misma grafía que el autor.

pendencia y su aire de antigüedad, que — como afirma Pedro Henríquez Ureña, refiriéndose al habla del dominicano — “en ocasiones llega al arcaísmo.”⁴¹

Ahora bien, el rapsoda dominicano — o más bien el isleño de la Hispaniola de la época colonial —, del que no se tiene noticias de que usara ese metro ni escrito, ni oral, ni popularmente, dividió el verso octonario en dos partes iguales (o así lo habían traído los canarios ya.) Acomodó el romance a su estilo y diario decir poético en formas diferentes de metros. Los dos hemistiquios del romance antiguo los adaptó a su necesidad y comodidad métrica, usándolos como octosilábicos variados: coplas, cuartetas, redondillas y décimas. Popular al fin en España, esta estrofa no era para gente iletrada, como eran casi todos los primeros habitantes de la isla, que no sabían leer bien, ni mucho menos aún escribir.

De los indios isleños no se conoce escritura alguna salvo los petroglifos y la pictografía; y sus *areítos* o canto y danza populares de los antiguos indios de las Grandes Antillas en sus fiestas. Fuera de estas tres actividades indígenas, nada en concreto se ha documentado de sus creatividades *intelectuales*, si cabe usar este término, puesto que su cultura era ágrafa. Y de los españoles que vinieron en las pri-

⁴¹ Pedro Henríquez Ureña, *El español en Santo Domingo*, 5ta. Ed. (Santo Domingo: Ediciones de Taller, 1987), 7.

meras expediciones —, a no ser Cristóbal Colón, los religiosos y algún que otro oficial de alto rango — se sabe que su nivel de educación y de escolaridad era muy modesto, pues la mayoría eran marineros, pescadores, traficantes, talabarteros, cerrajeros, comerciantes y agricultores. O sea, que todos estos aventureros era gente “baxa e servil”, según el Marqués de Santillana, quien, al parecer, detestaba los *romances* y los *cantares* y a la gente popular. Pues decía él de estos *infimos* y de sus gustos que: “Son aquellos que syn ningud (sic) orden, regla nin cuento, fazen estos romances e cantares de que las gentes de baxa e servil condiçion se alegran.”⁴²

¿Y qué es ese tan elogiado y renombrado *romance* del que tanto nos ha hablado y nos habla aún la literatura española y en particular Milá y Fontanals, Marcelino Menéndez y Pelayo, y Ramón Menéndez Pidal y sus discípulos? Ya lo había definido Antonio de Nebrija antes de la llegada de Colón a la isla. Los gramáticos y filólogos de hoy lo definen, dentro de la poesía popular, de diferentes maneras. Antonio Quilis, por ejemplo, dice: “Es una serie ilimitada de octosílabos, en los que solamente los pares tienen rima asonante o parcial.”⁴³ Y Rafael Lapesa afirma que el romance: “Es una serie indeterminada de versos de igual medida en que los impares quedan libres y los pares riman en asonan-

⁴² Rajna, 5.

⁴³ Quilis, 145.

cia: el romance propiamente dicho es el de versos octosílabos.”⁴⁴ Para Aurelio M. Espinosa el romance es “la quintaesencia del alma española; y luego de indicarle a sus lectores que el romance se debe leer con fuerte acento rítmico en la séptima sílaba de cada hemistiquio, lo define simplemente: “Un romance es un poemita narrativo de carácter episódico, compuesto en forma dialogada y en versos largos (por lo general de 16 sílabas divididas en dos grupos rítmicos mayores de ocho) asonantados.”⁴⁵

Con todas estas definiciones del romance, se puede afirmar, sin temor de equivocarse, que el “romance” dominicano es la décima (en el sentido de que la décima es tan popular entre los dominicanos como el romance entre los españoles). El gusto rítmico español llegó a la isla caribeña. Pero el quisqueyano prefirió más el gusto *consonantado* de los españoles canarios. Esto tal vez ha sido una cuestión de identidad osmótica entre isleños; porque la décima dominicana es idéntica a la canaria, a la cubana y a la puertorriqueña. Y la música de este verso es contagiosa y pegajosa para el oído isleño. El trovador del verso tradicional quisqueyano, a pesar de su falta de cultura literaria, domina la

⁴⁴ Rafael Lapesa, *Introducción a los estudios literarios* (Madrid: Ediciones Cátedra, 1986), 108.

⁴⁵ Aurelio M. Espinosa, «El Romancero» *Hispania* XII (February 1929), 2.

décima como un maestro en el asunto. Flérída de Nolasco lo exalta, y describe su destreza poética:

El poeta anónimo dominicano observó con rigor las reglas de la espinela. Cuando el cuarto y el quinto verso no riman con el primero, el segundo con el tercero, el décimo y el séptimo con el sexto, y el noveno con el octavo, es por falla de la memoria del recitador, que maltrata la obra, o por incompetencia de un autor novicio.⁴⁶

El romance español voló por la isla Española como un ave de paso: su permanencia fue tan pasajera y fugaz, como la de “los primeros aventureros del mar” que acompañaron al Almirante en su primera gran aventura expedicionaria. Por eso este metro quedó exiguo en lo que es hoy la República Dominicana. Ello se debe, en parte, a la asonancia general y ritmo monótono del mismo. Pues al dominicano no le agrada, poéticamente, la rima asonante del verso. Le complace la consonancia versificada de la décima, sobre todo, por la musicalidad intrínseca de esta estrofa. El “romance dominicano”, como llamara Pedro Henríquez Ureña a la décima, es musical. He aquí un ejemplo:

El amor que tú me diste
Fue como una batata
Que yo lo puse en la mesa

⁴⁶ Nolasco, 19.

Y se lo comió la gata.

Es una cuarteta vivaz y musical. Así es el oído típico del poeta oral dominicano. Y es precisamente Pedro Henríquez Ureña quien, al rebatirle una idea a Eugenio María de Hostos, sobre el poeta dominicano José Joaquín Pérez, nos aclara que: "a mi juicio no era acertada la idea de Hostos: el romance, en España popular, no lo es en Santo Domingo. El oído dominicano necesita consonantes, y por eso nuestro pueblo gusta de las décimas y de las redondillas."⁴⁷ Fuera de estos indicios y juicio de valor, nadie sabe la respuesta exacta a la pregunta: ¿por qué se impuso en el país el modelo clásico del cura y cantor palaciego, Vicente Espinel? Tampoco se sabe por qué, siendo el romance tan popular en España ya en la época del Descubrimiento, es rechazado como expresión popular en la Española. Cito dos poemitas más que Lapesa usa como ejemplos, para que también me sirvan a mí de paradigmas, por venir de quienes proceden: una redondilla (consonante) de Lope de Vega y una cuarteta (asonante) del gran Antonio Machado:

**A Dadme licencia, Señor,
B Para que deshecho en llanto
B Pueda en vuestro rostro santo
A Llorar lágrimas de amor.**

⁴⁷ Emilio Rodríguez Demorizi, *Del Romancero Dominicano*, Sda. Ed. (Barcelona: Gráficas M. Pareja, 1979), 12-13.

La cuarteta es la siguiente:

- A Anoche cuando dormía**
- B Soñé ibendita ilusión!**
- A. Que una fontana fluía**
- B. Dentro de mi corazón.⁴⁸**

Ante estos excelsos ejemplos, podemos preguntarnos ¿qué diferencia hay entre los dos poemitas de los grandes maestros, y la chabacana cuarteta dominicana?

Junto a Cristóbal Colón arribaron a la isla la música, el verso y el canto españoles. Pues la tripulación, con nervios alterados por la furia atmosférica del mar, la distancia y lo desconocido, con poemas, cantos y música pasaba el tiempo, se sosegaba y se divertía. Y el romance, que por entonces gozaba de popularidad en España, era sin duda, uno de los pasatiempos de los marineros.

Rodríguez Demorizi cita a Fray Francisco Ximénez, uno de los misioneros que acompañó en 1544 al Apóstol de los Indios en su viaje de evangelización a la isla, diciendo por escrito: "los seglares tañendo guitarra y cantando romances, cada uno a su modo... otros leyendo en libros..."⁴⁹

⁴⁸ Lapesa, 91.

⁴⁹ Rodríguez Demorizi, 7.

José Pérez Vidal, al analizar la décima popular en España y América, afirma que: "La décima y el romance rivalizan en la literatura de cordel. El romance lleva la supremacía en los temas narrativos. La décima, en todos los demás". Luego generaliza categóricamente: "Mientras en España apenas si se ha cantado un poco en la provincia de Murcia, en América, desde Nuevo Méjico a la Argentina, llega a ser uno de los principales medios de expresión de los cantadores, incluso en sus improvisaciones y poéticas porfías". De aquí, concluye con un análisis justo, claro y preciso, que se relaciona con la analogía que pretendo hacer con la décima popular y el romance:

De este gran proceso de popularización de la décima, causa admiración sobre todo la facilidad con que el pueblo, tanto en España como en América, consiguió pasar de la rima asonante de sus cantores tradicionales — romances y coplas — a la rima consonante de la décima. No cabe siquiera la explicación de un ensayo o entrenamiento previo de redondillas, porque esta combinación apenas figura en el copioso cancionero hispanoamericano. El tránsito resulta completo. No sólo cambia de molde y de límite — la décima no es tan cerrada como la copla ni tan abierta como el romance —, sino también de un elemento tan fundamental como la rima. Sólo se aprovecha la honda y multisecular

tradición del octosílabo...Mucho más que la popularización de la rima consonante, sorprende y admira el desarrollo que logra en América la décima forzada. Tanto, cuanto en no pocos sitios llega hasta a dársele a la décima el nombre general y muy significativo de glosa.⁵⁰

Ya con estas ideas, y con estos ejemplos y testimonios, podemos contrastar la métrica de los romances octosilábicos con la de la décima oral o la escrita. Si nos aferramos a la definición de décima o decena, obviamente constatamos que una décima tiene en realidad una decena de versos de ocho sílabas. Y este detalle, reiterativo de por sí, marca la gran diferencia entre el romance y la décima; máxime, si se trata de la décima llamada espinela. La décima perfecta tiene una estructura interior precisa y de difícil dominio, y un pensamiento que unifica las dos redondillas que componen la décima con dos versos interiores que sirven de lazo entre las mismas. En cambio, el romance es una composición también octosilábica, pero con una cantidad indeterminada, variada, de versos en los cuales no existe tanta rigidez estructural como la de la décima espinela.

⁵⁰ José Pérez Vidal, «La décima popular». *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Tomo XXI, CUADERNOS 1 Y 2 (1965), 333-335.

El devenir de la poesía oral en la tradición fluye de manera natural y seleccionando temas actuales de la comunidad. Rafael Lapesa afirma que:

La peculiaridad de las gestas y romances viejos, como la de toda poesía tradicional, consiste precisamente en esa transmisión fluida en que tanto ha insistido Menéndez Pidal. Cada recitador introduce variantes, unas veces por defecto de memoria, otras por gusto, con provecho o daño para la obra según las condiciones artísticas que tenga el espontáneo colaborador. ...Cada copista memorizaba, eliminaba formas, palabras o construcciones del original anticuadas en el tiempo de la copia.⁵¹

Las características del romance viejo son la extrema sencillez de sus recursos estéticos y su fragmentarismo. Pues los asuntos se cortan o quedan inacabados. Se lleva el tema hasta el punto culminante de la emoción y allí se corta sin llegar al desenlace. Los primeros romances son pues, fragmentos de los cantares de gesta, transmitidos por tradición oral. El "Romance del prisionero" y el "Romance sexto" — que así

⁵¹ Rafael Lapesa, *De la Edad Media a nuestros días*. «La lengua de la poesía épica en los cantares de gestas y en el romancero viejo» (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1968), 11-12.

los llama Menéndez Pidal en su *Flor nueva* — son dos buenos ejemplos de este fragmentarismo y rápida conclusión, sin desenlace.⁵²

El romance moderno también tiene su característica propia: es el artístico o nuevo, llamado por muchos, “romance de oficina”, obra artística y tarea de gabinete. Los romances nuevos son aquéllos que han sido compuestos por los poetas del siglo XVI y posteriormente hasta nuestros tiempos. Entre los muchos compositores de romances se encuentran Lope, Góngora, Quevedo, el Duque de Rivas, Antonio Machado, García Lorca. El romance se ha convertido en uno de los tipos de composición poética más atractivos de la literatura española moderna. La Cátedra Seminario “Menéndez Pidal” es hoy día el gran laboratorio universal para los que se dedican a la investigación de la tradición oral pan-hispánica. R. Lapesa, discípulo directo de don Menéndez Pidal, habla sucintamente de la realidad romancista:

El romance es la forma de versificación más típicamente española. No sólo vive en la tradición popular de cuantos países hablan nuestra lengua, sino que ha sido usado, y lo es actualmente, por los poetas cultos en los más diversos géneros, tanto en la poesía narrativa como en la lírica y el teatro.⁵³

⁵² Menéndez Pidal, 212 y 50.

⁵³ Lapesa, *Introducción*, 109.

Veamos ahora algunos ejemplos para concretar el contraste entre el romance y la décima oral y la escrita.

Lope de Vega en *Peribáñez y el Comendador de Ocaña* usa un hermoso romance para intrigar más los celos del Comendador. Dice Mendo: *Canta, Llorante, el cantar / de la mujer de muesamo*. Y le responde Peribáñez (Téngase en cuenta del nombre, *Llorante*):

¿Qué tengo más que esperar?

La vida, cielos, desamo.

¿Quién me la quiere quitar?

(*Canta un Segador.*)

La mujer de Peribáñez

Hermosa es a maravilla;

El Comendador de Ocaña

De amores la requería.

La mujer es virtuosa

Cuanto hermosa y cuanto linda;

Mientras Pedro está en Toledo

Desta suerte respondía:

"Más quiero yo a Peribáñez

Con su capa la pardilla

Que no a vos, Comendador,

Con la vuesa guarnecida".⁵⁴.

Cabe recordar que Lope manda como precepto al que escriba, que,
"las relaciones piden los romances"⁵⁵.

De Tirso de Molina es interesante el romance que él mismo llamó
"ensaladilla" en *La Santa Juana*, que en la primera parte son tres cuar-
tetos encadenados y luego toma otra estructura diferente. Cito sola-
mente dos estrofas y omito el resto por razón de espacio:

Envidiosa Gila en Cubas
Del hijo que, sin sazón,
Parió Marina en Orgaz,
Un muchacho rempujó.
¡Oh, qué lindo y grande que es!
Bendígale la Ascensión;
Su padre le vea barbero,
Sacristán o tundidor.
Ya le van a bautizar,
Ya le llaman Perantón,
Ya le vuelven a su casa,

⁵⁴ Lope de Vega, *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*, Ed. Juan María Marín (Madrid: Ediciones Cátedra, 1986), 145; Marsha Swislocki, «Ballad Formation in the Plays of Lope de Vega,» *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, Ed. Samuel G Armistead, et al. (Madrid: CSMP y Universidad Complutense de Madrid, 1979), 76.

⁵⁵ Lope de Vega, *Arte nuevo de hacer comedia - La discreta enamorada*, 5ª ed. (Madrid: Editorial Espasa-Calpe, 1981), 17.

Ya sacan la colación.
 «Si merendares, comadres,
 Si merendares llamadme.
 Si merendáredes *nuegados*
 Y garbanzos tostados,
 Pues somos convidados,
 Al repartirlos avisadme,
 Si merendares, [comadres,
 Si merendares, llamadme]»...⁵⁶

Claro está, los versos entre comillas son textos que Tirso toma de cantos o romances populares. La confusión en la que termina este romance es como su nombre lo indica, una ensaladilla. En "Pegasos, lindos pegasos" Antonio Machado nos deleita con un romance nuevo a la altura de su entelequia poética:

Pegasos, lindos pegasos,

 Y conocí, siendo niño,
 La alegría de dar vueltas
 Sobre un corcel colorado,

⁵⁶ James T. Monroe, «Prolegomena to the Study of Ibn Quzman: The Poet as Jongleur,» *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*, Ed. Samuel G. Armistead, et al. (Madrid: CSMP y Universidad Complutense de Madrid, 1979), 103.

En una noche de fiesta.
 En el aire polvoriento
 Chispeaban las candelas,
 Y la noche azul ardía
 Toda sembrada de estrellas.
 ¡Alegrías infantiles
 Que cuestan una moneda
 De cobre, lindos pegazos,
 Caballitos de madera!⁵⁷

La ausencia de sinalefas es una de las características más sobresalientes en el arte de versificar. Este poema se aproxima a esa perfección: sólo tiene tres sinalefas: “la alegría”, “sobre un” y “toda sembrada de estrellas”.

Tan elegante como Machado, pero mucho más sensual, es García Lorca en su romance “Mañana”. Es una poesía, en cuyas cuatro cuartetas unificadas, y que forman un pensamiento fluido, la idea del agua y del rocío fluye permeando de principio a fin del poema, como sobre el cuerpo de una persona que se baña desnuda y sola. Es un extraño

⁵⁷ Antonio Machado, *Poesías completas*, Ed. Manuel Alvar (Buenos Aires: Espasa-Calpe Argentina, 1996), 147.

romance heptasilábico que se usó mucho en el siglo XII, y que también lo usaron bastante los poetas en el Neoclasicismo⁵⁸:

Y la canción del agua
 Es una cosa eterna.
 Es la savia entrañable
 Que madura los campos.
 Es sangre de poetas
 Que dejaron sus almas
 Perderse en los senderos
 De la Naturaleza.
 ¡Qué armonía derrama
 Al brotar de la peña!
 Se abandona a los hombres
 Con sus dulces cadencias.
 La mañana está clara,
 Los hogares humean
 Y son los humos brazos
 Que levantan la niebla.

Veamos ahora algún ejemplo del escatológico barroquismo de Quevedo: el romance "A la perla mancebía de las Soleras". Este romance posee todas las características comunes que se encuentran en

⁵⁸ Quilis, 62.

la mayoría de las décimas orales dominicanas. No tanto así en las escritas. Quevedo escribe su estrofa en cuartetos con eufemismos, que no lo son tanto, porque a veces sus movimientos y "sobresaltos" esconden muy poco. (Y esa peculiaridad es propia de las décimas que veremos a lo largo de mi estudio: algunas dejan muy poco a la imaginación, razón por la cual, creo, la sociedad burguesa del país no integra la décima oral popular a su cultura, y la trata con desdén y desinterés). El romance quevediano "A la perla mancebía de las Soleras" — de 19 cuartetos — cuenta la historia de una meretriz en su faena diaria. Pero por razón de espacio y tiempo sólo incluiré las estrofas números 1, 7, 13 19 e invito al lector interesado a leer el romance entero, si desea disfrutar de la picardía, osadía y germanía barrocas y escatológicas del autor:

Antoñuela la Pelada,
 El vivo colchón del sexto,
 Cosmógrafa que consigo
 Medía a estados el suelo;

 Sin ser Antonia cobarde,
 Ha dado en decir el pueblo
 Que tuvo mil sobresaltos,
 Sin ser de susto ni miedo.

.....

Entró saludando a todos;
 Más sus saludes no entiendo,
 Que sólo ella en un verano
 Pobló el hospital de enfermos.

.....

Envíanla a Antón Martí,
 Donde yace, y donde creo
 Que purga la humana escoria
 En una fragua de lienzo.⁵⁹

Este poema, de fondo soez, sirve de umbral al cúmulo de décimas de la tradición oral dominicana.

Entre los expertos del arte tradicional rimado hay quienes afirman categóricamente que "no hay poesía folklórica sin rima."⁶⁰ Como el oído del rapsoda dominicano es exigente y demanda consonancias, y porque su sensibilidad auditiva para percibir las vibraciones aélicas es muy aguda, he tratado de comparar los romances y las décimas de los grandes maestros españoles con las coplas y décimas de los bardos

⁵⁹ Francisco de Quevedo, *Poesía Varia*, Ed. James O. Crosby (Madrid: Ediciones Cátedra, 1982), 534-538.

⁶⁰ Horacio Jorge Becco, *Cancionero tradicional argentino* (Buenos Aires: Editorial S. A., 1994), 31.

dominicanos, para tratar de demostrar un simple axioma poético de Benedetto Croce que afirma que la poesía es poesía esté donde esté.⁶¹

El octosílabo, precisa Quilis, "Es el más importante de los versos de arte menor, y el más antiguo de la poesía española. Se ha cultivado desde los siglos XI y XII".⁶² La décima, también estrofa artística de arte menor, ha tenido desde sus orígenes — que no se sabe a ciencia cierta cuándo ni cómo comenzó — sus altas y bajas buscando el camino de la perfección artística del verso de ocho sílabas. Esa perfección se la da, hacia la mitad del siglo XVI, según los críticos, el sacerdote inventor de la quinta cuerda de la guitarra, literato, y poeta cortesano, Vicente Espinel. En honor a él, e impulsado por el entusiasmo y reverencia de su alumno y amigo, Lope de Vega, se conoce la espinela como tal hoy día. Porque fue Espinel, quien sin saberlo tal vez, de acuerdo a Dorothy C. Clake, creó la estructura métrica tal y como se conoce hasta ahora. José María Cossío, en su artículo "La décima antes de Espinel" señala, mientras se buscaba la perfección de esta estrofa, 33 formas de décimas: desde Alfonso Álvarez de Villasandino hasta Vicente Espinel.

Aquí tenemos dos ejemplos de décimas *perfectas*, es decir, espinelas, que usaré como prototipos contra las cuales compararé las po-

⁶¹ Becco, 32.

⁶² Quilis, 63.

pulares quisqueyanas. Comienzo, claro está, con el epítome de la espinela de Vicente Espinel, que se encuentra en su libro *Diversas rimas*, de 1591, y paradigma perfecto de décima espinela:

No hay bien que del mal me guarde,
 Temeroso y encogido,
 De sin razón ofendido
 Y de ofendido cobarde;
 Y aunque mi quexa ya es tarde
 Y razón me la defiende,
 Más en mi daño se enciende,
 Que voy como quien me agrauia,
 Como el perro que con rauia
 A su propio dueño ofende.

.....

Otro ejemplo paradigmático es el de Calderón de la Barca:

Cuentan de un sabio que un día
 Tan pobre y mísero estaba
 Que sólo se alimentaba
 De unas yerbas que cogía.
 ¿Habrá otro, entre sí decía,
 Más pobre y triste que yo?
 Y cuando el rostro volvió,

Halló la respuesta viendo,
 Que iba otro sabio cogiendo
 Las hojas que él arrojó.⁶³

Con la estructura de la décima de Espinel nace el clásico modelo o esquema de la llamada décima espinela. Y aquí hay que agregar una idea relevante. Según dice José María de Cossío, "Sin Lope, la décima de Espinel hubiera corrido la misma suerte que la de Fernández de Herrera: ser objeto de la curiosidad erudita por quien se propusiera estudiar formas métricas afines". Y más que esta viñeta explicativa, el párrafo final de su ilustrativo artículo es definitivamente esencial para todo aquel que se interese en la génesis y evolución de la espinela:

No es exagerado decir que el hallazgo de la décima por Lope de Vega en la poética de Espinel puede considerarse como su verdadera invención, y así en buena distribución el nombre de Lope debiera ir unido en alguna manera al del poeta rondeño en la designación de la estrofa. Él es quien la difunde y da auténtica personalidad; por él la llamamos *espinela* y conocemos su primer cultor, y por su

⁶³ Dorothy C. Clarke, «A NOTE ON THE DÉCIMA OR ESPINELA. » *Hispanic Review* VI (1938), 296; Pedro Calderón de la Barca, *La vida es sueño*, Ed. Ciriaco Morón (Madrid: Ediciones Cátedra, 1989), 84.

práctica y ejemplo ha quedado definitivamente incorporada a las formas métricas del parnaso castellano.⁶⁴

En «A NOTE ON THE DÉCIMA OR ESPINELA» Dorothy C. Clarke cita una idea literaria significativa: "Lemus y Rubio, in his *Manual de preceptiva literaria*, casually states that although Espinel really invented the espinela, Baltasar del Alcázar had approximated the form at an early date"⁶⁵* Y no obstante creer que hay evidencias de que el músico y poeta palaciego fue su inventor, también está de acuerdo en que no se sabe la fecha exacta. "It would be, indeed, difficult to definitely fix the date of the invention of the espinela."⁶⁶*Sin embargo, su fama y gran expansión en Europa y en América se deben más bien a Lope de Vega, quien la utilizó con asidua frecuencia y entusiasmo. Y después de él, todo el Siglo de Oro se regaló con la espinela.

Con una excelente espinela cito de nuevo a Quevedo que, cuando quiere, se pone a la altura de los grandes maestros de su siglo. Tal es el caso de su décima "Al ruiseñor":

Flor con voz, volante flor,
Silbo alado, voz pintada,

⁶⁴ Cossío, 454.

⁶⁵ Clarke, 155. *(L. y R., en su *Manual de preceptiva literaria*, dice accidentalmente que a pesar de que Espinel en realidad inventó la espinela, Baltasar Alcázar se había acercado previamente a la forma.)

⁶⁶ Clarke, 156. *(Sería, en verdad, difícil fijar definitivamente la fecha de la invención de la espinela.)

Lira de pluma animada
 Y ramillete cantor;
 Di, átomo volador,
 Florido acento de pluma,
 Bella organizada suma
 De lo hermoso y lo süave:
 ¿Cómo cabe en sola un ave
 Cuando el contrapunto suma?⁶⁷

Pero es Calderón de la Barca quien, como autoritariamente prescribiera Lope de Vega en su *Arte nuevo*, sobre el uso de la décima, mejor nos hace sentir su efecto en las quejas de Segismundo encadenado. Siguiendo los parámetros del maestro, se adhiere a su principio poético: "Las décimas son buenas para quejas."⁶⁸ Y así, nos presenta en la escena XIX a un Segismundo filosofando quejumbrosamente sobre el estado en que le ha tocado vivir y su condición humana en la tierra:

Es verdad; pues reprimamos.
 Esta fiera condición,
 Esta furia, esta ambición,
 Por si alguna vez soñamos.
 Y sí haremos, pues estamos

⁶⁷ Quevedo, 525.

⁶⁸ Lope de Vega, 17.

En mundo tan singular,
 Que el vivir sólo es soñar;
 Y la experiencia me enseña,
 Que el hombre que vive, sueña
 Lo que es, hasta despertar...
 Yo sueño que estoy aquí,
 Destas prisiones cargado;
 Y soñé que en otro estado
 Más lisonjero me vi.
 ¿Qué es la vida? Un frenesí.
 ¿Qué es la vida? Una ilusión,
 Una sombra, una ficción,
 Y el mayor bien es pequeño;
 Que toda la vida es sueño,
 Y los sueños, sueños son.⁶⁹

En *cuatro palos de décimas*, como dirían los *expertos* campesinos decimeros dominicanos, en cuatro estrofas perfectas aunque solamente escojo dos, nos muestra Calderón la miseria del hombre en su transitorio paso telúrico. Cuatro palos de décimas son, para los poetas del campo quisqueyano, cuatro pies, o sea, 40 versos. Los bardos en Santo Domingo se sirven de estas medidas métricas de la misma manera

⁶⁹ Calderón de la Barca, 148-49.

y con la misma seriedad con que un gramático o un académico emplea la métrica para la versificación y para el estudio de la poesía. Y usando así estas medidas algunos han escrito, y otros dicen décimas perfectas (a pesar de su analfabetismo.) Creo que así de vital y profunda ha sido la influencia española en la tradición métrica popular en la República Dominicana. Y así mismo han sido definitivos el arrastre de los romances viejos y artísticos — no obstante su poca popularidad en el país —, y las huellas de las décimas de las Islas Canarias. El árbol de la cultura folklórica dominicana creció sano y fuerte, gracias a sus sólidas raíces: la tradición oral española.

Bartola Colón, Juan Núñez, Francisco Núñez y demás, todos memoristas, y como casi todos los improvisadores dominicanos de los que he recopilado muestras, se aproximan bastante al principio de la décima perfeccionada por Vicente Espinel y la de los grandes maestros españoles del arte métrico. Casi todos usan correctamente, “La pausa tras el cuarto verso, que ha de ser carácter definitivo de la espinela”, de que nos habla J. M. de Cossío en su notable artículo. Bartola Colón, por ejemplo, es una fuente en cascada de décimas y refranes memorizados. Su poética es insuperable. Yo diría que ella es más bien un prototipo de este género en todo el país. El trovador e historiador natural cibaeño que sigue los pasos de Bartola Colón es Benigno Corona. La fuerza de su gracia artística está en la memoria; ambos juglares del

acopio nacional son dignos modelos de emular. Se puede asegurar que la invención de la espinela — sin controversia para el poeta dominicano —, arraigó profundamente en la isla quisqueyana desde el siglo XVII. Y, aunque estropeada por la ignorancia de sus expositores y cansada ya por la edad, sus seguidores tradicionales le han honrado con orgullo, y lo siguen haciendo todavía, pero ya con menos entusiasmo.

Con “Yo no me arranco mi moño”, Bartola Colón nos deleita con lo típicamente dominicano, lo vernáculo; es una décima de discusión, de desprecio, si se quiere, pero que presenta el lado social y práctico de la vida; es el gesto, tal vez, de una mujer aguerrida, genuinamente quisqueyana.

Yo no me quito mi moño
 Porque *diga* que te va
 Ni te digo vuelve acá
Pa'que no te ponga ñoño.
 Si tú *sigue* con tu embroño
 Si *etá* preñado que *etralle*;
 Yo no me voy a *secá*
 Por aquel que anda en la calle
 Y como yo no soy muñeca
 El que se va, que se vaye.

Lo primero que se nota es el lenguaje trunco; es un hablar campesino, autóctono, sin refinamiento: falta de la ese de la segunda persona, y verbos cambiados (vaye en vez de vaya, pero que se necesita para la rima.) Y desde el punto de vista de la estructura, aunque no es una espinela perfecta, se aproxima bastante al esquema de ésta.

En "El amor es un bichito" la trovadora deviene pascaliana con la idea de que "El corazón tiene sus razones que la razón no conoce":

El amor es un bichito
 Que se infiltra poco a poco
 El pícaro es tan chiquito
 Que a cualquiera vuelve loco;
 El amor no tiene edad
 Siempre acaba de nacer
 El que quiere nunca olvida
 Y si olvida no obedece
 Y cuando ve al que ha querido
 Vuelve a querer si se ofrece.

En esta décima, a pesar de que el lenguaje se aproxima al convencional, tampoco es evidente la estructura rígida de la décima espinela. El poema comienza con una cuarteta, en lugar de comenzar con una rondilla. Y es natural. La trovadora es una campesina, y pese a que

veremos muchas espinelas correctas entre estos trovadores, no se le puede pedir peras al olmo.

Don Juan Núñez, el “abuelito Juan”, sin embargo, anda mucho más cerca de la perfección poética de la espinela. Don Juan Núñez es un buen poeta y mucho más versado en el quehacer de la versificación. Hasta tiene su propia teoría poética, como señalaré más adelante. Él comienza con una cuarteta paradigmática, que refleja el panorama de lo soez que constantemente se puede apreciar en las décimas dominicanas de tradición oral, ya sean estas espontáneas o memorizadas. He aquí el ejemplo: *Tira pulla, tira pulla / Tira pulla en un tocón / Que tu madre es una puta / Y tu padre es un ladrón*. Y tirar pullas es precisamente parte del habla idiosincrásica de esta gente. El abuelito Juan había dicho “tu padre es un ladrón”. Pero cuando me explicaba su poética y estilística, y se comparaba poéticamente con su hermano Francisco, cambió el nombre de *ladrón*, por uno más fuerte. “Así es que va esta décima: *cabrón*”, explicaba. Con todo, en la siguiente décima con redondilla — con un trasfondo social — se reconoce ya el patrón de la espinela:

Yo te enamoro cantando
 Porque no encuentro ocasión
 Prenda de mi corazón
 Por ti vivo suspirando.

Yo siempre vivo pensando
 Por hallarme en tu *compaña*
 Si tu vista no me engaña
 Esperanza tengo en ti
 Duélete, cielo de mí
 Llévame a *dormii* a tu cama.

La estructura **abba: accddc** es clara, aunque el lenguaje todavía es deficiente. El poeta emplea la forma arcaica *compaña*, que en el campo es hoy popular, en vez de la palabra más divulgada de *compañía*; la usa así con fines de llegar a la rima perfecta. Omite la *r* del infinitivo *dormir*; pero esto es típico del habla popular dominicana en general. Sin embargo aquí parece necesario para el acuerdo de la rima perfecta. Y su hermano Francisco Núñez sigue sus huellas, pese a que algunas sílabas le sobran por pérdida de la memoria. No obstante, el esquema es el de la espinela, si se descartan las sílabas extras:

En fin mi vida te digo
 Ya mi corazón en secreto
 Yo hoy me encuentro *moieto*
 Y mi amor anda *bucando ai* vivo.
 Si en ti yo no encuentro alivio
Miseperanza se acaban
 Yo no se cómo me haga

Para ver si tú me *aimite*

Eta* décima anda *trite

Solicitando palabra.

Esta vez en lugar de “solicitar” palabras, debe suprimir algunas porque le sobran. Su lenguaje es rústico, típico del hablar campesino cibaño. Todas las palabras en *bastardilla* (no la falta de s) muestran características propias de este fenómeno lingüístico regional, que es, según se piensa, social, lingüística e históricamente, herencia del habla de las islas Canarias.

Con don Francisco Núñez introduzco el habla del Cibao, que es de una belleza y tipicidad singular. Además del habla campesina, la décima cibaña es un reto para el gramático y el filólogo. Su vieja descendencia canaria la hace exótica, más interesante aún. Rasgos de esta forma pretérita de hablar se observan de igual manera en la poesía popular de Puerto Rico, adonde también inmigraron los canarios.

Con un ejemplo más concluyo este paralelo, breve recorrido, historia, teoría y crítica sobre los romances octosilábicos y las diferencias en relación con la espinela y con la décima oral o escrita. Es un canto popular español en cuarteta que reza así:

Cuéntale al mundo tus dichas,

Y no le cuentes tus penas,

Que mejor es que te envidien

Que no que te compadezcan.⁷⁰

Al comparar los recursos del romance con los de la décima oral o escrita he intentado hacer un breve recorrido a través del tiempo, reflejando algunos planteamientos de carácter histórico, crítico y literario, que conciernen tanto al romance como a la espinela en Europa y en Santo Domingo: ambos en su evolución y función histórica y literaria hasta nuestros días. La solución a la crisis histórica de la Española se ventilaba ya en la isla con décimas en los siglos XVII y XVIII. La décima, no el romance, es la forma métrica por antonomasia del país. Y su popularidad comienza con la inmigración de los canarios a Babeque. He señalado también, en parte, por qué la décima oral popular no se ha integrado ni se integrará a la sociedad burguesa ni a la culta. En este particular se insistirá más en detalle en los capítulos que siguen.

⁷⁰ Quilis, 64.

Capítulo III

Ejemplos de poesía dominicana de tradición oral desde los siglos XVI al XX, y su vasta variedad: formas poéticas, ritmos, métrica y recursos estilísticos

Al realizar este análisis formal de la poesía popular dominicana, lo que más me ha interesado destacar, por tratarse de algo prácticamente exclusivo y que es la parte central de esta tesis, es la originalidad del *chuín* y del *chascarrillo* en la región de Baní, que fuera una colonia importante en la época de la ubicación, la división de zonas en parcelas, y la población canarias. Y aquí cabe insistir, para destacar más este aspecto, sobre la evolución de la copla (traída de España sin perder de vista la precisión de su medida), hasta convertirse en algo exclusivo de esta región del país, como es el *chuín*.

La *décima* (oral o escrita) hay que verla como una manifestación literaria. Cuando hablamos de *décimas* dominicanas es imprescindible mencionar las coplas, y desde luego, el romance, engendrador por excelencia del verso dominicano. Y teniendo en cuenta que en Quisqueya se le llama *décima* a toda composición rimada, el *chuín* y el *chascarrillo* son parte integral de esta entelequia poética. El *chuín* es una simple copla, una cuarteta octosílaba de la tradición oral; es cantada e improvisada en el momento de la acción, y su medida métrica es **ABAB**; pe-

ro puede variar, según el gusto del poeta. Una copla, una cuarteta, como una redondilla, para el coplero del campo quisqueyano, es una décima; o sea, cuatro versos compactos de ocho sílabas, que ellos llaman *palabras*. Estos rapsodas no hacen, por lo general, distinción entre estos términos. Si un extraño a sus costumbres les corrige, por ejemplo, son *cuatro versos*, no *cuatro palabras*; ellos insisten: *no, son cuatro palabras*. En suma, una copla es una décima; una cuarteta es una décima; una redondilla es una décima, por igual. He aquí la estructura de un chuín de don Ramón Soto:

Tú me *dice* a qué viniste
 Yo te digo a qué yo vine
 Tú viniste *pa'* escucharme
 Yo vine a cantarte chuines.
Ayayayayayayay
 Yo vine a cantarte chuines.

En realidad, el primer verso del chuín puede ser libre, para darle al cantor tiempo y libertad para pensar y crear (a veces en estas largas pausas se toman hasta unos treinta segundos). Pero los versos riman siempre el segundo con el cuarto. Rara vez se les oye cantar una redondilla **ABBA**; pero hay excepciones, como por ejemplo ésta — improvisada in situ— de don Ramón Soto:

Usted no me va *creee* (*Eetoll*) (Héctor)

¡Esto es una maravilla!

Le canto esta redondilla

Sólo por primera veee.

Ayayayayayayay

Sólo por primera veee.

Y esa es la actitud y habilidad del chuinero. Es un verdadero creador instantáneo y no le arredra exponerse ante la circunstancia que se le presente.

El chascarrillo es una composición poética de diez versos. También es propio de esta región banileja. Es una décima completa y puede hasta ser una espinela. Su particularidad consiste en que no es improvisado como el chuín: es escrito por el poeta *circunstancial* y luego memorizado para ser medio cantado en las tertulias de chuineros, como si se tratara de una poesía más de la tradición oral. Del romance hereda el carácter de narración rimada, pero que contiene un chiste. Se trata de una anécdota picante o *cuentecillo* malicioso y agudo, o algo así como una especie de forma diminuta de chasco. Esta décima local es una relación breve o narración poética de sentido equívoco y gracioso, a la que Maxime Chevalier da por llamar *Cuentecillos tradicionales*, y hasta los compara con el romancero: “los modos de difusión de los cuentecillos recuerdan exactamente los del romancero. Es el primer paralelismo que apuntamos entre estas dos categorías litera-

rias, no el último".⁷¹ El chuín y el chascarrillo son estrofas isométricas, de formas fijas, con las mismas características que la décima espinela. Yo diría del chascarrillo, además, que es como un ridículo reír, no por lo chusco del sonreír, sino por el embarazo que se espera al fracasar la empresa comenzada. Ya decía Kant, según la cita de Henri Bergson en *Le rire*: "Le rire vient d'une attente que se résout subitement en rien."⁷²*El chascarrillo tiene mucho de picaresco y burlón. Veamos este de Rafaelito Castillo:

Oy, soy de una familia pobre
 Sufro de escasos recursos
 Le echo la culpa a mi padre
 Porque a mí me crió bruto.
 Tuve tres hijos injustos
 De ahí *pa' acá* cambié un poco
 El primero salió ñoco
 La segunda fue *atroná*.
 Y no me valió *funcioná*
 Que el último salió loco.
 Oy, y no me valió *funcioná*

⁷¹ Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro* (Madrid: Editorial Gredos, 1975), 13.

⁷² Henri Bergson, *Le rire* (Paris: Quadrige / PUF, 1940), 65. *La risa viene de una espera que se convierte, de repente, en nada.

Que el último salió loco.

Ambas estrofas, el chuín y el chascarrillo banilejos, (desconocidos por la inmensa mayoría de la población nacional) muestran dos aspectos interesantes: su especialidad y particularidad lugareña. Creo, por ello, que estas dos estrofas del folklore local son dos elementos de la poesía nacional que merecen mejor tratamiento en las antologías dominicanas.

La mejor escritora y crítica de materiales folklóricos rimados del país, Flérída de Nolasco, no menciona ni el chuín ni el chascarrillo en sus libros *La poesía folklórica en Santo Domingo* y *Santo Domingo en el folklore universal*; ni siquiera en su conferencia «Rimas tradicionales en la región del sur», que dictó en 1945, hace la folklorista referencias a estas dos estrofas banilejas. Tampoco lo hace la otra autoridad en el asunto, Emilio Rodríguez Demorizi, en *Poesía popular dominicana* ni en *Lengua y folklore en Santo Domingo*. Para mí es incomprensible esta reticencia respecto a un tema de importante valor folklórico nacional, pues todos hablan abierta y profusamente de las diferentes coplas del país. Pero no osan nombrar el chuín y el chascarrillo.

He encontrado solamente dos autores, ambos musicólogos (no olvidemos que ambas estrofas se cantan), que se refieren a este verso muy someramente y sin dar ejemplos: Bernarda Jorge y Manuel Rueda. Bernarda Jorge— aunque no menciona el chascarrillo — dice:

Antaño, en las 'velas de ofrecimiento' o 'velas de canto' tras el rezo del tercio, daban inicio los juegos de prendas, las adivinanzas, 'los cantares en conjunto, mezclándose las voces de hombres y mujeres especialmente los enamorados que aprovechan la oportunidad para decirse su pasión'. Se cantaban chuines, que es lo mismo que decir coplas: un solista lanzaba sus versos y el grupo respondía a coro⁷³.

Manuel Rueda, al referirse al asunto, escribe:

Arte totalizador que engulle, de paso, todas las historias, desde el chiste y el chascarrillo, hasta cohesionarlas a través de un hilo conductor siempre variable, porque además de cambiar de ovillo añade los cabos sueltos de una fantasía en constante ebullición⁷⁴.

Y no da ningún ejemplo de la estrofa mencionada. Sobre el chuín, sucede lo mismo. Bajo "La poesía popular (Décimas)", en la introducción del capítulo, dice lo siguiente:

Ni las coplas de Meso Mónica, ni las quintillas al estilo de la célebre del Padre Vásquez que retrata la confluencia de

⁷³ Bernarda Jorge, *El Canto de Tradición Oral de República Dominicana* (Santo Domingo: Colección Banreservas, 1996), 161.

⁷⁴ Manuel Rueda, *Imágenes del dominicano* (Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana: Departamento Cultural, 1998), 69.

nacionalidades en nuestro suelo, ni las lechugas que circularon a manera de crónica periodística amarilla de la chismografía colonial, ni siquiera los *chuines* y cantos de trabajo tuvieron el arraigo que las décimas⁷⁵.

Manuel Rueda nos da un ejemplo de copla en un desafío de "decimeros":

Quítate, guapo, el sombrero,
Que tu maestro llegó
Cantando como un jilguero
Y adorando al mismo Dios.⁷⁶

Ignorados en casi todo el país, estos chuines y chascarrillos son representativos del sur en la provincia Peravia, cuya ciudad principal y capital cabecera es Baní. Pero en donde más se cantan y bulle el entusiasmo por ellos es en el valle de Ocoa y en los poblados del Cañafístol y en Villa Sombrero. Baní (fundada en 1768) es una de las tantas ciudades y villas fundadas, y colonizadas culturalmente por los pescadores y agricultores canarios.

¿Qué opinan los chuineros de su arte poética local? Para ellos, ¿qué son el chuín y el chascarrillo? Según don Ramón Soto, la facilidad o dificultad con que se canta un chuín, depende del uso de las vocales.

⁷⁵ Rueda, 79.

⁷⁶ Rueda, 80.

Dependiendo de la vocal que se use para cantarlo, el chuín sale bien o sale mal. La *a*, la *e* o la *i* son las vocales fáciles para entonarlo. Pero si se emplea la *o* y la *u*, que son vocales difíciles por su tonalidad grave, entonces es difícil de entonar. Y esto lo hacen así por principio práctico: hay muchas más mujeres con nombres que terminan en *a* y *e*, que con el resto de las vocales. Es raro, especialmente para el neófito (*novato*, dice don Ramón), improvisar un chuín con estas dos vocales graves.

Al preguntarle a Emilio Castillo qué recolección tenía él de los chuines banilejos y si sabía cuál era su procedencia, respondió: "Desde que yo tengo conocimiento, he cantado chuines. Se daban premios, se hacían convites, se cortaba arroz, se hacían *caroleos*, se hacían bohíos de cana⁷⁷. Y yo no tengo conocimiento de dónde viene eso".

Al hacerle las mismas preguntas a Teodoro Peña, contestó: "Yo nací aquí (en Villa Sombrero), y *casimente* de la edad de 7 años yo cantaba chuines, moliendo en un molino, aquí. Se molía maíz para hacer harina para hacer arepas, nosotros los campesinos. Pero los abuelos míos y mis bisabuelos, los cantaban también y esa era una

⁷⁷ Para los que desconocen la *cana* y la *yagua*, estas hojas vienen de la familia de las palmeras, que es bastante amplia; en toda la zona del Caribe se construyen casas, chozas, ranchos y enramadas con el tallo canulado y con las hojas de cana, y con la *yagua* de las palmas reales. No debe confundirse con caña.

tradición que venía de muy anterior. Según ellos decían, el chuín nace de los españoles; viene de los españoles canarios. Nosotros aquí cantamos chuines, plenas y chascarrillos”.

Ramón Soto explicó: “Un chascarrillo es como si fuese lo que canta el Jíbaro de Bayamón; que canta una décima de cuatro o cinco estrofas. Son curiosos y hacen reír. Y a continuación, — cantó el siguiente chascarrillo:

Oy, yo taba en degrading franca

Yo taba en degrading franca

Me fui para Samaná.

Allí me compré un chinchorro

Y luego me puse a *pejca*.

Lo primero que *pejqué*

Fue un tremendo tiburón.

Allí causó sensación

En el pueblo y en el campo.

Se me metió un desencanto

Que hasta el chinchorro vendí

Y regresé *pa'* mi casa

Maj mal que como me fui.

Oy, y regresé *pa'* mi casa

Maj, mal que como me fui^{78*}.

La décima propiamente dicha comienza por un pie, que es el que sostiene o da origen a la décima completa o extendida de cuatro pies, o de gran tirada, como las décimas de Juan Antonio Alix y las que registra Ivette Fernández de Báez. Muchas tienen una copla o una cuarteta de introducción que sirve de glosa para la décima. Esta costumbre de la copla de “cabecera” —tema— y la del pie quebrado, no está generalizada entre los trovadores entrevistados.

Si nos atenemos al testimonio de Nebrija, los cantares de gesta tenían versificación de muy desigual número de sílabas, en tanto que los “romances”, tenían medida regular. Y Rajna afirma, y lo cita Menéndez Pidal, que:

El período rítmico de los romances es de 32 sílabas, o sea cuatro octosílabos, la llamada cuarteta, en que aparecen agrupados los versos para el canto, mientras que los cantares de gesta, a juzgar por su analogía con los franceses, debían de cantarse con una melodía limitada al ámbito de un solo verso de *dos hemistiquios*.⁷⁹

⁷⁸ * Esta es la grabación del día 6 de julio, de 1999, en Baní, República Dominicana.

⁷⁹ Menéndez Pidal, 81.

Las *quadras* octosilábicas improvisadas portuguesas de las Azores son similares a los chuines banilejos; lo mismo que las *enchoyadas* gallegas, "luchas que por medio del canto de coplas improvisadas sostienen los mozos."⁸⁰ Es un cuarteto octosilábico improvisado, como el chuín, con rima asonante. Pero la tendencia es seguir el patrón de la décima octosilábica, o espinela: *abba-ac-cddc*. Otro parentesco evidente con el chuín es el del *punto cubano*. Carmen María Sáenz Coopat lo define de esta manera:

Punto es el género musical cubano denominado popularmente punto guajiro o punto cubano. Es una de las tradicionales formas de cantar e improvisar décimas, que advierte una marcada influencia canaria y de cantares del sur de la Península Ibérica. Desde el siglo XVIII se cuenta con una de las tradiciones músico-danzarias más genuinas del campesino cubano. En ese entonces se le llamaba al canto *Ay* o *Ey*, pues estas inflexiones eran muy comunes para iniciar el canto; punto se le llamaba al acompañamiento instrumental, debido a la preponderancia del punteo en los instrumentos de cuerda.⁸¹

⁸⁰ Samuel G. Armistead, «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica», *La décima popular en la tradición hispánica*, ed. de Maximiano Trapero. (Las Palmas de Gran Canaria, 1994), 58.

⁸¹ Trapero, 133.

Y son estas las mismas características con que el chuinero banilejo compone, interpreta y termina su chuín, que además agrega un verso de *despedida*, seguido del "ay". El campesino cubano completa la décima acompañado de cordófonos acústicos y llega a los diez o doce versos, pues repite interiormente dos de ellos. Con dos ejemplos de chuines banilejos atestiguo esta reseña comparativa:

Me llamo Mario Castillo
 Pero soy del *Cañafistoo* (I)
 Que el que *meno* corre vuela
 Mi amigo, en este grupo chiquito.
Ey, jejejejejeje,
 En este grupo chiquito.
 Cuando un bombillo no prende
 O *etá* flojo o *etá quemao*
 (Y) yo con un filete así
 No como *ma* bacalao.
Ayayayayayay,
 No como *ma bacalao*⁸² *.

En el verso de "despedida" el líder, Ramón Soto, lleva el verso (cantando más fuertemente) a la medida métrica justa: *en este grupo chiquito*, para así controlar el ritmo. Además, se alarga la vocal o de Ca-

⁸² * Grabación del día 6 de julio, de 1999, en Bani.

ñafistol, y se silencia la / final con fines rítmicos. Lo mismo sucede con la palabra *quemao*; se pierde la *d* de quemado, para acentuar el ritmo con *bacalao*. En estos dos chuines se observan el *Ay* y el *Ey* de herencia canaria, de que nos habla la cubana Carmen María Sáenz. Y el “filete” al que el chuinero Mario Castillo se refiere es una bella “chica” que estaba presente. Hoy en día el *bacalao* en el país es una exquisitez; pero en épocas pasadas era comida de cerdos y de pobres.

La copla del chuín, a pesar de la brevedad (sólo una cuarteta con *despedida*), es una composición con pensamiento completo: una declaración de amor, una confesión, una acusación, una inculpación; puede ser también una componenda, una historia o un cuento. Permite establecer en él un diálogo. Los chuineros son *parlamentarios* que en sus chuines actúan como especialistas en dimes y diretes. Algunos chuines son muy prácticos en su narración: aunque improvisados, se basan muchas veces en frases hechas, dichos y refranes. Por todas estas características se parece mucho el chuín al punto guajiro. Un ejemplo de punto cubano dice así:

Qué mala suerte la mía.

Qué mala fortuna tengo.

Siempre me estoy agarrando

De lo que se está cayendo.

Es una cuarteta semejante a la del chuín. Tanto la cuarteta como la redondilla tienen la misma medida de versos, aunque formas diferentes, y corresponden al mismo metro; de ahí su isometría dentro de las estrofas de arte menor. La primera se mide **ABAB**, mientras que la segunda es **ABBA**.

Las coplas, como el romance monorrimo, son formas compactas. La copla es un cantar completo, solitario; cada una es completa en sí misma y no una estrofa de un cantar más largo. Con nombre y ejemplo, lo dice Manuel Machado:

Cuando me pongo a cantar
Me salen en vez de coplas,
Las lágrimas de los ojos,
Los suspiros de la boca.

Existen cuatro elementos importantes en la expresión oral tradicional pan-hispánica, que son: la loa (o *loba*), la glosa — que parte de un estribillo —, la copla y la décima. En Puerto Rico se agregan el *perqué* y los *disparates*⁸³.

⁸³ Esta es la explicación que da Ivette Jiménez de Báez en la página 132: "La diferencia pues, no está en la rima sino en el contenido. Tanto el disparate como el *perqué* pueden narrar hechos absurdos, desconcertantes. Sin embargo, se diferencian entre sí porque el disparate guarda una unidad de pensamiento. Toda la glosa o la serie expresa un disparate. El *perqué*, en cambio, está formado por pequeñas unidades de sentido de dos versos. Esta ordenación responde muy bien al nombre. El primer verso enuncia un hecho y el segundo lo explica; da su por qué: *Yo tengo un caballo gacho / el de salir a pasear*".

Estos dos últimos son comunes en Borinquen, no tanto así en Quisqueya. Sin embargo, en Santo Domingo se practica un verso tan disparatado como el *perqué*, que es el ya mencionado *chascarrillo*. Creo pertinente aquí entregar dos ejemplos de *perqués* que comparo con los chascarrillos banilejos. De Ivette Jiménez de Báez tomo sólo "el tema y el primer pie" y "la primera y tercera estrofa de una glosa":

Señores sembré una col
 En la menguante de abril
 Del tronco saqué cien mil
 Tablas para un barco vapor.
 Del hijo, que echó primero
 Le sacó una tontería
 Y le cogí la medida
 Y el más corto llegó al cielo.
 Señores no lo dudemos
 Que el contarle me da horror
 Un pimpollo llegó al sol
 Y las hojas se le quemaron
 Y por este día en que estamos
Señores sembré una col.
 Tengo un gallo con diez patas
 Una puerca con seis trompas

Pero nadie me la compra
Porque no la doy barata.
Tengo en casa una gallina
Que pone al día trece huevos.
Y tengo en casa un becerro
Que se entiende en la cocina.
Y una gata que adivina
Lo que ha de pasar en casa.
Y tengo una perra flaca
Que me da dinero en poso,
Y para ser más dichoso
Tengo un gallo con diez patas.
Tengo yo un *caballo* negro
Que carga veinte quintales.
Y tengo un burro que sabe
Y lo acompaña hasta el pueblo.
También tengo un perro negro
Que es el que me hace la compra,
Y tengo una chiva gorda
Pero le faltan dos patas.
Y la estoy dando barata

*Pero nadie me la compra*⁸⁴.

Los chascarrillos dominicanos tienen la misma medida que la décima, aunque son ligeramente diferentes, por los versos repetidos o agregados. En Puerto Rico se llaman "*cabayo*", "*tengo*", "*veo*" o "*vide*". En cambio en Santo Domingo se les llama "*Oy*", "*Oiga*", "*Señores*", por estas expresiones que regularmente introducen el poema. Y siempre se repiten los dos pareados o dísticos finales. Los cantores dominicanos casi nunca improvisan un verso con encadenamiento como en el caso del *perqué* del ejemplo número uno, en los versos tres y cuatro. El cliché que empieza el poema es casi siempre una expresión de dolor, de ridículo y generalmente de fracaso, debido a la exageración y a las mentiras. Podríamos definitivamente buscarle parentesco al *chascarrillo* banilejo con el *perqué* boricua.

Veamos otro ejemplo de don Ramón Soto, presidente de los *Invincibles Chuineros de Baní*:

Oy, no quiero que *austé* le pase

No quiero que *austé* le pase

Lo que a mí me sucedió

Que tenía una sola media

Y un ratón me la *ruyó*.

⁸⁴ Ivette Jiménez de Báez, *La décima popular en Puerto Rico* (México: Universidad Veracruzana 1964), 133-34.

Oy, y *entonce* he quedado yo

Muy *trite* y acongojado

Y a la vecina del lado

Mi esposa preguntó:

Que dónde *taba* el ratón

Y un gato se lo comió.

Oy, que dónde *taba* el ratón

Y un gato se lo comió⁸⁵.

En la poesía folklórica la copla, en un sentido amplio, admite una gran variedad de versos de arte menor. Es la preferida en la lírica popular dominicana. Entre los cantores populares quisqueyanos es cosa común oírles decir, “cántese unas coplitas ahí”, que para ellos quiere decir, “cántese una décima”. Por eso, cuando los chuineros banilejos comenzaron a explicarme su “arte poética” no pudieron definir ninguna de las variedades métricas de que se sirven. Sólo me aseguraron de dónde procedían: me explicaron que la loa, la copla y la décima venían de España. Saben usarlas perfectamente, aunque no explicarlas. El pueblo *logra* a cabalidad la práctica del metro europeo; pero desconoce y no le preocupa en lo absoluto la teoría métrica.⁸⁶ Sobre esta par-

⁸⁵ Grabación del día 6 de julio, de 1999.

⁸⁶ Las respuestas fueron varias y dubitativas, pero una cosa sí quedó clara y segura: el *chuín* y el *chascarrillo* son típicos de Baní, República Dominicana.

ticularidad es relevante el análisis de Marcelino Canino Salgado, de Puerto Rico, lugar donde sucede, respecto a este tema, lo mismo que en la República Dominicana:

El pueblo no identifica sus cantares líricos a base de la medida de versos o estrofas, pues no conoce estos detalles; y tales distinciones carecen de sentido para él. Las diferencias que el pueblo suele establecer entre un cantar y otro, se basan en su uso práctico, finalidad u objetivo. Por eso, dentro de las formas de cuatro versos, distingue múltiples variedades: coplas para arrullar niños o nanas, coplas de aguinaldos, bombas con o sin respuesta, coplas de cánticos religiosos, rosarios a la Virgen en mayo, coplas para cantar a la Cruz, coplas de velorio de niño (baquiné, florón, o quinibán), coplas amatorias, seises, cabayos y plenas, coplas para glosas de décimas, etc.⁸⁷

Y para abundar más sobre este tema de la semejanza en la métrica popular entre Puerto Rico y Santo Domingo, cito de nuevo a Ivette Jiménez de Báez, que alude a, "tres zonas porque corresponden básicamente a tres zonas de la cultura puertorriqueña".

⁸⁷ Marcelino J. Canino Salgado, *La copla y el romance populares en la tradición oral de Puerto Rico* (San Juan, Puerto Rico: Instituto de cultura puertorriqueña 1968), 31.

camente al patrón de desarrollo que rige en la actualidad el decimario puertorriqueño”:

Son éstas: *La glosa; la décima y el perquè y los disparates*. La continuidad es evidente. En el decimario nuestro predominan la *glosa normal*, o sea, cuatro décimas a partir de una cuarteta, la décima propiamente dicha, ya en grandes tiradas estróficas o estrofas aisladas, y la supervivencia del disparate y la antigua forma del *perqué* — *décimas de disparate* — con carácter humorístico casi siempre pero en la división estrófica de décimas⁸⁸.

El humor de la antigua composición poética puertorriqueña, el *perqué* disparatado, es el mismo del chascarrillo dominicano. Baste como ejemplo este chascarrillo Niño Rivera — semi-cantado, por supuesto:

¡Oy!, cuando yo no tenía nada
 Sólo me quedaba un perro
 Voy al mercado a venderlo
 Pero me llegó con rabia.
 Allí estaba una fiera,
 Me asusté y me salí huyendo
 (Y) detrás de mí corriendo

⁸⁸ Jiménez de Báez, 13-14.

(Me) llegó la *polecía*.

Sólo que por aquel perro,

Me *ajután* noventa días. (Echaron, dieron)

Sólo que por aquel perro

Me *ajután* noventa días.

En Puerto Rico, Panamá, y México existe la tradición del *perqué*, una forma de *décima*. El chascarrillo de la República Dominicana siempre comienza con “*vide*”, “*tengo*”, “*yo*”, “*a mí me*”, etc. O sea, el trovador, de una manera muy hábil, (en primera persona) cuenta su historia, que casi siempre termina mal: es un fracaso, un acto ridículo, una extravagancia, una mentira.

Don Ramón Soto es uno de los grandes trovadores de Quisqueya. Su habilidad poética y musical para crear sus composiciones repentinas versificadas es proverbial. La medida justa del verso que él improvisa es prácticamente matemática. Podría decirse que es casi perfecta, pues su ritmo nunca le falla. Este bardo conoce a cabalidad toda la gama folklórica nacional que se canta y recita en el país. Escucharle hablar a él sirve para sintetizar la vastedad y variedad de la poesía tradicional de la República Dominicana. La poesía tradicional es para él como una segunda naturaleza. El verso del improvisador suele ser, por naturaleza, desgastado, arrugado o manco, por falta de “pulimento”. Sin embargo, don Ramón Soto los inventa casi perfectos, pu-

mo si se tratara de versos bien escritos. En la primera reunión de chuineros que celebramos en Baní, se presenta de esta manera:

A mí me llaman Ramón

Y me dicen el gordito

Me voy a *buscá* una gorda

Pa' que bailemo el perrito.

Ayayayayayayay

Pa' que bailemo el perrito.

Él es bastante barrigón; y el *perrito* hace alusión a un merengue popular de moda, que se intitula *El baile del perrito*.

Aunque ajeno a técnicas y métricas poéticas sofisticadas, el poeta de la tradición oral popular las sabe intuitivamente y así las practica: "Nunca usa versos de más de ocho sílabas ni carentes de métricas", dice Canino Salgado; "más aún, nunca inventa combinaciones estróficas ni introduce modificaciones en las heredadas"⁸⁹. Y tomando las palabras de Julio Cejador, agrega otro detalle que se aplica a todo rapsoda hispanoamericano:

Por su carácter breve, la lírica y los refranes prefirieron el metro octosilábico, el hexasilábico y los versos yámbicos.

La lírica popular nuestra prefiere los versos cortos, ligeros, los que puedan memorizarse con rapidez. Por tales razo-

⁸⁹ Canino Salgado, 31.

nes, desea la concisión, la brevedad, la ligereza, la corte-
dad del verso y de la composición. Dentro de las diversas
formas estróficas que admite nuestra lírica popular, la co-
pla (en su sentido más amplio) es la preferida por la canti-
dad de versos que admite⁹⁰.

Sobre la décima y el arte oral práctico del poeta popular y del
improvisador en general, Jorge Becco atestigua una idea edificadora.
Señalando que "el poeta más aherrojado por las reglas de una tradi-
cion dominante y hasta aplastante", depende absolutamente de la mé-
trica tradicional, agrega: "Subrayaremos nuevamente que la poética
tradicional Argentina — como la española y la portuguesa — no sólo se
atiene rigurosamente a los versos de arte menor, como hemos dicho,
sino también a una estricta regularidad estrófica". Y para remachar
más esta idea, cita la afirmación de Jacovella, que indica que "cuando
la frase musical exige una medida mayor o versos suplementarios, el
juglar alarga el verso sin cambiar éste ni la estrofa, mediante estribi-
llos y expletivos"⁹¹.

Cuando de práctica ancestral se trata, dentro de los recursos es-
tilísticos que el coplero tradicional dominicano utiliza, los *opprobria
rustica (las pullas)*, se convierten en mecanismos relevantes en su

⁹⁰ Canino Salgado, 31.

⁹¹ Becco, 29.

idiosincrásico proceder poético. En el momento en que un improvisador o cantor de décimas desea *echarse unas coplas*, si tiene algún interés personal (sentimiento amoroso, por ejemplo) y se siente amenazado o acorralado por alguien, se arma la trifulca. Y cuando su *Dulcinea* está presente, empieza por echar pullas contra su contrincante amoroso o con su adversario en la contienda; y tirarse pullas incita la pasión que hace aflorar el orgullo; y por vanidad o por defender su reputación, (debemos recordar la herencia tradicional del caso de la honra española) surge el enfrentamiento verbal, que a veces va más allá de las palabras aélicas y sin solución del problema. La discusión es abierta y clara. Y el inconveniente suscitado puede llegar a contiendas físicas. No obstante, *darse grita* es conducta propia del folklore social nacional.

Esta costumbre comienza desde la niñez con juegos tales como “quítame esta pajita, y si no, tu madre es una puta”. La sociedad adulta reacciona de la misma manera, sólo que con vocabulario más mitigado. Y precisamente por ese *quítame allá esas pajas*, se formaba la riña (y según me contaron mis entrevistados, en los campos todavía se arman estos *líos*, por este motivo, ya que los niños siempre han sido iguales en todas partes). De igual manera, el hecho de que una mujer le dijera que no a un hombre que la invitara a bailar era motivo

suficiente para que se armara una batahola. Todo esto acaece todavía entre los bandos de copleros en sus disputas poéticas campesinas.

Benigno Corona tiene 96 años de edad; es de Hinoja, San José de las Matas, en la Cordillera Central del país. Me contó de unos enredos amorosos juveniles (tenía entonces unos diez años) y de cómo se inició, según él, en decir décimas tirando pullas en el mundo poético de su época. A pesar de su corta edad, ya era muy decidido y agresivamente combativo en el arte de rimar con ironías y sarcasmos. Su décima es un buen ejemplo de estas contiendas poéticas campesinas.

Esto le dijo a su rival:

De *quella* te *gute* a ti^{92*}

No *te* se puede *quítai*

Pero delante de mí

No la *puede enamorai*.

Sabe que *vamo a peliai*

No poquito, *sólo* mucho

Por eso te lo pregunto

No *e'* de juego; que es *veidá*

Enamórala y *verá*

Si (que) te hago *pasai* un *suto*.

⁹² Escribo todas las incorrecciones y **cibacñismos** en *bastardillas*. *Grabación hecha el día 20 de julio de 1999.

Pese a que esta décima encaja mejor en el grupo o género de las matonescas, por su contenido social y *à propos*, la pongo como paradigma de los *opprobria rustica*.

El decirse *rústicos dichos* se oye hasta en las reuniones sociales más encumbradas y en los “juegos de canastas” de los bellos atardeceres tropicales isleños: tal costumbre es esencia de la idiosincrasia social dominicana. Pero este fenómeno no es privativo sólo de Quisqueya, sino que existe en todo el hemisferio hispanohablante. Samuel Armistead lo llama pan-hispánico; y en su informativo y sabio trabajo «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica», nos dice que: “En castellano, en algunos textos dramáticos del siglo XVI, se evoca la costumbre de *echarse pullas*, una competición poética, de tipo muy agresivo, incluso a veces procaz”⁹³. Y así me han contado los bardos tradicionales dominicanos que, antiguamente, solían ellos sentarse en *rondas* o en bandos separados — tanto hombres como mujeres — para entregarse a los desafíos poéticos que los llevaban a las conquistas del ser que les interesaba, a través del canto o de la recitación. Y en esas tertulias el echarse pullas (ya fueran en amor, en desafío, a lo divino, a lo humano o del género que fuera) era la costumbre que imponía la tradición. Ahí aplicaban el dicho de “quien tenía más saliva, comía más hojaldre”. Como resultado de estas reuniones sociales campesinas, de

⁹³ Trapero, 41.

allí surgían (y aún surgen) trifulcas peligrosas, compromisos amorosos y hasta promesas de casamientos, porque echarse pullas es parte del sistema de comunicación de este grupo social. Por regla general, un campesino enamorado no le habla directamente a su pretendiente. Más bien se vale de subterfugios — que ellos llaman *indirectas* —, ya sea por medio de canciones, de poesías, y hasta de una tercera persona. ¿Es acaso esta costumbre reminiscencia medieval de las viejas casamenteras y alcahuetas? Me parece que sí; es un hábito solariego del país, y se extiende por una gran parte del pueblo, en diferentes niveles sociales.

Sobre la usanza de tirarse pullas, tradición española ya enraizada socialmente en la primera mitad del siglo XVI, J. P. Wickersham Crawford cita la picante obra del sacerdote y escritor, Rodrigo Caro, *Días geniales o ludricos(sic)*⁹⁴ *. Y pese a que el artículo está en inglés, su autor selecciona un párrafo en el original español, para enfatizar más, sospecho, su proposición: "Cuando tan licenciosas fiestas hace la gente rustica (*sic*), no perdona los oprobios que la lengua puede decir, dándose grita unos a otros, costumbre que dice Horacio, in Epist. Ad August, que se tenía después de alzados los Agostos".⁹⁵

⁹⁴ * Escribo con la misma grafía con que aparece el artículo en *The Romanic Review*.

⁹⁵ J. P. Wickersham Crawford, «Echarse pullas: —A popular form of tenzone». *The Romanic Review* 6 (1915): 153.

Y prosigue la alusión de Crawford, él cita ocho líneas del texto de Horacio con una versión en español, y traduce los versos latinos:

Fescennina per hunc inventa licentia morem,

Versibus alternis opprobria rustica fudit;

Este rito licencioso

Inventó los fesceninos;

Unos a otros se echan coplas,

Pullas con rusticos (sic) dichos.⁹⁶

Como se nota, las *indirectas*, tirarse pullas o darse grita, es costumbre ancestral española. Matrimonios, peleas peligrosas y hasta muertes surgían de esos encuentros sociales y tradicionales. Y nuestros bardos de la edad dorada se sienten muy orgullosos de haber sido y ser aún algunos de ellos, partícipes de esas grandes hazañas tradicionales y culturales; y mientras más aislados viven en las montañas, mejor guardada sigue siendo esta costumbre.

Los mejores representantes de la cultura oral rimada dominicana que he encontrado y entrevistado se encuentran enclaustrados muy lejos de lo que los antropogeógrafos llaman la *ecumene*; o sea, apartados de las periferias urbanas. Sin embargo, ha ocurrido un cambio radical: en sus medios, lo que fuera típicamente de utilidad cotidiana,

⁹⁶ W. Crawford, 144.

como el burro, la carreta y la yagua (no la *yegua*), han sido ahora reemplazados por utilidades urbanas tales como las motocicletas, las camionetas y la lámina de cinc (para techar casas). Al bucólico y silencioso campo de antaño se lo percibe ahora diabólico y ensordecedor con el tronar de los motores de las motos a cualquier hora del día y de la noche, hasta en las cimas más escarpadas de las montañas^{97*}. Hoy por hoy, muchos de estos trovadores que circulan en motocicletas y camionetas (no más en burros) han emigrado a la *ecumene* y a zonas urbanas, creando hacinamientos urbanos difíciles de solucionar. A más de la pérdida de la cultura del campo, se cierne una constante amenaza contra la tradición oral campesina, porque el componente de la campiña ha abandonado su hábitat natural. Sobre esta realidad reacciona la periodista Ana Mitila Lora, quien entrevistó a un campesino de 87 años, que llegó a ser un gran funcionario del gobierno. Esta es la reacción del señor Francisco Gómez Estrella en esa entrevista: "Los campesinos abandonaron el campo y andan en motores matando gente y matándose ellos mismos. Aquí tiene que haber un orden"⁹⁸.

^{97*} Tan impresionado quedé de aquel fenómeno de la nueva *civilización*, que en una entrevista televisiva que se me hizo para que expresara mi opinión respecto a la situación en el campo y la poesía de tradición oral que había yo recolectado en esas regiones, no me quedó más remedio que afirmar que los jumentos del campo dominicano, que ya no se ven, habían pasado a ser piezas de museos; o mejor dicho, que son rarezas que sólo se pueden ver ahora en un parque zoológico.

⁹⁸ Ana Mitila Lora, «Los campesinos: del burro al *motoconcho*» *Listín Diario* (21 de marzo de 1999, ed. Dominical), 13A.

A esto se le suma que el campesino y su cultura son menospreciados por la sociedad burguesa (la clase dominante), y la encumbrada sociedad que se llama a sí misma aristocrática. No obstante, no cabe duda de que en donde mejor y más genuinamente existe y se conserva todavía el arte oral tradicional del país, es en las zonas rurales, pobres e incomunicadas. Y aquí acuño la idea del tratadista folklórico argentino Horacio Jorge Becco: "El folklore subsiste por excelencia al margen de la ecumene, en zonas menos pobladas, más pobres y peor servidas por los medios de comunicación."⁹⁹ Creo que ejemplos que atestiguan este juicio son el Oriente amazónico ecuatoriano, la vastísima amazonía brasileña, las depauperadas *reservaciones* indígenas americanas, etcétera. Le debemos a España nuestra rimada cultura tradicional, y solamente la salvan del desastre los campesinos que se empeñan en mantener el legado ancestral y se aferran a las costumbres que sus antepasados les han dejado.

La poesía que trajeron los españoles descubridores, para nosotros, los americanos, era extraña: en América se populariza. Y lo que antes había pertenecido a la cultura europea, se seculariza de tal manera que se convierte en cultura tradicional y popular en el hemisferio occidental. La folklorista dominicana, Flérida de Nolasco, en *Santo Domingo en el folklore universal*, afirma: "Porque no hay para qué re-

⁹⁹ Becco, 9

cordar que los conquistadores de Indias y primeros pobladores de las tierras recién descubiertas reprodujeron al pie de la letra en el Nuevo Mundo la vida española.”¹⁰⁰ Y al popularizarse esta cultura española, se volvió cultura de *Todos* y de *Nadie* a la vez, es decir, cuyo autor único es el pueblo en general.

Las costumbres folklóricas son anónimas. Pertenecen al arte impersonal y universal. Como afirma Menéndez Pidal, en estas tradiciones no hay autor singular, sino la comunidad entera. Es obra de una “sensibilidad colectiva” cuyo nombre es legión o su sinónimo, “de ninguno”.¹⁰¹ La folklorización oral — el caso de nuestra décima popular, las canciones y el corrido — necesita de un largo y complejo proceso para radicarse definitivamente como costumbre tradicional de la palabra hablada; requiere de siglos para devenir anónima y sin paternidad.

En toda la América pan-hispánica las canciones son generalmente poemas poliestróficos, por oposición a las coplas, que son poemitas monoestróficos. Se entiende por coplas a las cuartetos regulares, las propias para cantar; es lo que los banilejos llaman, “las loas venidas de España”, con las que cantan los chuines, que son octosílabos romanceados de cuatro versos. Un ejemplo de estas coplas, sin la coletilla del chuín, es ésta que dice:

¹⁰⁰ Nolasco, 19.

¹⁰¹ Becco, 13.

Ni contigo ni sin ti
 Tienen mis penas remedio
 Contigo porque me matas
 Y sin ti porque me muero.

La copla o cuarteta es una estrofa. Es la base métrica para el romance, que son coplas en series. Todo literato sabe que los romances son composiciones octosilábicas narrativas que pueden ser épico-líricas. En Santo Domingo, esta expresión poética tradicional española se convirtió en *décima*; y en México, devino *corrido*. Y esta transformación poética transtemporal del romance nos la confirma Vicente T. Mendoza:

El corrido es un género épico-lírico-narrativo en cuartetas de rima variable, ya asonante o consonante en los versos pares, forma literaria sobre la que se apoya una frase musical compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo. Por lo que encierra de lírico, deriva de la copla y el cantar, así como de la jácara, y engloba igualmente relatos sentimentales propios para ser can-

tados, principalmente amorosos, poniendo las bases de la
lirica popular sustentada en coplas aisladas o en series.¹⁰²

De ahí pasa el autor a citar los diversos títulos con que son designados los romances en México: *romance, tragedia, ejemplos, corrido, versos, coplas, relación*, etc. Pero antes afirma que le parece que el corrido mexicano deriva de las *corridos* andaluzas; *Corrida*, que significa romance-corrido.¹⁰³ Las canciones, herencia romancística española, son populares tanto en México, como en el Caribe.

Muchas canciones infantiles del folklore nacional son romances españoles. La musicóloga dominicana Bernarda Jorge ha hecho una recolección de cantos y de juegos infantiles romanceados en su obra titulada *El Canto Tradicional oral de República Dominicana*. En su libro la autora musicaliza oraciones, salves, plenas, cantos de trabajo en el campo y cantos y rondas infantiles. Sin embargo, en su trabajo echo de menos los romancillos y rimas infantiles como: *Arroz con leche, aserrín aserrán, bajó un ángel del cielo (dónde va chiquitín), cucú, cucú (cantaba la rana), estaba la pájara pinta, mambrú se fue a la guerra*, etc. etc. Tanto estas rimas infantiles como los romances son cantados en casi todos los países hispánicos. Nuestros romances, coplas, y décimas son violentados fonética y lingüísticamente en el país por el

¹⁰² Mendoza, 118.

¹⁰³ Mendoza, 119.

bardo popular. Y la razón es comprensible: la gran mayoría de los trovadores tradicionales son campesinos que han sido privados de la educación elemental obligatoria.

Ya he tratado antes el fenómeno lingüístico y gramatical del uso impropio (si así se le puede llamar) de la *s* en medio de sílabas, entre la población campesina; hecho éste que acontece también en el habla dominicana en general. Se omite la *s* final de las palabras que lo exigen; se usa incorrectamente entre sílabas como ultracorrección; y cuando se esfuerzan en pronunciarla cabalmente, lo máximo a que se llega es lograr un sonido de *j* (*cajtillo* por castillo; *bejtia* por bestia.) El escritor Sócrates Nolasco llama el fenómeno de no pronunciar la *s* final, eliminar "al final la *s* rebelde".¹⁰⁴

Para el decimero tradicional del país, al acto de revisar una décima que él o ella ha *dictado* para ver si le falta un verso o tiene algún defecto de ritmo y de estructura métrica se llama *recorrerla*. Ese método es parte de su estilística; es decir, el bardo que dicta su estrofa para que alguien la escriba, exige que se la lea de nuevo, para ver si está bien escrita musical y estructuralmente. En su percepción artística

¹⁰⁴ Nolasco, 14.

tiene una fineza auditiva natural, aunque no sepa leer ni escribir¹⁰⁵*. Este arte y contraste llevó a Sócrates Nolasco a enaltecer la destreza poética popular de los rapsodas de la provincia Peravia. Tienen una memoria magistral, dice. Y para enfatizar más este concepto, cita a don Federico Henríquez y Carvajal, que se atreve a señalar que, “en la región de Baní no hay campesinos.”¹⁰⁶. Porque, de acuerdo a este erudito dominicano, “a una persona que tenga una memoria privilegiada para recordar tanta literatura, aunque sea esta literatura oral, no se le debe catalogar de campesina”¹⁰⁷.

Hay poetas tan buenos en esta región del país y tan especializados en su arte memorista que son “archivos vivientes”. Se les respeta y admira porque son conservadores de “memorias colectivas” y se los confunde a veces con los improvisadores. Los chuineros son todos improvisadores. Son excelentes en la copla romanceada. Su talento sobresale por sus memorias poderosas para cantar y contar las historias de su pueblo, desde generaciones añejas. Y el chascarrillo entra en esta categoría. Son verdaderos aldeanos y analfabetos, desconocedores de la lectura y la escritura; pero están al mismo tiempo dotados del

¹⁰⁵ *En varias ocasiones me hicieron devolver el casete, que es lo mismo, en este caso, que hacerle leer a uno la décima, para que el o la que dictaba el verso pudiera constatar que su canto o recitación estaba en concordancia con su arte, su memoria y su estética.

¹⁰⁶ Nolasco, 14.

¹⁰⁷ Nolasco, 14.

don de la "sabiduría rimada"¹⁰⁸, aunque corten las palabras, y las usen impropriamente en ultracorrecciones.

Como se habrá notado, es cosa común entre los trovadores de la poesía tradicional la pérdida de la *d* y la *r* de finales de sílabas, como también la substitución de *r* por *l* entre y al final de palabras. Ese *arte* a veces le da más seguridad en las rimas a los trovadores. A pesar de las deficiencias lingüísticas, muestran también cierta vanidad en su poesía, pues creen en su astucia y *licencia*, y que nadie puede imitarlos. En su cantar y recitar coplas y décimas el bardo tradicional toma esta libertad artística muy seriamente.

Dentro de los recursos estilísticos del coplero popular dominicano, los *opprobria rustica* en coplas y décimas forman parte de su idiosincrásico proceder poético. La poesía oral memorizada e improvisada local tiende a ser belicosa, escatológica y eufemística; es decir, de picapleitos, lúgubre y soez, y metafórica. Y por otro lado, su verso romántico y lacrimoso es extremista. Este último aspecto lo demuestro primero con una redondilla, una cuarteta y una décima, que ilustran bien estas ideas del bardo enamorado que empieza expresando su amor con timidez y termina con centelleantes imágenes apocalípticas:

Muchacha, hoja de rosa,
Yo quisiera hablar contigo,

¹⁰⁸ Nolasco, 14.

Por primera vez te pido

Una palabra amorosa.

El amor que comienza tímidamente ahora se encuentra al borde de la desesperación:

Deja que el mundo reviente,

Que se hunda o que se vire,

Porque mientras yo respire

Yo soy tuyo hasta la muerte.

La locura, el descontrol lo embarga en esta décima con metáforas apocalípticas:

Cuando caigan una a una

Del cielo *to* las estrellas

Caigan rayos y centellas

Y en tinieblas quede el sol,

Cuando se eclipse la luna

Y en tinieblas quede el sol,

Cuando Dios Nuestro Señor,

A *to* nos dé Su sentencia

Delante de Su presencia

He de darte yo mi amor.

Amor como éste lo comenta en su libro *Lengua y folklore de Santo*

Domingo Emilio Rodríguez Demorizi, quien trae a colación la idea del

sentimiento de amor del rapsoda dominicano, en el artículo de Sebastián E. Valverde, "El amor en la copla y en la décima". Ésta es la conclusión:

Un estudio detenido de la manera en que el pueblo dominicano en su gran mayoría (el medio folklórico rural y parte del urbano) expresa el sentimiento del amor nos llevaría a la poesía como forma natural y universal de expresión, la poesía cantada. Destacaría las formas métricas de la copla española y de la décima o espinela que en Santo Domingo constituye la verdadera poesía nacional. Revelaría rusticidad y con ella todo un caudal de ingenuidad y de delicada ternura. Entre expresiones y giros de tendencia dialectal, entre voces arcaicas y delitos gramaticales surge siempre una genuina inspiración poética de tónica ingenua abundante en figuras delicadas que muestran *como* dentro de un clima de rusticidad sobresale en toda su pureza un espíritu de auténtico refinamiento que es la clave del sentir del verdadero campesino dominicano.¹⁰⁹

Este sentimiento mezclado de rusticidad y de delicadeza se nota en toda la gama del folklore versificado, pero donde mejor se observa es en

¹⁰⁹ Emilio. Rodríguez Demorizi, *Lengua y folklore de Santo Domingo* (Santiago: República Dominicana: UCMM, 1975), 83.

las salves cantadas en las diferentes fiestas de vírgenes y santos patronales.

La salve es también una décima; a veces a manera de redondillas, pero por lo general el verso que más se usa es el estilo de cuartetas, herencia directa del romancero español. Ejemplo:

Virgen de Altagracia

Compañera mía

Tú (**vas**) para tu casa

(**Y**) yo para la mía.

Y por supuesto, coexiste la salve de palos, que es tan larga como un romance o una décima completa. Estos rodeos metafóricos — no llamar a su amante, rival, enemigo y las cosas por su nombre directamente — son una de las características más sobresalientes de las décimas dominicanas. El eufemismo puede ser de orden mágico-religioso, sexual, sensual y social. El nombre se desdobra en *morena*, *india*, *niña*, *fulana*; también pueden ser frases como: *tener malas entrañas*, *tener mal genio*, *dar leña*, *dar caña*, *buen gallo*, *buen toro*, *tu melena*, etc. Todos estos giros semánticos juegan un papel preponderante en la poética del trovador popular de la tradición oral.

La semántica ocupa un rol muy significativo en esta poesía de tradición popular. Ya sea por pudor, respeto, miedo o por malicia, el eufemismo — parte de la sinonimia — es de uso cotidiano entre los

usufructuarios de la poesía oral. Y varía sólo según el gusto del poeta que se sirva de esta técnica. Dice Stephen Ullmann que:

La sinonimia es realmente un recurso estilístico inestimable no sólo para el poeta, sino para cualquier escritor, y se presta a una variedad de usos. Estos se incluyen en dos amplias categorías según que el que habla tenga que elegir entre los sinónimos o prefiera combinarlos con algún propósito específico.¹¹⁰

La sociedad nos obliga a rechazar palabras, términos, temas y hasta costumbres considerados tabú. El "temor santo" es una prohibición de un acto que no se debe hacer, o de una palabra que no se debe decir. El tabú de la decencia nos obliga a escribir y a "hablar bien"; o sea, a usar eufemismos para no ofender el *status social* de los demás. Sobre el tabú agrega Ullmann:

El tabú es de vital importancia para el lingüista porque impone una interdicción no sólo sobre ciertas personas, animales y cosas, sino también sobre sus nombres. En la mayoría de los casos, aunque no en todos, la palabra sometida al tabú será abandonada y un sustituto inofensivo, un *eufemismo*, será introducido para llenar el vacío. Esto en-

¹¹⁰ Stephen Ullmann, *Semántica: Introducción a la ciencia del significado* (Madrid: Aguilar de Ediciones, 1976), 170.

trañará con frecuencia un ajuste en la significación del sustituto, y de este modo el tabú es una causa importante de los cambios semánticos.¹¹¹

Cuando un chuinero, por ejemplo, le canta a su amada (ya que el adjetivo-nombre *amante* puede tener connotación de amor carnal o físico) nunca la llama por su nombre. Primero, por respeto a la dama; y segundo, porque el amante no desea que se descubra su intención e interés, ni a la interesada; quiere mantener en secreto su amor por el ser poetizado y cantado, valiéndose de múltiples eufemismos.

(1) A la *india* que le canto

Y a la que le *vua cantaaa*

Tiene muy buena *melena*

La quisiera *emprimentaaa*.

Ayayayayayayay

La quisiera emprimentaaa.

(2) Que me *ta* partiendo *er arma, fulana*

Y me parte *er* corazón

Sólo deseo tu cuerpo

Que me *dé* un beso de *amolll*.

Ayayayayayayay

Que me *dé* un beso de *amolll*.

¹¹¹ Ullmann, 231.

Como se podrá apreciar en esta *copla* (recuérdese que el *chuín* es una *copla*), en el primer canto tenemos tres eufemismos: *india*, *melena* y el verbo *experimentar*. En el segundo sólo existe *fulana*. Este tipo de verso, *banilejo*, es dominicano por excelencia.

El *chuín* y el *chascarrillo* *banilejos* tienen características regionales típicamente dominicanas, como las argentinas “*vidalas* y *vidalitas*, que tienen también particularidades regionales americanas”¹¹². La *copla*, que sirve para cantar, es una estructura métrica monoestrófica de cuatro versos naturalmente lírica. Los romances, los cantares infantiles y las canciones son poemas poliestróficos. Las *coplas* y los romances se llaman versos compactos porque tienen medidas exactas.

El gusto por la *copla*, o sea, la *cuarteta* consonante, se impuso en el país sobre el romance monorrimo y asonante español. Opina Jorge Becco que:

Hay dos formas de romances: la española, o monorrima, y la criolla, en cuartetas. La forma española, con su asonancia uniforme en los versos pares, no ha tenido vitalidad en América. Los romances españoles que llegaron al continente arraigaron en parte, pero no se reprodujeron; limitándose a engendrar innumerables variantes. América no hizo

¹¹² Becco, 40

romances monorrimos. Los que arraigaron no son muchos, y todos como cantares infantiles¹¹³.

La lengua, la poesía y la tradición folklórica y cultural en general se vieron amenazadas en la Española en varias ocasiones y por innumerables factores. Varios idiomas se impusieron en el naciente país. Y a pesar de los acontecimientos lingüísticos que atravesó la incipiente nación, la copla prevaleció y sirvió aún para remarcar la extrañeza de lenguas que se vivía a finales del siglo XVI y el comienzo del XVII en la isla. El padre mercedario Tirso de Molina constató, en el Convento de Las Mercedes, este fenómeno, y como religioso, dramaturgo y sensible poeta, no pudo menos que involucrarse intelectualmente, cuando todavía quedaban reminiscencias de la lengua taína en la Española. Prevalecía la lengua española que se encontraba en esos críticos momentos contaminada con las lenguas africanas de los esclavos traídos a Babeque para las construcciones de las ciudades y otros trabajos pesados que los indios no podían hacer. Rodríguez Demorizi apunta a este respecto:

Elemento de perturbación en el lenguaje popular de Santo Domingo fue la introducción, en los tiempos coloniales, de los negros de África traídos con propósito de aliviar la suerte de los indios, demasiado débiles para las penosas

¹¹³ Becco, 48.

faenas de las minas y de las soberbias edificaciones de la Española. Durante cierto tiempo hay tres lenguas en núcleos más o menos iguales, en la colonia: la indígena, la española y la africana. Esa confusión de voces aparecería luego en versos de Tirso Molina alusivos a cosas de Santo Domingo, donde él residía a principios del siglo XVII:

¿Cómo se coge el cacao?

Guarapo, ¿qué es entre esclavos?

¿Qué frutos dan los guayabos?

¿Qué es casabe y qué jaojao?¹¹⁴

Y el padre Vásquez se quejaba de este mal, en su célebre quintilla, "incompleto compendio de las vicisitudes de la Española"¹¹⁵:

Ayer español nací,

A la tarde fui francés,

A la noche etíope fui,

Hoy dicen que soy inglés:

¡No sé que será de mí!

Esta es una interesante forma métrica que rima **ababa** en consonancia perfecta, una quintilla que muestra la influencia de esta estrofa en la isla en este siglo.

¹¹⁴ Rodríguez Demorizi, 15.

¹¹⁵ Rodríguez Demorizi, 17

El período de la colonización y su ensanchamiento en América — siglos XVI y XVII — no fue muy productivo en poesía vernácula, sobre todo el siglo XVI. Y mucho menos si se trata de poesía de la tradición oral. La que existió en la Española como costumbre poética en esa época, fue la que trajeron los españoles, porque ya la sabían muy bien en España. Y los poetas y escritores del siglo XVI que escribieron en Babeque eran, en su casi totalidad, todos españoles. Tal es el caso de Fernández de Oviedo y Lázaro Bejarano, quienes redactaron sus obras poéticas en la isla, aunque obviamente se publicaran en España. Son los primeros — buenos o malos — poetas de la Española, residentes en la Ciudad Primada de América.

Gonzalo Fernández de Oviedo y Lázaro Bejarano son dos de los primeros inmigrantes que residieron en diferentes regiones del territorio americano; en el bien llamado, con relación a lo conocido en Europa, Nuevo Mundo.

Gonzalo Fernández de Oviedo, historiador español (1478-1557), es, según Menéndez Pelayo, nuestro primer novelista; es petrarquista y hasta erasmista, pues se nutría intelectualmente de la lectura de las obras de Juan Luis Vives y de Erasmo. Fue alcalde de la Fortaleza de Santo Domingo durante unos 25 años.

En Quisqueya escribe *Historia General de las Indias y Las Quincuagenas de la nobleza de España* que, según Rodríguez Demorizi es

"raro y curioso libro terminado en 1556, del cual sólo se ha publicado el primer volumen en Madrid y en el año 1880", libro importante para el estudio de la paremiología¹¹⁶.

De la obra paremiológica de Fernández de Oviedo (refranes, proverbios y sentencias) dice Menéndez Pelayo que es la "primera obra de ingenio compuesta en la isla". Escribió sus refranes y sentencias en verso. De él transcribo solamente una sextilla, y su "comentario":

Claro es y perentoria
 La culpa del *qués* ingrato
 El que no cuenta su ható
 No sabe bien lo que falta.
 De la *donzella* que salta
 No *fies* (sic) tu testamento.

Así eran sus sentencias o refranes, en versos, a los que luego hacía no muy afortunados comentarios en prosa, como éste: "Ingratitud es un vicio o culpa, que mucho *desplaze* a Dios... El que no cuenta su ható no sabe bien lo que falta, *dize* el *testo*. Por mucho que el rey tenga me parece que quiere cuenta..."¹¹⁷

Presento también un peculiar soneto de don Fernando Dies de Leiva, quien fue el padre de la poeta quisqueyana Tomasina. En este

¹¹⁶ Rodríguez Demorizi, *Lengua y Folklore*, 48.

¹¹⁷ Rodríguez Demorizi, 46.

poema, el Licenciado Dies de Leiva comentaba sus propios refranes. “Contra el axioma que *dize*: Buena orina y buen color y dos higas para el Doctor”, este poeta versifica:

Buena orina, y color es buen indicio.
 Mas solo en *esso conssistió* la vida
 Y el preservar de enfermedad temida?
 Y el templar la pasión, y hábito al vicio?
 Y el preparar al *Phisico* propicio
 Al veneno traidor, golpe o caída?
 Y la consolación con que se olvida,
 Si en gran pesar llegó a turbar el *juizio*?
 Y la amistad del sabio, que es la cierta,
 Fina, y segura, más que la del lego?
Quien da dos higas a todo esto acierta?
 Quien da una higa a tanto bien, ya es ciego;
 Conócete a ti mismo, hombre, despierta,
 Que eres cólera, y flema verás luego.¹¹⁸

La sextilla de Fernández de Oviedo bien pudo ser una redondilla perfecta en **abba** sin el dístico **a-b**; pero su medida métrica es de seis versos octosilábicos. ¿Y qué decir del soneto de Dies de Leiva? Pudo

¹¹⁸ Rodríguez Demorizi, 47-48.

haber sido bueno; no obstante, según Rodríguez Demorizi, Leiva era un "versificador tan lamentable como Fernández de Oviedo".¹¹⁹

Lázaro Bejarano, en cambio, un erasmista andaluz y médico rebelde, fue un gran poeta. Vivía ya en la isla antes de que Vicente Espinel escribiera décimas y que se publicara, en 1591, su libro de décimas, *Diversas Rimas*. Las décimas de Bejarano son más bien dos quintillas unidas; esta estructura métrica ya se usaba regularmente en España.

Aunque se presume que ya el pueblo protestaba en versos en contra de la opresión colonial (Rodríguez Demorizi) en el siglo XVI, si bien es arriesgado hablar de la décima espinela en la isla, creo que más lo es aún tratándose de la décima popular como expresión oral. Nada se sabe en concreto de la oralidad rimada en la isla en esa época. Sólo se ha documentado una *aproximación* a la décima escrita de mano del intelectual español Bejarano, que ya residía en la isla en la primera mitad del siglo XVI; la suya es un intento de décima de corte epigramático.

De igual manera se tiene registro de la mordacidad de este poeta sevillano. En su época en la Española, de 1541 al 1559, después de haber regresado de las islas caribeñas neerlandesas — de donde

¹¹⁹ Rodríguez Demorizi, 47.

era señor — conoció en Santo Domingo a un tal Ulloa, un médico portugués. Según Bejarano, este señor era un muy mal médico. También conoció a un cura de la Catedral, tocayo suyo. Afirmaba el sabio y poeta que este padre era tan insensato, que ni el catecismo sabía. Y esta es la sátira dirigida a los dos personajes:

Muy mal cura el portugués,
 Bejarano muy mal cura,
 El uno por la locura,
 Y el otro que necio es.
 Si la necesidad es cura,
 Qué no será la locura.

Es una sextilla que por la puntuación podría catalogarse de una redondilla más un dístico en *a - a*. Da la casualidad que Lázaro Bejarano también era médico cirujano. José María Blecua nos dice de él lo siguiente:

"En 1558 el Cabildo de la catedral de Santo Domingo denunció ante la Inquisición los errores *luteranos* de Lázaro Bejarano, poeta y erasmista sevillano, mejor erasmista que poeta, cirujano burlón e ingenioso, que llegó a desempeñar importantes cargos en la Colonia"¹²⁰.

¹²⁰ José María Blecua, *Sobre poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas* (Madrid: Editorial Gredos, 1970), 81.

Y en los *Discursos medicinales* de Méndez Nieto se dice también que “Era este Bejarano señor de Curaçao y el más raro ingenio que pasó a las Indias. No le hizo ventaja Marcial, cordobés, en epigramas graciosos y de grandes sentencias”. Juan de Castellanos se adhiere a las alabanzas: conoció a Bejarano que ya se había casado en Curaçao con la heredera de esta isla, doña Beatriz, un año antes de que se instalara Bejarano en Santo Domingo, en 1541. Y el poeta de las *Elegías de varones ilustres de Indias* hace una rápida semblanza de su amigo:

Sucedió, pues, en este tal gobierno
 Lázaró Bejarano, que ya digo
 Que como sucesor y como yerno
 Fue *destos* dichos indios gran abrigo.
 Su musa digna fue de nombre eterno,
 Lo cual no digo por le ser amigo,
 Sino porque sus gracias y sus sales
 No sé si podrán hallar iguales.¹²¹

El “Marcial de la Atenas del Nuevo Mundo”, como lo llamó Méndez Nieto, criticó acerbamente la Real Audiencia de Santo Domingo, ya por injusta, ya por escaso saber de “sus graves magistrados”, como en este caso:

Bien se puede llamar juego

¹²¹ Blecua, 81.

Do el as vale más que el rey.

Prohibido está por ley

Que no sea guía de ciego

Ni aren con *asna* y buey.

Entre lobo y cancerbero

Arrastrando *vá* el cordero.

Miserable habitación

Do puede más un ratón

Que el león bravo cerbero!¹²²

Es una *décima* por el número de versos y sílabas contadas, pero todavía dista de la estructura perfecta de la espinela, especialmente por la puntuación; por tanto, su estructura métrica es la de una quintilla doble.

Por el año de 1552 era Presidente de la Audiencia de la Española el taciturno Licenciado Alonso de Maldonado. Este holgazán servidor público también sirvió de diana para la poesía epigramática de Bejarano. En dos filípicas quintillas, que hacen pensar en el romance viejo *Mira Nero de Tarpeya*, arremete el poeta contra el Bachiller:

También vide a Maldonado,

Licenciado y Presidente,

¹²² Emilio Rodríguez Demorizi, *Poesía popular dominicana*, Sda. Ed. (Santiago de los Caballeros: Ediciones UCMM, 1973), 105.

A la sombra de una fuente
 Descuidado del cuidado
 Que el Rey le dio de su gente;
 Y al son de una sinfonía,
 Que *Cieza* el ciego tenía,
 Cantaban los Melgarejos:
 Gritos dan niños y viejos
 Y de él nadie se dolía¹²³.

Si se marcaran métricamente estas décimas (que en realidad tiene cada una dos quintillas) a la manera en que José María de Cossío hizo en su trabajo sobre la evolución de la décima espinela, obtendríamos el siguiente resultado métrico: **A-b-b-a-b; c-c-d-d-c y a-b-b-a-b; c-c-d-d-c**; ambas *décimas* son iguales. Se diría que ya estaba bastante avanzada la poética de Bejarano con relación a los otros poetas de España, que trataron de escribir décimas antes y durante el tiempo de este bardo ya *dominicano*.

Realmente, en esta época, en la Española no se conocía todavía la décima como tal. En el siglo XVI se notan ya, con Bejarano principalmente, atisbos de décimas escritas. Pero nada existe de la décima popular oral. Ya en el siglo XVII la situación mejora en cuanto a la décima escrita, aunque todavía es aventurado hacer juicios y afirmacio-

¹²³ Rodríguez Demorizi, 107.

nes sobre la décima de la tradición oral, pues tampoco se tiene constancia de que haya existido. Pero no cabe duda que los españoles recién llegados y los ya residentes en la isla cantarían oralmente sus loas, coplas y romances, tal y como lo hacían en su patria.

De la poesía del siglo XVII el país señala solamente a cuatro punteros en esa dirección métrica, más un poema anónimo:

- 1) Tomasina Diez de Leiva y Mosquera, hija del Licenciado Leiva
- 2) José Clavijo
- 3) Miguel Martínez y Mosquera
- 4) García de Carvajal y Campofrío
- 5) Un poeta anónimo.

En este mismo orden escribo las décimas de estos autores, que siguen ya el patrón de la espinela:

- (1) Señor, en esta lección
 Como Orfeo deleitáis
 Y así mismo aprovecháis
 En paremias Salomón;
 Aquí a las divinas son
 Esclavos y a las humanas
 Letras, si fueron profanas;
 Pues que *combite* este día
 Haze tal sabiduría,

Sirvan, dejen de ser panas.

- (2) Leiva, imán de los sentidos,
 Tu suave canto sí encanta;
 No a Orfeo hicieran de tanta
 Fuerza los tracios oídos;
 No a *Amphión*, cuyos sonidos
 Muro a *Tebas*¹²⁴ erigieron,
 Pues mas que a *aquestos*, pudieron
 Mover tus voces oídas.
 De ciencia, hallando en ti vidas
 Los que muerte de error fueron.

- (3) Escrivid, Leiva, escrivid,
 Que *causais* (sic) admiración,
 Si en proverbios Salomón,
 Si en lo armónico David.
 Mucha riqueza incluid
 De ciencia, en tan breve erario
 De cada soneto vario,
 Que el saber es más riqueza,

¹²⁴ *Tebas*, ciudad del antiguo Egipto, una de las ciudades más célebres de la Antigüedad. Importantes ruinas. También, *Tebas*, hoy **Thivai**, ciudad de Grecia, antigua capital de Beocia. En tiempos de Epaminondas, disputó la hemonía a Esparta. *Pequeño Larousse Ilustrado* (México D. F., 1989), 1599.

Y más saber con grandeza
 Darle al provecho ordinario.

- (4) Critica tu pluma, enmienda
 Muchas larvas de verdades,
 Porque las que *tu* (sic) persuades
 Firmes el mundo en *ti* (sic) aprenda.
 Leiva, en tan sabia contienda
Coronará (sic) tu victoria
 Mucho aplauso, mucha gloria
 Del docto y no lisonjero
 Y en el siglo venidero
 Nombre, honor, vida y memoria.
 Dézima

- (5) Licurgo lacedemón
 Eres, que estas nuevas leyes
 Das a pueblos, das a reyes,
 Leiva, en dulce precisión:
 Hasta de aquel la nación
 En ser lacónico imitas,
 Y lo humilde que acreditas;

Pues si aquel un reino *dexa*^{125*},

Tú el aplauso, que a tu oreja

No permites, ni lo excitas.

Los poemas son un elogio a los anti-axiomas de Diez de Leiva.

Estos nombres y sus poemas aparecen en un libro, *Axiomas médicos, morales, religiosos y filosóficos*, publicado en España en 1682, por el médico sevillano Fernando Diez de Leiva, padre de la poeta Tomasina. Se recogen en esta obra las primeras *espinelas* criollas.¹²⁶ A diferencia del siglo XVII, la situación de la poesía de tradición oral fue una realidad laudable en el siglo XVIII. Este siglo produce dos grandes *decimeros* vernáculos: Luis José Peguero y Manuel (Antonio) Meso Mónica. A Luis José Peguero se le consideró uno de los iniciadores de la décima popular en la región de Baní, villa de la que fue cofundador. Se presume que es él quien por primera vez acuña el gentilicio del país, *dominicano*. Dejó escritas varias décimas, pero sólo elijo ésta que me parece curiosa:

Le quisiera preguntar

A todo este mundo entero

Si en él no hubiera un *baquero**

¹²⁵ Todas las palabras que aparecen como *extrañas* son raras o antiguallas. Son las arcaicas e ¿incorrectas? que escribo en *bastardillas*. Para facilitar su lectura, también escribo la forma adverbial sic (*de esta manera*) junto a algunas de ellas.

¹²⁶ Luis Beiro Alvarez y Huchi Lora, *La Décima Escrita en la República Dominicana (Antología Histórica)* (Santo Domingo: Fundación Barceló Pro Cultura, 1994), 27-35.

¿Quién ejerciera el baquear?
 A las armas, fuera asar;
 A las ciencias, osadía;
 A las artes, picardía
Con que en andares y anderes,
 O baquearan las mujeres,
 O no hubiera vaquería.¹²⁷

De inmediato pasamos al "Maestro" inigualable en el arte de la memoria repentista. Se ha hablado y escrito mucho de quien se ha considerado el mejor *decimero* oral dominicano del siglo XVIII. Se trata del versificador innato Manuel (Antonio) Meso Mónica, quien inmortalizó la décima popular como un improvisador muy audaz y mordaz. Se le considera la figura poética más vernácula y representativa de la nación. Este vate quisqueyano era totalmente analfabeto: ni escribía ni leía sus décimas (razón por la cual se ha perdido la mayor parte de ellas). Sin embargo, era sensato y de gran saber empírico popular. Por la vastedad de su obra se le proclama "como una de las más sobresalientes figuras del folklore hispano-americano de los pasados tiempos de la Colonia."¹²⁸ La décima popular de la tradición oral se hizo realidad, cultura del pueblo, con este vate natural. Su abundante elabora-

¹²⁷ Alvarez y Lora, 45. *Respeto la grafía del autor.

¹²⁸ Rodríguez Demorizi, *Lengua y Folklore*, 175.

ción de décimas improvisadas ha cruzado las fronteras oceánicas y ha llegado hasta nosotros a través de terceras personas. El Maestro Mónica, como se le llamaba, fue un trovador genial que parecía no tener límites en su producción repentina. Tanto denunciaba y criticaba el medio moral, económico, político y social en que le tocó vivir, como filosofaba cínicamente con sensibilidad poética y agudeza pícaro (como también lo hacía L. M. Camejo) sobre el abuso, la diferencia de clases y el relajo de las costumbres en la sociedad capitalina.

Varios escritores del país han tratado (muchos en vano) de recopilar la caudalosa producción de Meso Mónica. Gracias al último de esos esfuerzos por restaurar el acervo nuestro, el de Emilio R. Demorizi, se conoce parte del repertorio popular del renombrado trovador. Nació en Santo Domingo pero no se sabe cuándo; y se cree que murió entrado ya el siglo XIX.

Era zapatero de oficio, negro y pobre; pero dotado de "feliz inteligencia, asistía como oyente a la célebre Universidad de Santo Tomás de Aquino"¹²⁹. Claro que escuchaba sus clases de filosofía por las ventanas de la Universidad. Los estudiantes lo apreciaban y le hacían bromas. Un día lo ven afligido y se preocupan. Meso Mónica les responde explicándoles el motivo de su aflicción: había dejado en el hogar **al gato en el fogón** (que era el hambre que estaba pasando). Los

¹²⁹ Rodríguez Demorizi, 119.

muchachos le prometieron ayuda al bardo, si les contestaba en una décima. Y esto les dijo el rapsoda:

Aristóteles decía
 Filósofo muy profundo,
 Que en la redondez del mundo
 No se da cosa vacía (*no existe cosa vacía*)*.
 Miente su filosofía (*Falsa es su filosofía*)
 Según lo que a mí me pasa:
 Él no sentara tal basa (*le discutiría sin tasa*)
 Y lo contrario dijera (*y al cabo se convenciera*)
 Si hoy al medio día viera (*en el momento que viera*)
 Las cazuelas de mi casa.^{130*}

Sus décimas de tradición oral nos han llegado a través de la escritura, obviamente. Pues no dejó, —y se me perdona la comparación —, como el filósofo Sócrates, nada escrito. Con Mónica se puede aprender, si no se sabe, y a repasar, si se ha olvidado, las exigencias consonánticas de la décima espinela que devino el romance más popular en la isla. Recordemos que la estructura de la espinela es la siguiente: **abba: ac: cddc**. Los muchachos de la *Santo Tomás* admiraban al Maestro poeta, por su natural ingenio creativo. Lo retaban siempre para disfrutar de

¹³⁰ Rodríguez Demorizi, 128; Luis Beiro Álvarez y Huchi Lora, 52. * Escribo en paréntesis las variantes de la misma décima.

su genialidad poética. Un día escriben en una de las paredes de la Universidad los obligados consonantes de una décima que Mónica completó con asombrosa facilidad:

Muchacho cierra esa... caja
 Que me voy para la... torre;
 Ten cuidado no se... borre
 La pintura de esa... faja.
Coje la guta, y... maja,
 Prende yesca, enciende... luces,
 Y si vienen los... *capuces*
 Que me traigan el... sombrero:
 Ahí tiene pluma y... tintero,
 Entreteñe haciendo... cruces.¹³¹

El Maestro nos habla de manera folklórica de una época de penuria vegetal: en tiempo en que había escasez de víveres, se acercó a un amigo a pedirle un poco de casabe:

No es ningún asunto grave
 En el que os vengo a ocupar,
 Pues *solo* vengo a buscar
 Una torta de casabe.
 En lo posible no cabe

¹³¹ Rodríguez Demorizi, *Lengua y Folklore*, 138.

El que de ti yo me valga;
 Y para que con bien salga
 Si tu amistad me remedia,
 Dame de una torta, media,
 Que yo no busco una carga.

Cuando España entregó la isla a Francia en 1795, Meso Mónica reacciona como un verdadero patriota, alabando a la ciudad Primada de América.

El diez y ocho de octubre
 Las cuatro el reloj tocó
 Y en un *bando* me descubre,
 Que ya el rey me abandonó.
 ¿Quién jamás se persuadió
 Que siendo yo la Primada
 Ciudad la más celebrada,
 Como roda entre las flores,
 Me quitaran los honores
 Con que me vi tan honrada?¹³²

Este poema es claramente una cuarteta seguida de una sextilla. En otra ocasión le dedica, desde la sacristía de la Iglesia Regina de la ciudad, una décima improvisada a un recién ordenado sacerdote que iba

¹³² Rodríguez Demorizi, 135.

a celebrar misa, el doctor Francisco González, futuro rector de la Universidad:

Si el arca del testamento
 Que nos dice la Escritura
 Era una sombra o figura
 Del divino Sacramento,
 Tocarle *fué* atrevimiento
 Que Dios a muerte sentencia.
 Juzga tú, allá en tu conciencia,
 Lo que vas a celebrar,
 Puesto que vas a tocar
 De Dios la divina esencia.

Esta décima tiene también dos versiones; y entra en la temática de lo mágico-religioso. Ya estamos en 1818.

El siglo XIX es una rica cantera que produce una enorme cantidad de décimas populares. Los antólogos citan por lo menos doce poetas sobresalientes en este período. Pero para eso están las antologías. Aquí selecciono sólo a dos bardos de esta época como paradigmas entre los demás: Juan Antonio Alix (1833-1918) y Luis María Camejo (1874-1946). Alix es un sorprendente psicólogo popular, el mejor tradicionalista de la oralidad dominicana, y por su idiosincrasia, es el mayor folclorista nacional. Su nombre es sinónimo de dominicanidad, pro-

totipo de lo vernáculo y el más exacto ejemplo de popularidad. Las décimas de Juan Antonio Alix han enaltecido el acervo tradicional del país. Su larga vida ha sido el mejor ingrediente para dejar un legado de la rima popular con raíces profundas. De nuestro trovador nacional, y buen psicólogo, afirma Rodríguez Demorizi: "Los más altos y caracterizados representantes de nuestra poesía popular han sido el Maestro Mónica, el oscuro y genial poeta, y Juan Antonio Alix, versificador fecundo, fácil y entusiasta, el más inspirado de nuestros bardos del pueblo"¹³³.

La diversidad de versificación popular de los bardos dominicanos de este siglo es vasta: desde loas, coplas, quartetas, redondillas, quintillas, sextillas, hasta romances y sonetos. En su criollismo Alix usa toda esta variedad en su poética popular. Sin embargo, la décima popular es el centro de su obra; porque en ella se refleja siempre el hombre que él fue y al que él representó: el hombre del campo. Sobre este aspecto agrega Demorizi:

En los romanescos cantos de Nicolás Ureña, iluminados por el color local importado de Cuba, tampoco hay los hondos y dilatados ecos del alma dominicana, el criollismo integral

¹³³ Rodríguez Demorizi, 255.

de Juan Antonio Alix, el poeta criollo por excelencia y uno de nuestros más originales temperamentos literarios¹³⁴.

El campesino tiene unas reglas rígidas para sus décimas y aplica su poética con seriedad y exactitud. Ivette Jiménez de Báez nos habla del *tema* (la glosa de una décima) en la poesía popular; “cuatro décimas a partir de una cuarteta... ya en grandes tiradas estróficas”... Los trovadores dominicanos hablan del “pie de décima” y de “palo de décima” cuando ésta tiene 50 versos o más. Juan Antonio Alix pone en práctica todas estas reglas en su poética campesina. Comienza con una cuarteta o *tema*, la desglosa, y hace, además, muchas décimas aisladas, es decir, décimas de sólo un pie, lo que es igual a diez versos octosílabos. Tomaré solamente un ejemplo de sus décimas, *La pobreza*, donde nos presenta el tema, pero no hace un desglosamiento mecánico, como en las glosas regulares.

Es la pobreza en el hombre
Una horrible enfermedad,
Y estremece en realidad
Sólo pronunciar su nombre.
Al que le ataca este mal
Pierde la voz y el semblante,
Vive siempre delirante

¹³⁴ Rodríguez Demorizi, 255.

Pensando en gran capital.
Por doquiera ve señal
De botijuela enterrada,
Con los ojos entreabiertos,
Y sueña siempre con muertos
Si en el día no come nada.
Para un pobre es *grande* atraque,
Y más si tiene familia,
Haber de guardar vigilia
Sin decirlo el almanaque.
Y si no halla quien lo saque
De tormentos y aflicciones
Se lo llevan mil legiones
De diablos, para el infierno;
Y el que paga es el Gobierno
Echándole maldiciones.
Cuando un pobre coge un peso
Y se dirige al Mercado
Inviértelo en buen pescado
Pero no en pan y queso,
Aquel día compra seso
Y lo guisa con jamón,

Se provee de un buen capón
Y lo arregla con repollo
Aunque al fin lo lleve al hoyo
Una fuerte indigestión.
Un pobre llega a su hogar
Creyendo tener su cuenta,
Más le falta la pimienta
Y la leña por comprar.
Si el dinero va a buscar,
Si lo halla, es con trabajo;
Al volver, que falta el ajo,
Y así va todo faltando
Y el pobre siempre acarreando
Se vuelve un escarabajo.
El pobre a comer se sienta
Y dice: "ya descansé!"
En esto llega el *Francé*
Del pan, a arreglar su cuenta.
Montando en su *burriquito*.
O el muchacho se presenta
A cobrar su *mediecito*
Del agua que dejó fiada,

Que, si al fin no tiene nada,
Hasta pierde el apetito.
Después que uno se acalora
Su *siestica* quiere hacer,
Y le dice su mujer:
"Aquí está la planchadora".
Que ha venido a mala hora
Dile, con buena manera,
Que a buscarle voy afuera
Su dinero con empeño;
Volviendo a coger el sueño,
"Que aquí está la lavandera".
Si el pobre manda a lavar
Siempre le falta el jabón,
Y si compra el almidón
Algo más le ha de faltar.
El azul no va alcanzar,
Le dice la lavandera,
Deme la leña y la cera
Y dispense que lo atraque,
Que si no fuera por *Yaque*
Agua también le pidiera.

Si un dolor a un pobre inquieta
Y solicita a un doctor,
La ataca más el dolor
Si no tiene una peseta.
Si el Médico le receta
Ayudas en suposición,
Se verá en la precisión
De bailar la *jorominga*
Si no tiene una jeringa
De la última invención.
Para un pobre es mala broma
En caso de enfermedad,
No haliar con facilidad
Una jeringa de goma.
El pobre siempre se *embroma*
Y a veces le causa lloro
Si le falla el as de oro
Como si fuera un caballo
Con canuto de papayo,
Y con vejiga de toro.
El pobre se desespera,
Y pierde a veces el tino,

Cuando ve un remolino
De su casa en la *cumbrera*.
Si el bohío tiene gotera
Dice a Dios en oraciones:
Disuelve esos nubarrones
Te lo suplico, Dios mío,
Ve que tengo mi bohío
Con tamaño goterones.
Si un pobre demanda a un rico
Y el pobre tiene razón,
Pierde *aqueste* la cuestión
Sin poder meter el pico.
El grande se come al chico
Esto siempre se ha de ver
Si no tiene que ofrecer
El pobre por garantía,
No vale Santa María
Porque al fin se ha de... perder.
Si un pobre le pide a un rico
Algún caballo prestado,
Le dice con desagrado
Ahora no puedo, chico—

Pues présteme Ud. un borrico,

Que bien lo agradeceré.

Para el campo lo mandé—.

Y se finge que lo siente

Y el pobre, por consiguiente

Tiene que *jalar* a pie.

Dicen de un rico borracho:

“¡Cuidado que está jocos!”—

¿Y a un pobre?, ¡qué fastidioso!—

Perdido está ese muchacho—.

Si el pobre suelta su cacho

Le dicen que es embustero;

¿Y un rico?, ¡dizque *guacero*!

Puesto que así no se ofende,

Y al pobre que esto comprende

Se lo lleva el diablo entero.

De una niña que es honrada,

Más si le falta dinero,

Dicen al punto que es *cuero*,¹³⁵

Y la juzgan deshonrada.

¹³⁵ Algunas de las palabras en *letras bastardillas* son dominicanismos o criollismos; pero tienen también significación epigramática y eufemística.

Si la ven engalanada
Con su trabajo ganado
Dicen que el enamorado
Le ha dado la galanura,
No dicen con su costura
Este lujito ha comprado.
En la pobre se ha notado
Que si vive amancebada
No la invitan para nada
Si el querido es arrancado.
Si es rico, no hay cuidado,
La querida es señorita,
Todo el mundo la visita,
Y a los bailes se convida,
Y así a una pervertida
El dinero la acredita.
Al que por rico se dé
Hoy le dice la riqueza,
Que no diga con certeza
De esta agua no beberé.
En esta tierra se ve
Que toda riqueza es vana,

Uno pierde lo que gana,
 Lo juro como quien soy,
 Pues uno sabe lo de hoy
 Pero no lo de mañana.
 Mayo, de 1885¹³⁶.

Son 16 *pies* de décima muy costumbrista; o sea, un palo de décima de 16, que es igual a 160 versos sin la cuarteta-tema, según la poética campesina.

A Juan Antonio Alix no en vano se le ha llamado el mejor poeta y cantor del Cibao o del *Yaque* —el río que cruza por la ciudad de Santiago de los Caballeros, en el valle de dicha región—. Alix no solamente canta y celebra la dominicanidad y su criollismo, sino que denuncia las aberraciones y abusos sociales y los de poder; también critica las ligerezas y petulancias de su pueblo; sanciona de igual manera el rancio racismo dominicano en contra de los haitianos; desenmascara a los que tienen ínfulas de grandeza; defiende al pobre y al campesino; ataca al español, a quien considera abusador ("Tocinos y longanizas"); y pone en evidencia el problema lingüístico haitiano-quisqueyano. Y así hace en sus décimas escritas un recuento histórico y social del dominicano en general en su devenir histórico: desnuda la idiosincrasia de

¹³⁶ Juan Antonio Alix. Ed. Dr. Joaquín Balaguer, *Décimas*, Tomo I (Santo Domingo: Librería Dominicana, 1969), 41-46.

sus compatriotas como pocos han podido hacerlo. Pone el idioma cibaeño de manifiesto y en la literatura local y en el mapa del país. El habla cibaeña en la poesía de Alix es uno de los mayores logros en la poética de este gran bardo dominicano. Fustiga muchos otros malos hábitos y excesos, y lacras que han aquejado la nación, tales como la corrupción, que para esa época, ya era un flagelo nacional.

Es J. A. Alix quien en Santiago se convirtió, para todo el público cibaeño, en radio, periódico, revista y panfleto: es decir, en el único y más efectivo medio de información social de la región. Leía sus décimas y epigramas en las esquinas de la ciudad, como la única, rápida y precisa noticia del día. Y sus décimas por encargo servían de medios publicitarios para los comerciantes que deseaban anunciarse. La décima de Alix sirvió de prensa popular, de vocero a través del cual el pueblo se quejaba, se informaba de la situación actual, y al mismo tiempo se divertía con sus audacias. Comenta Demorizi: "Por entonces, comienzos del siglo XIX, la poesía satírica era muy común en Santo Domingo. Vulgar o erudita, a veces llena de gracia y de mordacidad, ella revela mejor que otros *géneros* de poesía, las costumbres de la época y sus preferencias literarias"¹³⁷.

Juan Antonio Alix, como hombre del pueblo y campesino él mismo, llegó a conocer muy bien a su gente y su temperamento. Y lo

¹³⁷ Rodríguez Demorizi, *Poesía popular dominicana*, 29.

mismo se puede afirmar de Luis María Camejo, a quien pertenece la graciosa, pícaro, jocosa, pero filípica décima la *Invasión americana*, escrita posiblemente el mismo año de la Intervención (1916):

Cuando a Santiago iba a entrar

La invasión americana,

Corrió la noticia insana

Que por orden militar,

Niñas iban a violar

Sin distinción de persona,

Con lo cual, una jamona,

Cuando esta noticia oyó,

Al punto se pintorreó

Muy *coqueta* y empolvada

Para ver de una calzada

La extraña tropa pasar,

Y cansada de esperar

Lo que el pueblo propagó,

A un *marín* le preguntó:

"¿Y cuándo van a empezar?"¹³⁸

Estos tres bardos locales, Mónica, Alix y Camejo, todos usan la décima epigramática como artilugio para su poética socio-política y

¹³⁸ Alvarez y Lora, 121.

popular. Y estos epigramas son todos ataques, burlas mordaces a la caótica situación económica, social y cultural en que vive el país en sus distintas etapas y épocas; pero todas las embestidas son denuncias a la injusticia, a la miseria y a la calamidad. Con una satírica cuarteta, tres redondillas y una quintilla anónimas de comienzos del siglo XIX concreto un buen ejemplo de lo expresado en el pasaje anterior:

El mundo es un loco tal
 En su continuo vaivén,
 Que a unos les parece mal
 Lo que a otros parece bien.
 Al cielo hacemos desdén
 Y siempre opuestos estamos,
 Pues si llueve, nos quejamos,
 Y si no llueve, también.

Todo el mundo es cantaleta
 Sin que ninguna ley valga;
 Ya queremos que el sol salga,
 Ya queremos que se meta.

De una dama me embelesa
 Ver cómo hablan sin mesura;
 Si es alegre, "que es locura",
 Si es seria, "Jesús, que tiesa!"

Si trae sólo un guardapiés

Dicen: "Qué trapienta és!"

Y si entre afeites se esmalta

Dicen: "Tan solo le falta

La mano del almirez!"

Con las influencias de Meso Mónica, J. A. Alix, Camejo y muchos otros copleros populares, sucede el fenómeno que Menéndez Pidal llamara *autor legión* o *ninguno*. Porque todos los memoristas decimeros dominicanos, después de estos poetas, se han aprendido sus décimas y las recitan como propias; o como si en verdad formaran parte de la tradición oral. No obstante, la memoria los traiciona, y a veces sólo pueden recordar alguna fracción del poema. De ahí que se noten cambios radicales que van sufriendo las décimas del *autor legión*. Y a medida que estas composiciones memorizadas van pasando de boca en boca, de boca a oído y de generación a generación, la transformación que sufren es tal, que muchas veces dejan de ser *creatividad* de la memoria, y hasta se les olvida por completo. Tal es el caso de los señores Antonio Rubio, de San José de las Matas, de 80 años; de *Guaya Maíz*, del Rubio y de Antonio Mercé, también octogenario. Antonio Rubio no pudo recordar ni una décima de las que trató de recitarme; se quejaba todo el tiempo de su mala memoria. En tanto que *Guaya Maíz*, que hacía precisamente eso, trató por igual de recitarme *Una manía*,

de Camejo, y apenas recordó el primer pie, con malos resultados, como ya apunté anteriormente. Antonio Mercé había sido un gran memorista y famoso recitador de esa comarca, pero ya la memoria le traicionaba. Aquí incluyo la décima completa de Luis María Camejo, que había tratado de recitar el Antonio Mercé:

El maíz no le gustaba
 Al anciano *Siño Goyo*,
 Pero decía que hecho bollo
 Mejor gusto le encontraba
 Y que al majarete le entraba
 Y el gofio no le ofendía,
 Que el *guanimo* lo comía
 A falta de la panela,
 Y que "*ruciá!*" con canela
 Por la torta se moría.
 Que con leche, bien pelado
 Nunca le pido hacer "*mico*",
 Pero el "*rabo de perico*"
 Era su plato apreciado.
 Con los gallos del tostado
 Rumiando se trasnochaba;
 En la cuaresma ayunaba

Con dos cajones del seco,
Y si con esto no peco,
El maíz no le gustaba.
La arepita bien tostada
Era su almuerzo más rico,
Y al probar el *panecico*
No lo dejaba por nada.
En la feria, la empanada
Dizque le hacía recordar
Con jengibre bien caliente
La "*jembrita*" de Vicente
Pa' poderlo contentar.
Como el maíz sancochado
Se deja fácil roer,
A punto le podía hacer
Si no estaba trasnochado.
Diez mazorcas del asado
Cuando joven se engullía;
Y aliado a la catibía,
Como tanto le agradaba,
Con un "*filé*" remataba
La venta que Tonga hacía.

La hoja la destinaba
 Para el tabaco envolver,
 No teniendo así que hacer
 Más gastos, cuando fumaba.
 De la mazorca guardaba
 Pidiendo al lector excusa
 Lo que ya hoy no se usa
 En cierto tiempo y lugar,
 Y así solía aprovechar
 Del maíz, hasta la tusa!¹³⁹

El poema está lleno de criollismos y de juegos semánticos (llámense eufemismos). *Una manía* es una décima poliestrófica llena de humor, gracia e instrucción sobre este cereal indígena. Es una décima que ha ido de boca a oído entre los campesinos poetas dominicanos; y habla por sí sola sobre las costumbres de este consorcio social. Es importante, además, por la riqueza del vocabulario vegetal, y los diferentes usos que se le dan al maíz en Quisqueya.

Juan Antonio Alix, por su larga y fructífera vida, conecta los siglos XIX Y XX, seguido de Luis María Camejo. Y con este juglar cierro el ciclo de los cuatro siglos que he estudiado de forma circular para comparar sus distintas formas de poesías de la tradición oral domini-

¹³⁹ Alvarez y Lora, 119-20.

cana, y así entrar de nuevo al siglo actual, con mis décimas espontáneas y memorizadas, grabadas y filmadas en Nueva York y en la República Dominicana, con las cuales se hará una cuasi antología en el apéndice I.

La poesía de tradición oral contemporánea no ha despertado ningún interés en el mundo social e intelectual de Santo Domingo, pese al bien social y educativo a que ha contribuido y contribuye todavía. Esta desaprobación se basa en que, según la sociedad culta y la burguesía, se trata de una poesía vulgar y sin prestigio.

Si bien es cierto en parte que esta poesía popular se vale con frecuencia de invectivas epigramáticas, que usa bastantes palabras y dichos soeces, lo que a mi juicio no debe desmerecer artísticamente, también hay que reconocer que esta cultura popular es el canal por donde fluyen las ideas e inquietudes de la expresión campesina y del pueblo en general. Los frecuentes borbollones de sórdidas expresiones y exabruptos de muchos de estos poetas son opacados por el buen proceder que es la pauta general que rige en estos casos. Existe en una gran mayoría de ellos el buen deseo de someterse al canon moral y a las buenas costumbres y enseñanzas establecidas. Este frecuente fenómeno escatológico de la poesía popular es célebre no sólo en Santo Domingo, sino en España y las Islas Canarias, hasta Tierra del Fuego. "En muchos casos, — afirma S. G. Armistead — la poesía oral im-

provisada habría tenido el carácter de un duelo oral, una competición poética, a veces dura y agresiva, haciendo uso de la invectiva, de la agresión verbal, versos insultantes, incluso procaces”¹⁴⁰. A mi juicio, esta es una de las razones principales por la que no se le ha hecho justicia al coplero, al *decimista* y a los repentistas dominicanos. Los *puristas* y *eruditos* rehúsan valorar, mantener y reconocer como cultural, la décima oral en el país. Estos intelectuales y la clase dominante no muestran interés alguno por la *espinela* nacional. Tampoco osan escribir sobre ella, porque de hacerlo, esto pudiera entenderse como una condonación a la propensión escatológica propia de este género poético. El único granito de arena en este sentido lo ha puesto Radio Santa María, una emisora católica de la Vega, que trata de alfabetizar y educar al campesino de la región por medio de décimas: tanto en catequesis y en historia patria, como en agricultura y en cultura social. Pero, las décimas que se emplean para tan laudable labor son escritas, naturalmente. Se les da un tema a los campesinos, que a veces se convierte en pie forzado, para que ellos escriban sobre el tema indicado. He aquí dos ejemplos del tema “Vale la pena luchar”:

Vale la pena luchar
Y seguir así *pa’ lante*
Sin *vacilai* ni un *intante*

¹⁴⁰ Trapero, 44

Poi voiveino a liberai
Manque se haya de acabai
 Con medio mundo entero
 Ya que *vei* así no puedo
 La patria que tanto adoro
 Y que *é'* mi *mejoi* tesoro
 Y que *veila* así no quiero.

Y esta otra sobre la misma temática del amor al terruño, y el amor patrio:

Nuestra Patria sí fue libre
 De *toa* nación *etranjera*
 Y no fue bien duradera
Manque pareca increíble
 Y no parece imposible
Habei dejao eso así.
 Pero *agora mimo* aquí
Ei pueblo se *depeitó*
 Dijo "no *saibamo to*
 O se acaba de *jundíi*"¹⁴¹.

¹⁴¹ Manuel Antigua Cruz, *Las décimas de Radio Santa María*. Ed. Luis Beiro Alvarez (Santo Domingo: Amigo del Hogar, 1995), 21.

Pero nótese la puntuación. De acuerdo con el rigor estructural de la espinela, estas décimas dejan mucho que desear. Por supuesto que ninguna de ellas muestra aspecto escatológico; y la razón es obvia: son décimas de gabinete escritas para educar, y supervisadas por religiosos.

El campesino que se sirve, en cambio, de sus décimas como medio de expresión oral, vive solo con sus luchas, sus penas, sus frustraciones y sus pocas alegrías ; y ni siquiera siente el placer ni la esperanza de que alguien se interese por su legado cultural. Y es por eso también que la expresión oral improvisada o memorizada pierde cada vez más terreno, interés y entusiasmo tanto en el campo como en la ciudad. Se pierde la tradición porque se ha mantenido siempre huérfana desde hace muchos años frente a un medio hostil y petulante que la asfixia y la mira con ojeriza. A pesar de todos estos inconvenientes (y aunque parezca una contradicción), la poesía espontánea y la memorizada han sobrevivido, a través de los siglos y de las adversidades. Porque lo que es del pueblo, con el pueblo se queda. Pero ya está vieja, arrugada y cansada por el maltrato que se le ha dado siempre en la República Dominicana. El desdén social no la ha podido enterrar del todo todavía; pero las circunstancias actuales, la vida moderna y todo lo que ella conlleva, la precipitan cada vez más velozmente al olvido, y eventualmente, a la desaparición. Tal vez por eso, presintiendo el in-

minente desastre, la decimista Bartola Colón, que como la mayoría de los campesinos del país ha emigrado del campo a la ciudad y reside allí desde hace unos 30 años, recita nostálgicamente la octavilla siguiente:

Goza del sol mientras dure
 Que el sol *te se* acabará
 Porque hasta el sol tiene fin
 Cuando escondiéndose está.
 Lo malo es lo mejor
 (Y) lo que está en medio se quita
 Lo que no sirve se guarda
 Que algún día se necesita.

Son dos cuartetas de filosofía callejera, pero contundente. Obsérvese el uso anticuado *te se* en lugar de *se te*. Mientras tanto, el abuelito Juan Cirilo Núñez desde Manhattan le canta a la sociedad burguesa y a la culta (eso me indicó él mismo) esta casi espinela de amor, que refleja la actual situación de menosprecio y olvido de su acervo cultural:

Para mí ha sido un desprecio
 Lo que tú has hecho conmigo
 Tratándome como a un niño
 Y me ha dejado en *disierto*.
 No me digas que soy necio
 (Y) tanto que estoy apurado

Yo te enamoro cantando

Porque no encuentro ocasión

Prenda de mi corazón

Por ti vivo suspirando.

Nada de esto sucede con la poesía escrita y la culta. Se han escrito muchas décimas populares de circunstancias y cultas. Mucho se comenta sobre ellas por igual. Y a pesar de que muchas de estas décimas son epigramáticas y de invectivas políticas, se las acepta muy bien en la sociedad. Sin embargo, el acervo popular oral del país sigue siendo cada vez más huérfano.

La décima culta y, como en sus orígenes, su gemelo el romance, son obras de plumas diestras y privilegiadas. El escribir una décima espinela (creación artificiosa, bien reflexionada) es un quehacer laborioso; las composiciones tradicionales repentinas versificadas y las memorizadas en cambio, nacen y salen a chisguetes de la mente y de la memoria del trovador popular, sin necesidad de ninguna elaboración artística; y eso se nota en las décimas que he grabado y coleccionado. Presento, con fin paradigmático, tres ejemplos, para ilustrar este juicio: una bien elaborada décima culta de fray Diego González donde elogia la pintura del francés Horacio Bernet:

¿A qué luz examinaste,

Gran Bernet, la noche oscura

Que en tu famosa pintura
 Tan al vivo la copiaste?
 Si de noche la pintaste,
 ¿Qué luz tu pincel guió?
 Si de día, no sé yo
 Como tanta obscuridad,
 Juzgándola realidad,
 Su luz no la disipó.¹⁴²

Una décima memorizada por una campesina de monte adentro — en El Rubio, de San José de las Matas, — que le canta a su enamorado de 86 años (su esposo), e identificándose ella como la persona que es:

Ei negro no se le quita
Ni meno le ponga feita
Y negra ha de sei la tinta
Con que se escribe una caita.
Y negra ha de sei la manta
Con que se tapa ei Señoi
De negro se eclipsa ei soi,
Y negra ha de sei la noche
(Y) si acaso no me conoce,

¹⁴² *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, Tomo XVII (Madrid: Espasa-Calpe, 1964), 1199.

Negra tengo mi coloi.

Y esta trovadora recurre al mismo recurso estilístico para dejar claro su punto de vista, en una espinela perfecta, insistiendo:

Si ei negro te causa epanto

No le muetre tu nobleza

De negro viten la iglesia

El jueve y ei viene Santo;

De negro ponen ei manto

En aquei sagrado aitái

Poique de negro ha e tai

Jata ei sábado a su hora

Y pa' dentrái a la gloria

Todo semo de un iguái.

La conclusión aborda la perdurable fórmula de la muerte niveladora, tan celebrada por los clásicos españoles, entre ellos, Jorge Manrique. El tercer ejemplo es un chascarrillo ¿improvisado? por un repentista consumado:

Oy, icon tus ojos tan bonitos!

Tú me tienes amargado

Y como yo te estoy cantando

Pues quiéreme mi amorcito

Como yo te solicito

Tu amor para *too* los días

Pues quiéreme prenda *engría*

De ti yo estoy *aficiado*

Y como soy tu enamorado

Ya yo sé que tú eres mía.

Oy, y como soy tu enamorado

Ya yo sé que tú eres mía.

Hemos visto tres ejemplos diferentes de inspiración poética. El primero, de una décima culta que es, como se debía esperar, una espinela perfecta. Sólo que, a mi entender, la palabra “como” del verso ocho, debía de llevar acento diacrítico, *cómo*, por tratarse de una exclamación o de una pregunta retórica; y la palabra *obscuridad* que es hoy día una antigualla. El segundo ejemplo es el de una señora de 84 años de edad, de piel muy morena, que le canta de memoria a su anciano esposo. Claro está que la décima es de la época de sus años mozos cuando ambos empezaron a enamorarse. Es una décima anafórica en perfecta espinela. Sus faltas son las propias del habla cibaëña, y la de la expresión de una campesina analfabeta. Pero su belleza poética es innegable. En el último ejemplo se trata de don Rafaelito Castillo que le canta a una enamorada. Tiene las faltas propias del hombre de campo iletrado.

Con unos ejemplos más de décimas cantadas y cuartetos recitadas cierro este capítulo circular. Son décimas con estribillos que se repiten antes y después de cada verso. Por su popularidad ya se han convertido en salves y merengues. Canta Juan Núñez, con el estribillo que se repite antes y después de cada verso, "Al amanecer":

Muchachita encantadora
 Y santo de mi querer
 Dime cómo puede *sei*
 Que tú me olvides, cielito.
 Como creo en *Jesucrito*,
 Pues yo en ti no *disconfío*
 Si tu amor es como el mío
 Pongámoslo en *convenencia*
 A ti te he querido siempre
 Cielito, estimado mío.

Es un poema amoroso delicado. Pero, como todo saber empírico, adolece de imperfecciones: se notan incongruencias y palabras mal dichas, — *Jesucrito*, *disconfío*, *convenencia* y *sei*. La concordancia métrica también es deficiente. Sin embargo, el mismo abuelito Juan me dice: "No hay que preocuparse por eso; que en todas partes se cuecen habas; y al más sabio se le va una punta". Tiene razón don Juan Nú-

ñez. Y me explica que si alguien cantaba, por ejemplo, "Al amanecer", enseguida se armaba el pleito, con resultados fatales:

Muchachita *buenamoza*
 Por qué no me das amores
 Pues tu mama es una *puta*
 Y tu tata es un *ladrone*.
 Muchachita quien te ama
 Un culebrón como yoe.

Como nota curiosa, en este último poema, el poeta tiene idea clara de la exigencia de la rima métrica. Y por eso se sirve de la e paragógica (*ladrone* y *yoe*), para cumplir con el requisito rítmico.

Actualmente se mantiene viva la tradición en el ambiente nacional, como por ósmosis, sobre todo en el ámbito rural. Allí un campesino o una campesina como Juan Cirilo Núñez o Bartola Colón expresan tener la dicha de haber vivido, amado y sabido el mejor medio que ha tenido el campesino para comunicarse efectiva y poéticamente. Y así canta Juan Cirilo Núñez esta espinela:

El que descubrió el amor
 Era de haberlo matado
 Y de haberlo desterrado
 Por ser tan descubridor.
 Por eso es que al día de hoy

Se miran tantos desvelos
 Se miran tantos extremos
 Que no son de menester;
 Pero el que ha sabido querer
 Dice que el amor sí es bueno.

Y Bartola Colón les da un consejo a los holgazanes y cacos con ésta:

Esos que suelen andar
 De noche como *cucuyos*
 Buscando lo que no es suyo
 Para poderse llevar,
 Debieran considerar
 Que el que lo ajeno recoge,
 Es fácil que un día se moje,
 Si no sigue aquel refrán
 Que le dijo Dios a Adán:
 “El que no siembra no coge”.

Bartola le tiene una *décima* a cualquiera y en cualquier momento y para toda sazón. Esta cuarteta, por ejemplo, que es una oración, sirve para detener o alejar los malos espíritus:

Detente animal feroz
 Pega la barba del suelo
 Antes de tú haber nacido

Gobernó el Rey de los Cielos.

Esta cuarteta la dedica a la mujer que tiene una hija y no se sabe quién es el padre. Pero ella encuentra a un Juan Lanás que cree ser el progenitor de la niña, aunque tiene sus dudas:

La hija de mi mujer
 ¡Se parece tanto a mí!
 Como la lechuga al pan
 Como la tusa al maní.

De una manera pesimista ve su lucha poética al borde del fracaso:

De *na'* le vale al molino
 El moler con tanto afán
 Que *uno* amasan la harina
 Y otros se comen el pan.

La contribución de José María Camejo, Meso Mónica y Juan Antonio Alix a la consolidación poética del acervo oral tradicional de la nación es muy significativa, no sólo desde una perspectiva puramente artística sino también desde el punto de vista de la antropología y la psicología social, ya que su obra permite comprender mejor el espíritu y el comportamiento social de su gente.

La copla voló de España a la Isla Española; se asentó en el parnasio local, empolló, y sacó un híbrido que dio como resultado del tiempo transcurrido, el chuín banilejo. Esta creación poética isleña tie-

ne características muy propias. Su peculiaridad parece exclusiva del país, y de una región en particular: la provincia Peravia. Y más circunscrito aun, de El Cañafístol y Villa Sombrero. Los banilejos están muy conscientes de su don poético y tratan, sin gran fruto hoy en día, de mantener la tradición que les legaron sus antepasados. Pero la juventud se muestra indiferente y renuente a seguirla. Los padres lo reconocen y no pueden hacer nada al respecto.

El chuín es creado momentáneamente en el instante en que se canta y sin tiempo para reflexionar. Sus ejecutores son profesionales de la espontaneidad y de la improvisación. Es una inspiración del aquí y ahora mismo. Es un diálogo poético cantado y sin tiempo para enmendar los entuertos de la improvisación. El arte estriba en la prontitud, la coherencia y la rigidez rítmica de cada poeta-cantor. Su delineamiento es el de la décima espinela, a pesar de ser una copla rejuvenecida, *aplatanada*, de cuatro versos. La copla llegó con los españoles y con el tiempo se trasformó en algo distinto, muy particular. Los banilejos se vanaglorian de esta transformación. El chuín se independizó de la copla y creó su regla de juego literario: una poesía para comunicar problemas y sentimientos y para divertirse.

Mientras mejor es el poeta, más exacta y perfecta es la medida rítmica del chuín. Los chuíneros tienen un código que les facilita la creatividad improvisada de sus poemas de cuatro versos. Y es que el

verdadero chuiner, para que su chuín salga y suene mejor, debe valerse de las vocales más agudas. Estas son: *a*, *e*, *i*. Raramente improvisan un chuín que termine con las vocales *o*, y *u*. Cabe aclarar que se escuchan chuines con todo tipo de terminación vocálica. Pero la perfección y profesionalidad de los mismos se juzga por el buen gusto del uso de las vocales primeras; no por el empleo de las dos últimas, la *o* y la *u*.

No hay nada documentado en cuanto a la creación y al canto del chuín banilejo. Pero sí lo están los puntos donde la emigración canaria se emplazó. Sólo que, según los banilejos, su arte de "chuinar" nació del romance español y muy particularmente de la copla que cantaban los colonos, y en especial, los canarios que inmigraron a esa región del país. Todavía quedan rasgos de estos inmigrantes originales en Bani.

La décima oral, improvisada o memorizada, es un conducto real para el desahogo emocional del hombre y la mujer del campo. Le sirve de válvula de escape para expresar sus frustraciones, angustias y deseos. Sus variaciones temáticas y cambios lingüísticos y regionales, y sus características, son de vasto interés para filólogos, sociólogos y folkloristas.

¿Qué le espera en el futuro a esta tradición oral popular, a este folklore nacional del verso repentino y memorizado? Trataré de prever la realidad futura a través de mi perspectiva, de lo que piensan mis

entrevistados y de explicar lo que sucede actualmente, según sociólogos y antropólogos locales, en el capítulo que sigue.

Capítulo IV

Presente y futuro de la décima dominicana

Al presente de la tradición oral popular dominicana lo cubren negros nubarrones de incertidumbres, desilusión, desesperación económica, desinterés por las costumbres tradicionales, abandono de los campos y de las familias, y sobre todo, el menosprecio de los encumbrados y petulantes sociales. A todo esto se añaden las influencias de las cosas modernas, la inseguridad social, el espejismo de los que se van dejando su país de origen y vuelven *brillando* las cadenas del éxito de sus partidas hacia el extranjero.

Como el gobierno no alienta la cultura popular ni muestra interés por los valores tradicionales, son obviamente desastrosos el desajuste y desbarajuste de los campesinos, su cultura y sus hábitos tradicionales. De estos valores tradicionales afectados, la décima popular es la que más ha sufrido por la inercia y desprecio de parte de la élite social del país: la *aristocracia*, la burguesía, la clase dominante y la intelectual no consideran a la décima un género literario sino un pasatiempo vulgar, que sirve para entretener a la plebe y al estado llano. Semejante actitud afecta la vida y propagación de esta expresión oral popular e incita al campesino a desatender y a abandonar sus gustos, sus costumbres y su entretenimiento folklórico.

Esta forma de literatura oral ha sido tramistida de memoria y de oído entre el pueblo sencillo, a través de tiempos inmemoriales, pero hoy está amenazada por múltiples circunstancias materiales. La memoria y el oído no son ya suficientes para mantener esta tradición oral como antes. Su importancia ha decaído, como se ve en el siguiente ejemplo: el día de San Juan Bautista, 24 de junio, ha sido tradicionalmente celebrado por sus devotos dominicanos rezando, cantando, invocando al santo con alabanzas y bailes y tocando *palos*, pero, como lo afirma el sociólogo Dagoberto Tejada Ortiz, las cosas han cambiado:

Esta manifestación constituía antiguamente, la festividad más importante del lugar, pero ha ido disminuyendo drásticamente, por la desaparición física y la migración de sus habitantes, a tal punto que, en el año 1991, la familia responsable del santo se trasladó del poblado, llevándose los materiales de la casa para levantarla en otro lugar, junto con el altar, los tambores, etc.¹⁴³

Otro de los factores que incitan al campesino a abandonar sus pertenencias y su cultura popular es el “deslumbramiento del progreso”. Los que ya se han ido, regresan a mostrar el cofre del éxito que han tenido en el exilio: cadenas brillantes, coches de lujo, casas nue-

¹⁴³ Dagoberto Tejada O. et al., *Religiosidad popular y psiquiatría* (Santo Domingo: Editora Corripio C. por A., 1995), 81.

vas propias en el pueblo y en las grandes ciudades, la cartera llena de dinero *verde*, etc., etc. A los conciudadanos no les queda otra opción que tratar de hacer lo mismo que sus paisanos a como dé lugar. Conocí a un joven agricultor dominicano residente en Italia que es un buen mecánico de vehículos pesados en ese país. En Milán, además de él, vive también una de sus dos hermanas; otros dos hermanos viven en Nueva York; y el más pequeño de todos reside todavía con sus padres en San Francisco de Macorís, en la República Dominicana. Lo interesante y patético de este ejemplo es que los padres de estos cuatro hijos emigrantes son agricultores ricos del país con propiedades agrícolas en las tierras negras más fértiles de Quisqueya. Los que viven en Nueva York ya les están preparando los *papeles* al hermano menor para llevárselo también del campo. Y si no funcionan los papeles, le comprarán una visa falsa, cueste lo que cueste, porque tienen dinero suficiente, y así podrán sacarlo del campo para que resida en Nueva York.

Ninguno de estos chicos tiene necesidad económica, pero, si se quedaran en su campo ayudando a sus padres, considerarían que “no están en nada”. Esto, aunque parezca un chiste, es una grave realidad social y de ella depende el futuro de la tradición oral popular.

La tradición oral del país tiene muchos enemigos silenciosos, a más de la clase dominante. Uno de estos destructores secretos es el

tiempo y la modernidad, en su acepción más amplia. Quiérase o no, la nación ha evolucionado con los tiempos modernos; y las influencias extranjeras pesan bastante en esta evolución, después de que el país abriera las puertas al mundo y comenzara a vivir del turismo, cuya influencia es positiva y negativa a la vez. La política de puerta abierta se ha reflejado en los campesinos y en las costumbres y tradiciones de la nación. Ana Mitila Lora cita un análisis del historiador Frank Moya Pons, que afirma: "Otra de las transformaciones relevantes es la norteamericanización de la sociedad dominicana o la *occidentalización*".¹⁴⁴

Debido a la globalización el mundo hoy parece más pequeño; da la impresión de que las distancias son más cortas y la gente piensa que el tiempo corre más rápidamente. Y, gracias a la apertura turística en la nación, a la americanización y al gran auge de las cosas modernas que llegan al país, y a los medios sociales de comunicación, los gobiernos de turno se han inventado un *folklore* nuevo y hasta una cultura moderna, que nada tienen que ver con la realidad folklórica tradicional. Cuando el o la turista europeo/a, japonés/japonesa o americano/a ve las famosas danzas *folklóricas* dominicanas; o va de compras a una tienda de recuerdos patrios (los famosos *gift shops*), sale encantado o encantada con la gran variedad cultural, escultural y fol-

¹⁴⁴ Ana Mitila Lora, «Los campesinos: del burro al motoconcho» *Listín Diario*, 21 de marzo de 1999, Ed. Dominical, 13A.

klórica de este país moderno que ha visitado. Pero, si es una persona que ve más allá del engaño, y le pregunta a una niña o a un niño si sabe cantar tal canción o bailar aquel *exótico y coreográfico baile folklórico* que le han presentado al o a la visitante, la niña o el niño se queda con la boca abierta al no saber nada de lo que se le ha preguntado. A no ser que los niños conozcan al grupo "folkórico" que toca, canta y baila en el aeropuerto para entretener a los turistas que entran y salen del país; o que hayan visto al "*conjunto folkórico*" por la televisión, desconocen esa nueva "cultura folklórica y tradicional" que se vende al mundo económico occidental¹⁴⁵. Porque tal cultura de danzas exóticas no existe en el país como cultura general, ni tampoco existen las esculturas "hechas por los indios", que se venden dondequiera que pasa un o una turista. ¡Y pensar que los indios arawakos antillanos murieron todos en el siglo XVI! Se ha querido vender una imagen nacional folklórica y cultural que nada tiene que ver con la realidad tradicional del país, ni histórica ni antropológicamente.

¹⁴⁵ Hasta el año 1970 el turismo extranjero era desconocido en la nación. Los primeros turistas canadienses y americanos, conocedores ya del desarrollo turístico en Puerto Rico y en Haití, tentativamente comenzaron a visitar Santo Domingo a partir de 1974. En 1975 formé parte, en la capital, del primer grupo de guías turistas nacionales que formó la escuela de turismo que para ese año preparó la Secretaría de Estado. El turismo en masa comenzó a fluir después de 1975. Hasta esta fecha, se han gastado en el país millones y millones de dólares en infraestructuras para la industria turística. Sin embargo, no se ha invertido nada en favor de la *verdadera* cultura oral tradicional dominicana.

El progreso hace que este mundo acelerado y ultramoderno parezca cada vez más cercano y pequeño. Creo que estas circunstancias contribuyen a que los niños de la nación pierdan el apego a la tradición de sus padres y se deslumbren por el gran dominio del desarrollo moderno y por los tentáculos de la globalización; también que los campesinos estén abandonando y olvidando sus quehaceres culturales y tradicionales para inclinarse a costumbres materiales más prácticas. Todo esto se debe a las exigencias e influencias de la modernidad. Por ello se pierde el amor al terruño; el individuo busca resolver sus necesidades más perentorias; se piensa más en lo individual que en lo comunal. Pues como dice el antropólogo Marc Augé: "La sobremodernidad corresponde a una aceleración de la historia, a un encogimiento del espacio y a una individualización de las referencias que alteran los procesos acumulativos de la modernidad"¹⁴⁶.

Universalmente las inmigraciones masivas a diferentes países obligan hoy en día a cambios y reestructuraciones de leyes internas en cada país afectado; y la cultura también se ve afectada por estos cambios, a veces necesarios. Carlos Andújar afirma:

¹⁴⁶ Marc Augé, *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*, traduc. Alberto Luis Bixio (Barcelona: Editorial Gedisa S.A., 1995), 148; Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains* (Paris: Champs/ Flammarion, 1994), 157.

Otro factor que gravita de manera decisiva sobre la realidad caribeña, incluida la definición de su identidad, son los masivos procesos migratorios contemporáneos. Como es lógico, los flujos migrantes nacionales se dirigen básicamente hacia los territorios continentales de sus antiguas colonias, aunque en el caso de las Antillas Mayores el sentido de las migraciones se dirige hacia los Estados Unidos, convertidos por desarrollos históricos posteriores en la potencia de mayor gravitación sobre el Caribe hispanohablante.¹⁴⁷

Y para reforzar esta idea, concluye: "No olvidemos que uno de los efectos de las migraciones es el cambio de comportamiento de las poblaciones migrantes, debido a la forzosa asimilación de los estilos de vida del país receptor".¹⁴⁸

En Santo Domingo se ha querido, con artificio, mantener el folclore campesino y la tradición del pueblo, a través de las ondas sonoras de Radio Santa María, en La Vega Real. Pero ésta es una tentativa artificial, aunque laudable, en donde se les proponen temas a los campesinos para que escriban décimas sobre el tópico indicado. Sin em-

¹⁴⁷ Andújar, 45.

¹⁴⁸ Andújar, 46.

bargo, ¿qué sucede entonces, con la mayoría de campesinos que no saben leer ni escribir? Por otro lado, para que esta tentativa educativa, folklórica y social tenga repercusión nacional, se necesitan dos medios trascendentes: que la emisora radial tenga alcance nacional, y que cada hogar en el campo tenga un componente de radio para escuchar la transmisión educativa. En ambos casos la situación es quimérica; porque ni la Radio Santa María cubre todo el territorio nacional, ni cada hogar del campo posee un aparato de radio tampoco. Sin restarle mérito al esfuerzo que hacen los encargados del programa de esta radio educativa, lo ideal sería que al escuchar las décimas escritas y transmitidas por la radio, los campesinos las aprendieran de memoria para continuar con la tradición oral del autor *anónimo o legión*, de la que tanto nos ha hablado Ramón Menéndez Pidal.

En la situación presente se trata de educar y de continuar, aunque artificialmente, la tradición oral popular en la República Dominicana con décimas radiales escritas. Incluyo, a título de ejemplos, algunas décimas más, seguidas de las *décimas de ciegos* dominicanos, que, como su nombre indica, son escritas por deficientes visuales, en una institución que se empeña también, como Radio Santa María, en implementar la educación campesina y la transmisión de la tradición oral en este segmento social y especial del país: los no videntes o impedidos visuales de la escuela de Santiago de los Caballeros.

¿Cómo funciona el programa de Radio Santa María? Para tratar de incentivar la cultura popular, en particular la décima, esta institución religiosa forma concursos escritos para mantener vivo el interés por la décima popular y su desarrollo, al menos regional. Lleva ya 45 años insistiendo en la alfabetización y entrenamiento de campesinos en la región del Cibao. He aquí un resumen de esta labor radial para la clase campesina:

Radio Santa María cumple en 1993, además, 37 años de fundada, período en que no sólo se ha dedicado a alfabetizar a grandes masas de campesinos, sino a buscar mecanismos de estímulo a la cultura popular. Y gracias a ella, la décima fue saliendo de la tierra generosa para depositarse en los oídos de cientos de miles de oyentes, y en los ojos de infinidad de lectores. Porque además, año tras año, y a través de sus cancioneros, almanaques y otras publicaciones, las composiciones premiadas se publican en todo rigor.¹⁴⁹

Los temas de estas décimas deben de seguir un *pie forzado*, dado de antemano, a los concursantes. Algunos de los participantes muestran claro dominio del arte de versificar, siguiendo los parámetros del poe-

¹⁴⁹ Luis Beiro Alvarez, *La décima de Radio Santa María* (Santo Domingo: Amigo del Hogar, 1995), 5.

ta, músico y maestro del verso pentasílabo, Vicente Espinel. Del tópico de 1979, *Los niños dominicanos*, tomo de José L. Tavárez, la primera décima:

(1)

El niño ya concebido
 Busca el pecho maternal
 Porque el instinto animal
 Así ordenado ha querido,
 Pero si es un "mal nacido"
 De una barriada cualquiera
 Quizás no extraiga siquiera
 Ni la primera ración
 Y muera de inanición
 Porque así la "suerte" quiera.
 Considero mi deber
 Responder la invitación
 Porque ese tema en cuestión
 A todos debe mover.
 Aquí pongo mi saber
 Sin hacerme de rogar
 Y enseguida voy a hablar
 De ese niño marginado
 Que no tiene más pecado

Que barrios pobres poblar.
 Si logra salir airoso
 De este peligro primero
 El hambre dice, te espero
 Como animal rencoroso
 Para no darle reposo
 A todos sus tiernos años:
 Irá pegada a sus paños
 Y a la tierra con que juega
 Será como alfa y omega
 De su proceder *uraño*.¹⁵⁰

María Milagros Díaz Díaz en 1982 escribe, aplicando el pie forzado, sus
 décimas sobre el tema *La familia dominicana*:

La familia debe ser	(2)
Transmisora de cultura	
<i>Safarse</i> (sic) las ataduras	
Que no la dejan crecer	
Participación tener	
En asamblea cristiana	
Aprender para el mañana	
A sus hijos educar	

¹⁵⁰ Alvarez, 23.

Para que puedan formar
 Familia dominicana.
 La familia debe ser
 Una cosa muy sagrada
 Como la unión anhelada
 Convierte en un solo ser
 Un hombre y una mujer
 Compañeros del mañana
 En las buenas y las malas
 Llevarán la carga juntos
 Y formarán en conjunto
 Familia dominicana.¹⁵¹

Y aplicando la misma ley, en *Todos a reforestar*, 1987, se desenvuelve bien Rafael Augusto Reyes y Morel:

Y la tierra fue creada, (3)
 En ella cabemos todos.
 Da vida de cualquier modo:
 Árbol, la sombra sagrada,
 Agua, sol, luna plateada:
 ¡Maravilla universal!
 Que debemos preservar

¹⁵¹ Alvarez. 31.

**Junto a todas sus riquezas.
Gritemos con más firmeza,
¡Todos a reforestar!**

**El hombre con su actitud
Su tumba se va cavando,
Pues al tumbar va cortando
Las tablas de su ataúd.
Colgando lleva la cruz
Por castigo celestial:
Se tendrá que alimentar
De lo que para la tierra.
Entonces, ¿por qué esta guerra?
¡Todos a reforestar!**

**El día menos pensado
La tierra protestará
Y frutos ya no dará
Como castigo sagrado.
Por destruir cuanto hay creado
Sin en los demás pensar,
La muerte será el final
De esta torpe fechoría.
Busquemos un nuevo día,**

¡Todos a reforestar!¹⁵²

La puntuación de esta décima se sale por completo de los cánones métricos del maestro Vicente Espinel. El poeta se toma la libertad de poner puntos y comas donde le parece, aunque la medida silábica corresponde, en parte, con la estructura de la décima espinela.

Los ciegos participan también en concursos para incentivar el interés y continuidad de la cultura popular de la décima tradicional, que obviamente, en este caso, como en el de Radio Santa María, no es oral sino escrita. De igual manera se sigue aquí la temática de un pie forzado para escribir las décimas asignadas. En el primer concurso para ciegos, en noviembre de 1993, José Rafael Páez participa con la décima *Que la apariencia engaña*:

Debemos de conservar	(4)
Nuestra propia identidad	
Mantener la conciencia en paz	
Y no dejarse llevar	
De esos que suelen andar	
Como la mala cizaña	
Tapando su mala maña	
Con obra de caridad	

¹⁵² ALvarez. 43.

Basta de perversidad
Que la apariencia engaña.
Si uno se va a *New York* (debió decir *Nueva York*)
De allá viene diferente
Engañando aquí la gente
Porque cambia de color
Diciendo que allá es mejor
Por lo mucho que se gana
Qué fácil aquí se engaña
Con un *guillo* y dos *cadena*
Por eso tenemos el lema
Que la apariencia engaña.
La corrupción va aumentando
En toda la humanidad
Ya eso hasta pena me da.
El lugar que va escalando
Pordoquiera va llegando
Como flecha envenenada
Infectando mente sana
Las huellas sin rumbo van
Así lo dice el refrán
Que la apariencia engaña.

Comenzando por las drogas
Que es un problema muy grave
Donde se ocultan los grandes
De corbata, saco y *soga*
Engañando casi a todas
Las gentes que le acompañan
De repente una mañana
Se delata el delincuente
Amigo tenga presente
Que la apariencia engaña.
El ejemplo de los carros
De linda carrocería
Pero motor, batería
Es un puro descalabro
Pensando usted que ha comprado
Objeto de mucha fama
Pero cayó como araña
En uña de gato angora
Pues el refrán le dice ahora
Que la apariencia engaña.
Si por la calle camina
Y linda mujer se encuentra

Tenga cuidado con ésta
Que puede tener el sida
Porque luzca bien vestida
No la lleve a la *cabaña*
Pues no se nota en la cara
Por más astuto que usted sea
Mejor busque una bien fea
Que la apariencia engaña.
Si usted visita un frutero
Revisa la mercancía
Y le dice que ésta es mía
Porque yo compro lo bueno
Aunque cuesta más dinero
Pásame un par de naranjas
Y aquel pedazo de caña
Que lucen frutas perfectas
Y al probarlas se dio cuenta
Que la apariencia engaña.
Un equipo de pelota
Que luce más inferior
Pero juega sin error
Y hace un *chin* de cada cosa

Puede levantar su copa
Al final de la campaña
El triunfo que se ha logrado
Una vez más queda claro
Que la apariencia engaña.
Los impedidos visuales
Hemos logrado escalar
Privilegiados lugares
En los ámbitos sociales
Pues los profesionales
Que brillan en varias ramas
Y le hablan como campanas
Timbrando al amanecer
Te dejan sobrentender
Que la apariencia engaña.
Se despide casi un loco
También con un loco tema
Loco todo aquel que tenga
La mente loca de un oso
Es un tanto peligroso
Un disfraz de tela araña
O sacarse las pestañas

Para lucir loco siempre
 No me sigan la corriente
 Que la apariencia engaña.

Esta décima es un poco desordenada en cuanto a medida y sentido, pero creo que vale la pena por el esfuerzo y condición de su creador. Además nos indica, sin equívoco, quien es el autor. El trovador pudiera muy bien haber dicho o escrito: *porque la apariencia engaña*, pero eligió el tema *que la apariencia engaña*, separando las vocales para crear dos sílabas; técnica que me parece lograda. Si se separan las sinalefas "la apariencia engaña", la medida métrica es completa; de lo contrario, el bardo debería haber añadido "porque", para completar las ocho sílabas del verso.

Al año siguiente, 1994, Leitnez Torres, de la misma escuela y condición física y social, también participó en el concurso, con el escatológico poema "Doña Graciela". Esta décima, contraria a la anterior, que es un *palo* de décima de diez, sólo tiene cinco *pies* o estrofas:

Cuentan de doña Graciela	(5)
Que cuando iba al sanitario	
Se podía rezar un rosario	
Antes que de allí saliera	
Podía pasar la friolera	
De tres horas encerrada	

Y salía toda privada
Del esfuerzo que había hecho
Y hacía cojeando el trecho
De la letrina a la morada.
El problema le comenzó
Cuando era adolescente
El día que su tío Vicente
Un repollo le cocinó
Y Graciela se lo comió
Con hambre de *degaritá*
Al rato se le soltó un ¡PRA!
Que despertó a una señora
Que gritó: "Esa fue la autora
Del *follón* de Yamasá".
Le llegó el día de casarse
A la simpática musa
Se le colocó una tusa
Para que no fuera a explotarse
Pero no pudo aguantarse
Y el tiro se le zafó
En un pecho se incrustó
Produciendo un sonoro eco

Que dejó al novio seco
Gritando: "Mi novia me mató".
Graciela jamona quedó
Pues nadie quiso casarse
Con una que al explotarse
A su novio exterminó
Pero esto no controló
A la exagerada señora
Que a las cuarentiocho horas
Se bajó un cartón de huevos
Poniéndosele el trasero
Como una ametralladora.
Suplicaba con voz fuerte
Ya demasiado afligida
"Señor, llévate mi vida
Para que cambie mi suerte"
Tanto se deseó la muerte
Que Dios en su sapiencia
Dispuso que su existencia
Terminara como había sido
Y Graciela sin motivo
Murió en una flatulencia.

Esta chica poeta, ganadora del primer premio del concurso de ese año, tiene la picardía e influencias de Juan Antonio Alix. Tanto es así, que toma del bardo y folklorista cibaño el tema de una de sus poesías más famosas, *El follón de Yamasá*, para completar su satírica décima. Usa también parte del léxico del otro maestro de la décima popular, Luis María Camejo, en su décima *Una manía*. Pero qué sucede con estas décimas radiales y escritas. ¿Las aprende de memoria el pueblo campesino? ¿Llegarán a ser obra poética de autor anónimo o legión, patrimonio de todos? La respuesta es negativa pues no he escuchado ninguna de ellas de boca de mis entrevistados ni en el Cibao, ni en la capital, ni tampoco en el sur del país. Y en la región del este las frecuencias de Radio Santa María no cubren bien este territorio, que es bastante árido, por cierto, en cuanto a la tradición oral popular atañe. Las décimas de Radio Santa María son, más bien, ejercicios poéticos, o poesías de gabinete. Son poemas escritos y bien intencionados, pero que no contribuyen, como se desearía, a la divulgación popular, ni a la transmisión de la décima oral tradicional en la República Dominicana. Y para empeorar más esta circunstancia agravante, los niños actuales en el país no se interesan por el folklore nacional, tal y como se lo presentan; se sienten atraídos por objetos materiales prácticos y concretos: en una palabra, son más pragmáticos hoy en día.

En Quisqueya la tradición oral popular muere por efecto de la modernización del país. Así han muerto muchos bailes, cantos y buenas costumbres que se recuerdan con muchas añoranzas y que conocemos sólo por boca de nuestros abuelos o a través de la literatura. Es el caso de bailes típicos del país como el paso doble, el carabiné, el sarambo, el guateque, el pambiche, la tumba y la manguina. Lo mismo ocurre con actos tradicionales como las salves cantadas en las noches de vela, en aniversarios o recuerdos de los difuntos; y con la mediatuna en los baquiní o las muertes y entierros de niños recién nacidos. Todas estas costumbres y actos poéticos, religiosos y sociales son raros hoy en el país, y muchos han desaparecido por completo. Como dice Carlos Andújar, "Los grupos humanos y los individuos son siempre aptos para adecuarse a las novedades de todo proceso social, por cuanto la cultura no es estática, sino que se modifica con la sociedad y el tiempo".¹⁵³

La décima pierde, cada vez más, interés y popularidad dentro de la comunidad misma que la canta y la recita. El campesino se siente agobiado por penurias económicas. Y presiones externas lo obliga a buscar nuevos horizontes fuera de su área comunal y rural, situación que sucede casi globalmente. Primero, se desplaza a la capital del país

¹⁵³ Andújar, 81.

y luego al exterior, donde cree poder resolver sus necesidades más esenciales. Carlos Andújar opina al respecto:

Además de los factores de orden históricos y antropológicos mencionados, hay otro de orden económico, y está vinculado al desarrollo del capitalismo que en su curso arrastra con las manifestaciones de la cultura tradicional en los casos en que ésta no tenga muchos elementos humanos y/o culturales de sustentación.¹⁵⁴

Esta constante emigración de los olvidados del campo y de los marginados es hoy masiva; y prefieren vender lo poco o lo mucho que poseen, y, hasta perderlo todo, con tal de salir del país a como dé lugar. Y muchos hacen la gran transición de pasar de un campo remoto a una gran urbe norteamericana o a países europeos desconocidos y jamás imaginados, sin pasar siquiera por la capital de su país. En estos casos se aplica el axioma de la física que dice que *la demasiada luz ciega*. Sucede así con nuestra gente del campo, y la de los barrios marginales, que carecen de medios económicos, de educación y cultura. Por alcanzar el soñado bienestar y progreso vende todo para cambiar de vida. Y ocurre que en esa transición, a veces muy peligrosa, pierden lo mucho o lo poquito que tenían, física, económica y hasta religiosamente, para entrar en un berenjenal cultural extraño al cual

¹⁵⁴ Andújar, 172.

nunca se integran completamente y del que tampoco sacan gran partida ni sicológica ni culturalmente. Entonces viene la añoranza de lo que se tenía y se dejó atrás, pero debido a su situación de emigrantes en el país que sea, se ven casi siempre impedidos de practicar su acervo cultural con la libertad con que lo hacían antes en su lar natal. En estas circunstancias, el grupo o el individuo pueden perder su identidad y marginarse socialmente. "Es en estos casos en que lo moderno y lo tradicional se enfrentan por un problema de exclusión", dice Carlos Andújar, para concluir:

Ante este dilema, los gobiernos han asumido el discurso de la modernidad como contrapuesto a la cultura tradicional, forzando, en muchos casos, la modificación de los hechos culturales, generando una pérdida de las referencias de identidad, una baja de la autoestima social y un menosprecio por lo que hacemos como pueblo, es decir por la cultura.¹⁵⁵

El pueblo llano, desesperado, sin aliciente económico ni socio-cultural, opta por abandonarlo todo (incluyendo el aprecio por el valor de los productos nacionales) y sale, expatriado, a buscar nuevos horizontes en tierras extrañas.

¹⁵⁵ Andújar, 109.

Mientras tanto, el acervo cultural queda *engavetado* en el armario de la memoria y en los recuerdos individuales, sin medios ni motivos para practicarlo libremente, porque las circunstancias migratorias estimulan su abandono y su olvido. Todo lo que hace cada gobierno para preservar el acervo cultural amenazado es culpar al gobierno anterior por no haber hecho nada al respecto.

La opinión de los chuineros banilejos es el eco de todos mis entrevistados en los diferentes campos del Cibao y aún en Santiago de los Caballeros y en la capital Santo Domingo. Pero también sociólogos e historiadores, todos se han quejado, con distintas palabras y opiniones, de lo mismo. Se tiene un sentido claro de la transformación que está sufriendo el país en su estructura social básica: el abandono del núcleo familiar por medio de una constante y masiva emigración, y la nueva y cambiante base estructural, socio-económica, religiosa y cultural del país. Este cambio de las costumbres familiares y abandono de la tradición oral es una corriente poderosa y dinámica que aparentemente no tiene un dique de retención. Una vez más, traigo a colación las ideas de Carlos Andújar:

Por el significado y las implicaciones de estos cambios conductuales debemos prestar atención a los mismos. En nuestra sociedad ha cambiado el referente del éxito personal. Pero también los referentes del poder social hoy liga-

dos al celular, al beeper, al telecable, al internet (sic), al carro del año y con buena música, etc. Todo aquel que se interesa por la lectura está *pasao*, el que va a un puesto público y no roba no está en nada, por no decir otra cosa.¹⁵⁶

Éste es el futuro que le veo a la décima popular dominicana de tradición oral. El campesino constantemente sigue abandonando sus campos y las emigraciones populares a las grandes ciudades y a otros países son cada vez más grandes; por tanto, las prácticas de las costumbres folklóricas disminuyen cada vez más. Para preservar la tradición cultural oral y popular del pueblo dominicano tendría que haber una gran voluntad del pueblo mismo, del gobierno y de las instituciones para incentivar la reforma de este amenazado acervo cultural. Ello implicaría la necesidad de proveer a sus cultores de los recursos e incentivos imprescindibles para que permanecieran gustosamente en sus campos y en su país, salvaguardando sus tradiciones autóctonas.

¹⁵⁶ Andújar, 144.

Conclusiones

En esta tesis doctoral me he propuesto recolectar la mayor cantidad de poemas del acervo literario oral-tradicional de la República Dominicana. Mi meta ha sido preservar un legado cultural en vías de desaparición. Esta poesía nacional tiene características particulares. Entre ellas cabe destacar la tendencia *epigramática* y la *eufemística*, ambas muy españolas y usadas en el país antillano de manera exuberante.

La poesía del rapsoda popular dominicano es ruda y desnuda de ornamentos estilísticos pero está repleta de sentimientos y pasiones de todo tipo. En ella se expresa el aldeano como si hablara con su vecino, en un lenguaje plano y sencillo. Por eso escribo sus versos tal y como los he grabado, con las incongruencias y arcaísmos que emplean los bardos.

El lenguaje de todos estos poetas es diverso. Trato de no hacer divisiones temáticas complicadas. Sus poemas se caracterizan por la sencillez de su habla y por sus sentimientos transparentes. Esta poesía es la expresión de un pueblo llano que se expresa en pareados, coplas, cuartetas y redondillas, para decir en verso lo que no puede expresar por escrito. La décima es el verso que el aldeano dominicano usa, y

que le sirve de música para atemperar su ronca y trémula voz cuando sufre y se apasiona.

La décima popular dominicana es un legado que los españoles, en especial los canarios, dieron al pueblo. Esta herencia comenzó con el Descubrimiento y la Colonización; y vive aún entre nosotros — aunque ya precariamente — con sus variantes y refundiciones. El original caudal poético que recibimos de España, con el paso del tiempo se ha empobrecido en algunas formas, mientras que en otras se ha enriquecido. No obstante, cuatro tipos prevalecen: la décima propiamente dicha, la salve, el chuín y el chascarrillo. Muchos de los géneros de nuestra poesía oral tradicional los conocemos hoy gracias a la labor compiladora de personas interesadas en nuestra lengua y tradición. Entre ellos se han distinguido Flérida de Nolasco y Emilio Rodríguez Demorizi en la poesía popular y Pedro Henríquez Ureña y Max Uribe en la lexicografía.

La poesía popular de tradición oral sigue las pautas del código métrico convencional; y si existen cambios en los patrones tradicionales se deben casi siempre a error u olvido del poeta. Los temas de nuestra poesía de tradición oral son variados; sin embargo, sobresalen los de amor, los sensuales, los mágico-religiosos, los escatológicos y los matonescos.

En la poesía oral tradicional dominicana existe una serie de recursos poéticos convencionales que el rapsoda popular utiliza consciente e inconscientemente. Llama la atención este aspecto patrimonial porque por lo general el protagonista del acervo poético popular es analfabeto. En este sentido se nota la repetición de elementos que forman la estrofa. Sin embargo, las ideas son claras; la propiedad y la fuerza expresiva en la comunicación de ideas son diáfanas. La poesía oral popular del bardo dominicano es prolija en dialectismos morfológicos. Refranes, modismos, localismos y dominicanismos abultan el léxico de estos poetas, sobre todo en las coplas octosilábicas que ellos llaman *décimas*.

Creo que, con la excepción del *chuín* y del *chascarrillo*, la tradición oral popular de hoy no crea nada nuevo; sigue los parámetros de la antigua tradición oral que trajeron los españoles. Es una herencia que se ha seguido practicando, con altas y bajas, a través de los siglos pero hoy se encuentra ya muy debilitada.

En fin, creo que mi trabajo cubre mejor el estudio del *chuín* y del *chascarrillo* si lo comparamos con compilaciones y antologías anteriores. Por otro lado debo reconocer que la mía se debe ver como una investigación que abre el camino para otras, que amplíen y ahonden más en este aspecto. Queda mucho por hacer en este terreno. Mi trabajo trata solamente de abrir una puerta hacia una trocha por donde

puedan transitar muchos otros investigadores interesados en esta misma materia, para mantener viva la esperanza de la continuidad de la tradición oral popular en la República Dominicana.

Apéndice I¹⁵⁷

La poesía de tradición oral dominicana: variaciones formales, temáticas, y lingüístico-regionales

El repertorio de la recopilación de tradición oral dominicana que tengo grabada y filmada comprende chuines, chascarrillos, poemas, corridos, salves, plenas, y cantos de tala o *caroleo*, desmonte, siembra y cosecha. La parte más voluminosa es la que encierra cuartetas, rondillas, décimas recitadas y cantadas, inclusive las salves de palo.

La clasificación de este corpus es importante y a la vez difícil porque temáticamente varía mucho, así como los recursos lingüísticos, que cambian de región en región en todo el país. La República Dominicana es una isla tan pequeña (el territorio nacional tiene apenas 48,000 Km².), que resulta increíble lo variable que es el habla nacional en tan reducido espacio geográfico. Y aglutinar todas las variantes lingüísticas de cada región requeriría la labor de un lingüista experimentado. Existen cuatro grandes núcleos lingüísticos en la República Dominicana: la región del este, el Distrito nacional, el sur y el Cibao, además de dos periferias a las que divide la Cordillera Septentrional del resto del país: Puerto Plata y Samaná. Los samanenses dicen que

¹⁵⁷ Este capítulo es del tipo antológico.

son ingleses (los llamados *cocolos*) y los puertoplateños afirman que son del sur de la Florida.

En todos los poemas recopilados está presente el tema mágico-religioso, el sexual y social, y un cuarto estilo que se da en el género matonesco. La tradición oral en la República Dominicana que he atesorado se extiende desde las coplas y décimas hasta las salves de palos. Debo dejar en claro que en relación con el *chascarrillo*, nadie ha escrito nada en el país; y sobre la poesía del *chuín*, algunos autores lo han nombrado someramente, sin dar detalles ni ejemplos sustanciales. El chascarrillo existe al menos en las Islas Canarias pero no conozco otros ejemplos hispanoamericanos ni europeos.¹⁵⁸

Ordenaré las estrofas en orden alfabético de acuerdo a sus nombres, es decir: chascarrillos, chuines, coplas, cuartetos, mediatunas, plenas, poemas, redondillas, romances, salves y sextillas.

El chascarrillo

El chascarrillo puede ser definido como un *chiste* cantado, un cuentecillo o narración, un chascarro agudo o frase de sentido equívoco o gracioso o una anécdota ligera y picante. Con estas definiciones (que suele decirse que son siempre limitadoras) y las explicaciones del

¹⁵⁸ El chascarrillo parece que lo cantaba o decía el poeta canario Juan Betancor García. Sin ejemplos y en nota calce, dice Manuel González Ortega en su artículo en la décima número seis, la última palabra del verso es *Juan*. Y cita el autor: "Se refiere a él mismo, que entretenía a los demás contando chascarrillos y décimas". Trapero, 250.

capítulo tres podemos ahora disfrutar de sus efectos por boca de sus autores. Canta Rafael Emilio Castillo, narrando el caso de un borracho que no quería trabajar:

Oy, (sic) todo el hombre sin oficio (1)

Vive lleno de alegría

De purpería en purpería

Manteniéndose su vicio

Pero el alto sacrificio

De no *levantá**¹⁵⁹ una paja

Con un dado y una baraja

Y un trago de aguardiente

Voy a *seguí* simplemente

Y el sumo nunca baja

Oy, voy a *seguí* simplemente

Y el sumo nunca baja.

Don Teodoro Peña canta el "El caballo robado":

Oy, pensé robarme un caballo (2)

En la finca de un finqueño

¹⁵⁹ Cabe recalcar — como ya indiqué en el capítulo 3 — que escribo en *bastardillas**, todo lo que se aparta del español standard. Muchos de estos giros lingüísticos son regionalismos y en general, **dominicanismos**. Para facilitar la lectura de estas composiciones, escribo entre paréntesis frente al poema, no en nota calce, el significado de algunas palabras de difícil comprensión. Ha de notarse también que, por lo general, estos bardos omiten con frecuencia la *r* de los infinitivos: *ar*, *er*, *ir*; y pronuncian por ende el verbo en forma aguda: *cantá*, *comé*, *seguí*: este último se confunde a veces con la primera persona del pretérito.

Salí para monte abajo
 A donde pensaba venderlo
 Allí mismo vivía el dueño
 Y a él mismo se lo propongo
 Se puso como un demonio
 Y llamó a la *polecía*
 Por el bendito caballo
 Me echaron noventa días.
 Oy, por el bendito caballo
 Me echaron noventa días.

Estas son historias, graciosas unas, tristes otras, y algunas hasta ridículas. Pero todas llaman la atención del público, porque son cantadas de memoria como si se tratara de décimas improvisadas como el chuín. Comienza Teodoro Peña, con el "yo" del relato, en la narración siguiente:

Oy, le voy a hacer un relato: (3)
 Que *taba* yo debaratao
 Sólo tenía un pantalón
 Y ya lo tenía *empeñado*
 Los zapatos *desclavao*
 Y sin plata, ni qué *vendé*
 Me la pegó la *mujée*

Que con otro se fugó

Y yo me quedé en mi casa

Como mi *mai* me parió.

Oy, y yo me quedé en mi casa

Como mi *mai* me parió.

El alcalde era cabeza lo canta don Ramón Soto:

Oy, el alcalde era cabeza (4)

El alcalde era cabeza

Cuando dieron la candela

Y *matán* al comisario

Y abolían a Chico Peña

Por la calle José Oreña

Dijo que pasó el camión

Díjole a Napoleón

Que fue Chico entre un zancaso

Bambo le largó un planazo

Y Chico dijo que *na'* (nada)

Pero iba tan ligero

Que sacó tierra *mojá*. (mojada)

Oy, pero iba tan ligero

Que sacó tierra *mojá*.

R. Emilio Castillo canta *Los ñapiles*, una mezcla de lo social y lo religioso de este indigente:

Oy, con un rosario en la mano (5)
 Me pongo a pedí limosna
 Y al primero que le pido
 Me da un pichón de cotorra
 Y otro me da una joroba
 Me propusieron un loro
 Y un gato que comía pollos
 Me lo da una vieja un día
 Por *llevá* tanto *ñapile* (féferes)
 Me apresó la policía.
 ¡Oy! Por *llevá* tanto *ñapile*,
 Me apresó la policía.

Este otro de Rafaelito Castillo, *La ñoca*, tiene ardid malicioso y eufemístico, con juegos de palabras que atenúan lo soez y escatológico:

Oy, ya la ñoca *ta* parida (6)
 Del ñoco de Rafaelito
 Y ya no es un solo ñoco
 Ya es un ñoco y un ñoquito
 Le dice la ñoca a Carmito:
 ¡Papá, mi ñoco si es bueno! (¡Es tan bueno!)

Salgo a *pasiá* y me lo llevo

Y *buco* mi retocito

Cuando él me pone ñoquito

Yo subo a *lo cielo* y *vuervo*.

Oy, cuando él me pone ñoquito

Yo subo a *lo cielo* y *vuervo*.

Yo sufro miles dolores, de don Ramón Soto:

Oy, yo sufro *mile dolore* (7)

Yo sufro *mile dolore*

En verte tan jovencita

Cuando sea *ma* grandecita

Voy a *dentrá* en *tusamore*

Porque yo en la vida creo

Que yo para ti nací

No dejes de darme el sí

De un amor tan sin segundo

Que todos los bienes del mundo

Lo he despreciado por ti.

Oy, que todos los bienes del mundo

Lo he despreciado por ti.

Don Manuel Báez le narra a Rafaelito Castillo su experiencia por la cual terminó en la cárcel:

Oy, en ver que vivía en la cárcel (8)

Rafelo y allí no pagaba tiempo

Y pensé comprar *aguacate*

Y dedicarme al comercio

Un día compré mil quinientos

Y amanecieron maduros

Un negocio por un burro (Los negocié por un burro)

Y el dueño no lo sabía

Tuve que entregarle al amo

Y preso noventa días.

Oy, tuve que entregarle al amo

Y preso noventa días.

Y luego el mismo poeta nos canta su experiencia desafiando al padre de su enamorada:

Oy, aunque tu padre sea el diablo (9)

Aunque tu padre sea el diablo

No te *apure*, vida mía

Que por ti lo venzo yo

En todo no hay ningún *Dio*

Que ha bajado de *lo cielo*

Y así venga un *etranjero*

Y se te siente a tu lado

Yo quiero ser tu enamorado
 Quiéreme que yo te quiero.
 Oy, quiero ser tu enamorado
 Quiéreme que yo te quiero.

Canta Ramón Soto, con su consuetudinario estilo de perfil racial:

Oy, negrita del alma mía (10)
 Negrita del alma mía
 Te llevo en el pensamiento
 Negrita, mucho lo siento
 No verte todos los días
 Negrita, yo desearía
 Con mucha satisfacción
 Memoria por atención
 Yo te mandé por escrito
 Cinco *abrazo y do besito*
 Negrita del corazón
 Oy, cinco *abrazo y do besito*
 Negrita del corazón.

Y sigue Rafaelito Castillo con su *Dime por qué eres tan cruel*:

Oy, dime por qué eres tan cruel (11)
 Conmigo, que te venero
 De lo tanto que te quiero

Quisiera ser tu clavel
 Quiero ser tu amante fiel
 Con tal que tu amor me des
 Y a ti sólo te amaré
 Entre todas las mujeres
 Y si es que tú no me quieres
 Dime mi vida: ¿por qué?
 Oy, y si es que tú no me quieres
 Dime mi vida: ¿por qué?

Y con planes serios de matrimonio don Ramón Soto canta ahora:

Oy, cuando yo a tu casa fui (12)
 Cuando yo a tu casa fui
 Fue con la intención de muy firme
 Me fue *faci* arrepentirme
 Por varias cosas que vi
 Comprendiendo que tú a mí
 No me ibas a querer
 Me dabas a comprender
 Que por mí dabas la vida
 Y *taba* comprometida
 Y no me lo *había* hecho saber
 Oy, *estaba* comprometida

Y no me lo *había* hecho saber.

Angelito Castillo ha escrito este chascarrillo con el esquema propio de la décima espinela:

Oy, ipor qué eres tan inhumana (13)

Con quien no lo es contigo!

Quisiera ser tu *marido**

Y ser tu *esposo** mañana¹⁶⁰

Dime por qué eres tan mala

Dime por qué eres así

Y dime qué tan malo has visto en mí

Que me *tiene aburrición* (aburrimiento)

Y dime por qué razón

No te condueles de mí.

Oy, dime por qué razón

No te condueles de mí.

Canta don Ramón Soto siempre con su característico estilo: repetición del primer verso:

Oy, me alegro que *haiga* encontrado (14)

Me alegro que *haiga* encontrado

¹⁶⁰ *A pesar de que el poeta usa los sinónimos (*marido-esposo*) por comodidad rítmica, el campesino dominicano sí diferencia ambos nombres. El marido es el amante, el compañero o el amancebado. En cambio, el esposo es el formalmente casado. Lo mismo sucede en Ecuador: la mujer se siente insultada si le hablan del marido en vez del esposo.

Otro que te *gute ma*
 Que por eso así será
 Que de mí te has olvidado
Pa' mí no e' de ningún cuidado
 Ni e' de mayor apuro
 Mi corazón es tan duro
 Que me *guta* el padecer
 Y ahora acabo de ver
 Que no hay amante seguro.
 Oy, y ahora acabo de ver
 Que no hay amante seguro.

Angelito Castillo tiene una serie de chascarrillos con bellas ideas sinestésicas y nos explica que esta es una poesía trabalenguas:

Oy, a una prieta vivo amando (15)
 Que tanto el amor me aprieta
 Y he de morir por la prieta
 Si *eta* me sigue apretando
 Por la prieta delirando
 Son tan fuerte mis pasiones
 En tan fuertes comuniones
 Que ya me aprieta la idea
 En pensar que prieta sea

La que aprieta corazones.

Oy, en pensar que prieta sea

La que aprieta corazones.

Y don Ramón Soto le canta a la mujer de dos patrias caribeñas, muy queridas en el entorno:

Oy, la mujer puertorriqueña (16)

La mujer puertorriqueña

Es la delicada flor

Que cuando brinda su amor

Es una lección que enseña.

Así diga Ud. que no

Se recuerda el alma mía

Porque con eso no había

Ningún poeta inspirado

Por eso yo te he cantado

Mujer de la patria mía.

Oy, por eso yo te he cantado

Mujer de la patria mía.

Don Angelito Castillo sigue con la serie del ñoco y la ñoca, seguido de *La atronada* con muestra de la genética patológica en su familia:

Oy, ya el ñoco se me casó (17)

Con una ñoca también

Ahora yo no sé qué *hacé*
 Los tengo que *mantené*
 ¡Con la *mantención* tan cara!
 ¿*Pa'* qué el ñoco se casó?
 ¡Y ahora si me embromé yo,
 Con dos ñocos produciendo!
 Oy, ahora si me embromé yo
 Con dos ñocos produciendo.
 Oy, se me casó la *atroná* (18)
 Y ahora va a *mové* la cola
 Yo no encuentro que pensá
 Yo le digo a mi señora
 Me dice: mi hija ahora
 Que su marido era un trueno
 Para mí él tiene algo bueno
 Aunque se le desconoce
 Yo creo que tiene algo malo:
 Le patina mucho el *cloche*. (el pedal acelerador)
 Oy, yo creo que tiene algo malo
 Le patina mucho el *cloche*.

Don Manuel Báez nos canta una historieta que parece una variante de un romance y que es parte de una serie: *Con la espuela puesta*. Estilísticamente, casi todos sus chascarrillos terminan como éste:

Oy, en *lo campo* de San Juan (19)

Onde un rico bribón

Por ahí por la mañanita

Según subió *eta* madeja

Coge el burro la pareja

Y se engaña después la vieja

Si viniere una muchacha

Vecina de por allá

Le mandó a decir papá

Que le *pretara* su hacha

Y me la entregó de marcha

En *buca* sigo la prieta

Que el diablo de mi carreta

Ahí *mimo* se rompió

Fíjese como *toy* yo

Hata con la *epuela pueta*.¹⁶¹

Oy, fíjese como *toy* yo

¹⁶¹ Hasta con las espuelas puestas. Todos estos chascarrillos y chuines fueron grabados la primera vez que nos vimos en Baní, el día 6 de junio, de 1999.

Hata con la epuela puesta.

Y sigue con la serie de “con la espuela puesta”, variante de la primera, don Manuel Báez:

Si viniera una muchacha (20)

Vecina de por allá

Me mandó a decir *compay*

Que le *prete* su jumento

Se llena de sentimiento

Que el burro no se le niega

Ni tampoco se le presta

Porque en ocasión como *eta*

Que lo tenga aparejado

Y *casimente* montado

Hasta con la *epuela puesta*

Oy, y *casimente* montado

Hasta con la *epuela puesta*.

Angelito Castillo canta enamorado:

Oy, que aunque sea por una hora (21)

Tú me debes de querer

Mientras yo quiero saber

Si es que tú ya me *adora*

Mi corazón se devora

Sólo en ver tu tiranía
 Dime por qué vida mía
 Te muestras conmigo así
 Y yo quiero que me *dé* el sí
 Aunque sea por un día.
 Oy, yo quiero que me *dé* el sí
 Aunque sea por un día.

Angelito Castillo sigue sufriendo por un gran amor:

Oy, que aunque sea por un día (22)
 Yo deseo que tú me *quiera*
 Para que entonces *tuviera*
 Rebosada de alegría.
 Dispénsame vida mía
 Si te he ofendido esta vez
 Porque mi eperanza e'
 Que me *ame* solito a mí
 Yo quiero que me *dé* el sí
 Aunque sea por un *meee*. (un mes)
 Oy, yo quiero que me *dé* el sí
 Aunque sea por un *meee*.

Y luego con el mismo tema, sigue el mismo trovador

Oy, que aunque sea por un *meee* (23)

Yo debo de ser tu amante
 Amarte firme y constante
 Por ser la primera vee
 Quiéreme por Dios, *nené* (nena, con cariño a la mujer)
 Quiéreme bien de mi vida
 Quiéreme prenda querida
 Quiéreme que no te engaño
 Quiéreme siquiera un año
 Y si no, toda la vida.
 Oy, quiéreme siquiera un año
 Y si no, toda la vida

Este chascarrillo de Castillo es anafórico. Pero don Manuel Báez está
 siempre presto en su caballo, con la espuela puesta: (24)

Un guajiro con su *quimbo* (machete, en las Antillas)
 Es un viejo *limojnero*
 Dijo el marchante en un día:
 Marchante yo podré aquí
 Bien encender mi *cachimbo* (cachimba o pipa)
 Boto los niños del limbo
 Respondió el anacoreta
 El *fóforo* en la cajeta
 Al pueblo a comprarla voy

Y fijese como *toy*

Estoy con la *epuela pueta*.

Oy, y fijese como *toy*

Estoy con la *epuela pueta*.

Y ahora el mismo bardo cuenta otro chasco:

Oy, *tando* un día en la cocina (25)

Van y preguntan por mí

Sali tan *desesperao*

Que en el patio me caí

Cuando me paré de ahí

Fui y me metí en un rincón

A medirme un pantalón

Que un amigo me lo dio

Era tan largo y tan ancho

Que se podían *dentrá do*. (entrar dos)

Oy, era tan largo y tan ancho

Que se podían *dentrá do*.

Y concluyo esta serie de chascarrillos con don Teodoro Peña. El poeta se encuentra en una situación difícil y ridícula, una vez más:

Oy, ya en mi casa no había cama (26)

Sólo tenía una *jamaca* (hamaca)

Y la mando al lavadero

Y me la comió una vaca
 Estando en desgracia franca
 Me perseguía la *mardá*
 Un día me van a *bucá*
 Para pagarme un trabajo
 Y en lo que hago un cigarro
 Me dejo *robá la azá*. (azada)
 Oy, y en lo que hago un cigarro
 Me dejo *robá la azá*.

El chuín

Para saber lo que significa el chuín he tratado de agotar, sin éxito, todos los medios posibles: los lexicólogos dominicanos más reputados no lo han definido ni lo registran como tal. Cabe pensar que no se le tiene presente porque es un término muy popular y particularmente regional. Y por tanto, no tiene ningún valor ni poética ni artísticamente.

La literatura oral no tiene escuela; no es dirigida; es más bien espontánea, osmótica. La expresión oral popular, si bien con vida propia, es heredera de la tradición, la métrica y la lengua, aunque éstas sufran deterioro. En la expresión oral popular de la República Dominicana el aporte de la Conquista y la Colonización sufre una metamorfo-

sis: la tradición oral y las costumbres se criollizan y autonomizan con el paso de los siglos.

¿Qué es el chuín? Ya que no aparece en ningún diccionario, los que mejor pueden definirlo son los mismos chuíneros banilejos. El chuín, es una copla (una cuarteta con el primer verso libre un pareado), una mini-historia, un *texto narrativo breve* que expresa un acontecimiento: una declaración de amor, una confesión, una inculpación. También incluye chismes y discusiones. Algunos chuines son muy prácticos: aunque improvisados, se basan muchas veces en frases hechas, dichos y refranes. Con el chuín pueden establecerse diálogos: es decir, se entablan dimes y diretes y furtivas conversaciones de amor entre los presentes, sin que el resto del público se entere.

Ya expuse en el capítulo tres algunas de las ideas que tienen algunos autores y los chuíneros de lo que es *el chuín*. Pero ahora con mejores testimonios de ellos mismos nos aproximamos a una idea más concreta sobre esta estrofa. (Las preguntas y respuestas las desarrollamos en el apéndice II.) Veamos los ejemplos. Improvisa don Teodoro Peña (aunque esta es una historia vieja, una experiencia vida.):

Te vestiste de amarillo (1)

Pa' que no te conociera

Lo amarillo e lo que *luce*

Y lo verde se da en la tierra

Ayayayayayayay,

Y lo verde se da en la tierra.

Mira qué bien te queda a ti (2)

Ese lacito tan rojo

Qué bonito matrimonio

El de Aurora con Teodoro

Ayayayayayayay,

El de Aurora con Teodoro.

A cualquiera se le acaba (3)

El cuaderno de *escribí*

Pero a mi no se me acaba (Aurora)

El amor que tengo *pa' ti* (Debió ser: el amor que yo te di.)

Ayayayayayayay,

El amor que tengo *pa' ti*.

Algunos chuines tienen la particularidad de convertirse en clichés; y entonces son memorizados y cantados en futuras reuniones como si fueran improvisados. Canta Ramón Soto:

Al nacer me vi al morirme (4)

Y *d'eso curpo* a mi partera

Que debió de haberme dado

Veneno *pa'que* muriera

Ayayayayayayay

Veneno *pa'*que muriera.

Con el chuín el bardo se puede comunicar en clave con el o la amante. Sigue el vate enamorado, que le pide cuentas a su amada:

No me has dado la respuesta (5)

De lo que te pregunté

¿Cuándo sabré la respuesta?

Si me quieres, hazme saber.

Ayayayayayayay

Si me quieres hazme saber.

También hay chuines de tiranía, de desafíos; se puede cantar chuín *en argumento* (*por argumento*), *en amor*, *en desamor*, etc. Aquí comienza a cantar don Ramón Soto, bromeando:¹⁶² *

Ay Merilio Estepan (6)

Ud. comenzó cantando

Pero lo que Ud. no sabe

Es que a Ud. lo *taban* grabando.

Y le responde don Merilio, con una rima y creatividad bastante pobres, como él mismo lo indica:

¹⁶² Esta grabación se realizó en Villa Sombrero, Baní, la primera noche en que nos reunimos don Manuel Valera y yo con los *Invencibles Chuineros de Baní*, para indagar sobre la importancia de la tradición oral en esta región del país. Sucedió el 6 de junio de 1999. *Los chuines de *tiranía* y *por argumento* son, como las décimas, las discusiones, los retos a debates, donde el *macho* campesino muestra su valentía y *destreza* argumentativa. Pueden terminar en verdaderas bataholas y agresiones físicas. *Argumento* es lo que usa José Hernández en la introducción de su poema *Martín Fierro* (Cátedra, 1997), 111-14.

Es que mi voz no es muy bonita (7)

Y yo se lo digo a Ud.

Yo quiero que me perdone

Si con algo le falté.

Don Ramón le sigue la corriente a don Merilio:

Él dice que no le gusta (8)

Pero que si va a *cantal*

Sólo le da cortedad

Cuando ve gente imparcial.

Vuelve don Merilio, tratando de complacer repetitivamente:

Y yo se lo digo a Ramón (9)

Y se lo digo como é'

Yo quiero que Ud. me perdone

Si con algo le falté.

Don Ramón les cuenta ahora lo que sucedió durante el trayecto que hicimos juntos desde la capital hasta Villa Sombrero:

Cuando venía en *er* camino (10)

Grabé chuines y canciones

Y plenas del tiempo viejo

Que destrozan corazones.

Hemos visto en esencia lo que es el *chuín*; y según los chuine-
ros, lo que significa esta tradición para esta gente de Baní: A continua-
ción, transcribo algunos chuines en el orden en que han sido cantados.

Comienza el hermano de Rafael Emilio Castillo, Mario, refiriéndose a las aventuras amorosas de éste:

Miñito diciendo chuines (11)

Seguro que tiene historia

Porque cantando en la loma

Se consiguió a su señora

Ayayayayayay

Se consiguió a su señora.

El debate se entabla entre todos los chuineros, cada uno esperando su turno para expresar lo mejor que pueda, siguiendo la línea del altercado. Don Ramón Soto, como presidente del grupo, hace las veces de guía, de moderador y de corrector al mismo tiempo, aunque su incorrección en el habla es notable. Trato de ser lo más fiel posible en la reproducción de esta gramática y ortografía truncadas. La dicción de estas elocuciones es un verdadero reto para el purista de la lengua castellana. Por tanto, lectores, sufran conmigo esta aventura literaria. Canta don Ramón:

Con sus hijos y sus nietos, ay Fernando (12)

Sus sobrinos y sus hermanos

Es toda una maravilla

La familia de Fernando

¡Ayayayayayay!

La familia de Fernando.

El poeta Fernando Dumé es el gran cantor de las mujeres; sólo que adolece del mal de todos: un español hablado muy elemental: canta:

Hoy doña Fanny está triste (13)

Yo no sé por qué será

Que vino hacer su trabajo

Y encontró la *lu apagá* (la luz apagada)

Ayayayayayay

Encontró la *lu apagá*.

Ramón Soto canta ahora:

Los amigos que vinieron (Miñito) (14)

Pa' llevá chuine grabao

Yo quisiera *ta* cantando

Pero siempre de aquel *lao*

¡Ayayayayayay

Pero siempre de aquel *lao*.

Mario Castillo interviene:

Pues por irse la luz *amigo* (15)

Pues no la va conocer

La madrina *d'ete* grupo

Qu'e' Dorita Pimentel

Ayayayayayay

Qu'e' Dorita Pimentel.

Responde Fernando Dumé:

Pero si llega la *lu*, ay Miñito (16)

Comenzamo seguido

***Sólo esperamo* a ver si llega**

La gente del Cañafístol

Ayayayayayay

La gente del Cañafístol.

Mario Castillo interviene con este mensaje secreto a su amada:

A ver si te da tristeza, ay fulana (17)

Yo te canto chuines tristes

¿Recuerdas lo que te dije

y lo que tú me dijiste?

Eje, eje, eje, eje, eje

Y lo que tú me dijiste.

Y el hermano responde ahora:

Cuidado si resbala y cae (18)

Que la tierra está *mojá*

He llegado a esta reunión

Con una *mocha amoláa* (machete)

Eje, je, je, je, je

Con una *mocha amoláa*.

Interviene don Manuel Báez, el mayor y más enjundioso e ingenioso de los chuineros:

Como yo soy condolido (19)

Me conduelo de las damas

Si la mujer no existiera

El hombre no trabajara.

Eje, je, je, je, je,je,je

El hombre no trabajara.

La copla, como el romance monorrímo, son formas compactas. La copla es un cantar completo, solitario; cada una es completa en sí misma y no una estrofa de un cantar más largo. Es una estrofa de cuatro versos de arte menor, frecuentemente octosílabos, de carácter popular, con rima asonante en los pares. Con una copla (chuín) y reservado, declara su amor ilícito don Manuel Báez:

Por eso no me declaro (Teodoro)

Pues yo sufro a lo callado

Si su marido es celoso

Me *pué* da un golpe mal dado.

Dice Rafael Emilio Castillo:

Ay qué lindo es el cantar chuines (20)

En pueblo Villa Sombrero

Que le dice el secretario

Del grupo de los chuineros

Eje, je, je, je, je

Del grupo de los chuineros.

Los participantes suelen presentarse con nombre y apellido en estas reuniones:

Yo soy el Fernando Arturo (21)

Si conocerme Ud. quiere

Siempre vivo *enamorado*

Aunque ande con *la mujere*.

Eje, je, je, je, je

Aunque ande con *la mujere*.

Un estilo típico del improvisador chuinerero es este *yo* de primera persona. El chuín sirve a varios propósitos: es un arma de conquista; es caballo de batalla en las bregas diarias; es medio preciso de comunicación oral. Es también un medio educacional, tanto en el ámbito social y moral, como en el religioso. Canta don Ramón Soto:

Esta noche había reunión, mi hermano (22)

Yo *le* digo a Uds. dos ("Se lo digo", dice otro en voz baja.)

Y la reunión no se hizo

Que la *lu* nos traicionó.

Eje, je, je, je, je

Que la *lu* nos traicionó.

Don Teodoro Peña es otra de las figuras relevantes en este gremio: su edad y gracia le distinguen entre todos. Su habla es la típicamente sureña y él se siente muy orgulloso de ello. Canta:

La mujer de *farda* corta, hermano (23)

Anda enseñando el ombligo

Ya me voy *pa'* el Cañafistol

Adiós, adiós mis amigos.

Eje, je, je, je, je

Adiós, adiós mis amigos.

Interviene don Manuel Báez con gracia y toque de su descendencia andaluza, de lo cual se vanagloria, a pesar de lo mal que habla:

'*Tamo* cantando esto *chuine* (24)

Para llevarlo *grabao*

Íbano a hacer muchas cosa

Y la *lu* no ha *traicionao*.

Eje, je, je, je, je

Y la *lu* no ha *traicionao*.

Don Ramón usa muchos refranes en sus chuines:

Y la *lu* nos traicionó (25)

Cosa que a mí me da pena
 Que cuando el palo se seca
 Que se lo lleven *pa'* leña.
 Ayayayayayay
 Que se lo lleven *pa'* leña.

Canta Rafael Castillo:

Tengo el corazón herido (26)
 Y mira, la sangre corre
 Si *d'eta escapo* y no muero
 En otra no me veré
 Ayayayayayay
 En otra no me veré.

Continúa don Teodoro:

Si *d'eta escapo* y no muero (27)
 En otra no me veré
 Que me dé un traguito de agua
 Ay, que toy seco de la see. (sed)
 Ayayayayayay
 Que toy seco de la see.

En este ambiente nunca falta el aspecto sexual. El aédico Dumé es el líder en esta complacencia:

Una mujer sin marido (28)

Yo la voy a *enamoráa*
Pue yo quisiera *qu'el* juego
 Me saliera de verdad
Ayayayayayay
 Me saliera de verdad.

El de mayor edad de todos es el más sensual y sexual en sus regodeos amorosos; y las mujeres le celebran sus madrigales como si fuera un jovencito de veinte años. Canta Manuel Báez:

Aojalá que ella se atreva (vetusto) (29)
 A lo que me atrevo yo
 Que no *juéramo* esta noche
Enque no pese a *lo do*.
 Ere, re, re, re, re, re
Enque no pese a *lo do*.

El caballero Teodoro socializa siempre, sin dejar de ser galante con las damas. Presente está la bellísima Marisol, la hija de Merilio Estepan.

Por respeto al padre, se dirige a la familia. Canta:

Como no vino la *lu* (30)
 Yo voy a *cogé* el camino
 Voy a *saludá* a Paíto
 Y a la familia 'e Merilio.
Ayayayayayay

Y a la familia 'e Merilio.

¡Cómo late en todos el sentimiento de dejar el país y emigrar a los Estados Unidos! Fernando Dumé se hace portavoz de esta afición cuando canta:

Ya que me lleva de aquí (31)

En esa cinta *grabá*

Búqueme una americana

Pa' que me mande a buscar.

Ayayayayayay

Pa' que me mande a buscar.

Sigue Rafaelito Castillo en el ámbito social:

Cuando chiquito lloraba (32)

Y ahora grande también lloro

Voy a ser una salida (Miñito)

Que *vua* llevar Teodoro.

Ayayayayayay

Que *vua* llevar a Teodoro.

El siguiente refrán es famoso entre los chuineros y la audiencia. Cuando lo canta el bardo, todos lo repiten porque ya se lo saben de memoria:

Mire, soy Fernando Dumé (33)

Si otro me manda a *buscá*

Pa' que no quede de menos

Hay un lao que pesa má.

Ayayayayayay

Hay un lao que pesa má.

Lo contrario al uso de la escatología es el uso del eufemismo. La *pollita*, la *polla* es sinónimo de muchacha, mujer. Y por supuesto, en este caso Rafaelito Castillo le canta eufemísticamente a Marisol Estepan:

Yo tuve varios carritos (Chamón) (34)

Y ahora tengo una *guagüita*

Ay, yo que me pongo mono, hermano

Si me gano esa *pollita*

Ayayayayayay

Si me gano esa *pollita*.

Don Teodoro hace galas de su arte poética y reconoce su ardid como trovador y cantor galante entre las damas:

Enqué no se va conmigo, morena (por qué) (35)

Ahora *mimo* que *toy* solo (mismo)

Cantado en Villa Sombrero

Me dicen la pluma *d'oro*.

Eje, je, je, je, je

Me dicen la pluma *d'oro*.

Sensual y sexual, don Ramón Soto también tiene su propia filosofía práctica de la vida, al cantar:

Bregar con la ciencia pura (36)

Eso es bregar por *bregá*

Fuego de amor encendido (ay, mi hermano)

Se le echa agua y arde más.

Ayayayayayay

Se le echa agua y arde más.

Con otro refrán conocido entre todos, canta Dumé:

Que hay un *lao* que pesa más, querido (37)

(Le) dice Fernando Dumé

Que *lo rico* andan *subío* (los ricos andan montados)

Y lo pobre andamo a pie

Ayayayayayay

Y lo pobre *andamo* a pie.

Sobre la ocurrencia del niño Alex Bera, cuyo chuín ya fue incluido en el capítulo tres, me saluda don Ramón y comenta cantando:

Los chuíneros de Sombrero, ay Héctor (38)

Cantan hasta *lo chiquito*

Usted acaba de escuchar

Los chuines *d'ese* niñito

Ayayayayayayay

Los chuines *d'ese* niño.

El eufemismo está presenta en casi cada chuín, en particular cuando se dirigen a la mujer. *Morena* es apelativo común, que nada tiene que ver con el color de la piel; lo mismo sucede con *rubia*, *india* u otros. A pesar de que *rubia* sí contiene un deseo exagerado del dominicano de poseer o tener una mujer blanca. Se quiere, a cualquier costo, cubrir el sol con un dedo: no tener nada que ver con lo que sea negro. Lo mismo sucede con *melena*, pelo largo y lacio. El pelo crespo, al que allá se le llama *pelo malo* o *duro*, es un estigma de negritud. Y este complejo representa uno de los mayores problemas raciales del país, muy bien tratado por el poeta del pueblo, Juan Antonio Alix. La tradición cultural forma parte de la "identidad nacional" y negarla es como negarse a sí mismo.

Fernando Dumé es blanco, como un verdadero descendiente canario, y canta:

Cómo quieres que te quiera (39)

Tú en el pueblo y yo en el campo

Si yo te quiero, *morena*

Te quiero ver en mis brazos.

Ayayayayayayay

Te quiero ver en mis brazos.

La picardía de Manuel Báez hace siempre reír, a pesar de que se piensa en lo mágico-religioso, y aunque métricamente no se logre el efecto rítmico deseado, como en este caso, con *Quiero ver la mía primero*:

No quiero que tú te mueras (40)

Pero no quiero morir

Y le pido al Gran Poder

Que me dé la suerte a mí.

Ayayayayayayay

Que me dé la suerte a mí.

Una vez más, encontramos el eufemismo del color blanco, tan deseado para el dominicano:

Porque yo me voy, Miñito (41)

Sin alivio volveré

Y a una rubita *pua* ahí

Le tengo un *lazo de pie* (una trampa)

Ayayayayayayay

Le tengo un lazo de pie.

Don Ramón comenta la osadía de estos viejos bellacos:

Escuche Héctor, por Dios (42)

No sé si le da una idea

Que en este grupo de viejos

Hasta el *juchador* pelea. (instigador)

Ayayayayayayay

Hasta el *juchador* pelea.

La sensualidad y galanteo de Fernando Dumé está siempre presente:

Si llorando te doy pena (43)

Y cantando te doy *má*

Estoy preso e infeliz, ay

Tú tienes mi *libertá*.

Ayayayayayayay

Tú tienes mi *libertá*.

Ramón sigue con su sensualismo y su peculiar habla sureña, cantando:

Dichoso como aquel día (44)

Cuándo volveré yo a *sel*

Que recibí besos y abrazos

Que me daba esa *mujel*.

Ayayayayayayay

Que me daba esa *mujel*.

Lo mismo ocurre con Fernando Dumé y su característico estilo:

A una mujer sombrerera (45)

Sólo le pido dos cosa

Y que me abrace con *su brazo*

Y que me bese con su boca.

Ayayayayayayay

Y que me bese con su boca.

Los chuineros banilejos me hicieron participar del coloquio en casa de Fernando Dumé, y tuve que cantarles, embriagado por el contagioso entusiasmo de todos, un chuín que improvisé de esta manera:

Ud. me pide que cante (46)

Aquí en Villa Sombrero

Yo lo haré con mucho gusto

Aunque soy un extranjero.

Ay, ay con mucho gusto

Aunque soy un extranjero.

Era el cumpleaños de Fernando Dumé y la algarabía era tan contagiosa que hasta yo perdí el miedo y me atreví a improvisar un chuín, cosa que nunca hubiera hecho en otras circunstancias.¹⁶³ Don Ramón canta ahora:

De verdad y de corazón, Fernando (47)

Y basta que yo se lo diga

Qué alegre se encuentra Ud.

Con parte de su familia.

¹⁶³ Esta fue la segunda velada de chuines, chascarrillos y poemas; y se celebró en la hacienda de Fernando Dumé. Era el día de los padres dominicanos y se aprovechó la ocasión para reunir a muchos de los familiares y amigos de este poeta, que también celebraba su cumpleaños, el día 27 de julio, de 1999.

Ayayayayayayay

Con parte de su familia.

Y Ramón Soto se auto-invita para la próxima fiesta:

Que *cumple* 65, ay Fernando (cumples) (48)

Le digo de corazón

Al cumplir 66

Yo espero su invitación.

Ayayayayayayay

Yo espero su invitación.

Insiste en lo social y la hermandad del grupo:

Hoy como día de los padres, Fernando (49)

(Se) celebra su cumpleaños

Y ete grupo tan bonito

No tratamo como hermano.

Ayayayayayayay

No tratamo como hermano.

Manuel Báez le canta ahora a toda la familia del festejado:

A tus hijos y tus hermanos (50)

Le voy a canta ete chuín

Para tus nietos queridos

También para Marilyn.

Ayayayayayayay

También para Marilyn.

Continúa con su común idea erótica y sensual cantándole a la mujer:

La mujer que a mí me quiere (51)

Me olvida si le da ganas

Porque yo la *acariceo*

De noche y por la mañana.

Ayayayayayayay

De noche y por la mañana.

Don Ramón le advierte del chasco y de sus pretensiones de viejo retozón:

Mire que *no* están grabando, ay Miñe (52)

A lo *chuine* de *nosotro*

Y el señor se va a *llevá*

Viejo metido en retozo.

Ayayayayayayay

Viejo metido en retozo.

En el mismo tono sigue Niño Rivera:

Óigame amigo Teodoro (53)

Pue yo no tengo la culpa

Que yo le cante bonito

A la mujer que me *guta*.

Ayayayayayayay

A la mujer que me *guta*.

Entra el juego de amistad en casa de Fernando que tiene una hacienda de mangos y aguacates que da envidia. Ramón le canta:

Hace *día* que vengo haciendo, ay Miñe (54)

Amistad en esta casa

A ver si me *pueo llevá*

Un aguacate 'e la mata.

Oyoyoyoyooooo

Un aguacate 'e la mata.

Con su *india*, como siempre, canta don Teodoro Peña:

Si a mí me *guta* esa india, Fernando (55)

Esos son *problema mío*

Pue yo la quiero en delirio

Ella me llena el vacío.

Ayayayayayay

Ella me llena el vacío.

Social, antropológica y escatológicamente hablando el siguiente chuín es importante ahora porque Germán Dumé, hermano de Fernando, ya no está presente.¹⁶⁴ Canta Manuel Báez:

Óyeme Germán Dumé (56)

Pue dímele a Fernandito

¹⁶⁴ Germán Dumé falleció el día 8 de marzo, del 2001.

Fernando, como más grande,

Se burla del más chiquito.

Ayayayayayayay

Se burla del más chiquito.

Don Ramón Soto nos da un ejemplo de cómo los chuineros se dirigen en secreto a la mujer que les interesa, sin que nadie se entere del asunto:

Tú *sabe* bien quién te canta, fulana (57)

Y que a ti te *toy* cantando

Y no puedo declarar

Si declaro me hace daño.

Ayayayayayayay

Si declaro me hace daño.

Don Teodoro está bien entusiasmado con las damas presentes y Fernando Dumé le hace venir en sí, pues su señora está presente:

Teodoro, *pue* no te *suerte* (sueltes) (58)

Que te *podemo amarrá*

Póngale asunto a los chuines¹⁶⁵

Lo que le voy a *cantá*.

Ayayayayayayay

Lo que le voy a *cantá*.

¹⁶⁵ Nótese aquí, el súbito cambio de sujeto gramatical.

El don de bardo repentista superdotado lo declara don Ramón Soto cantando:

Cuando yo nací lloré, ay fulana (59)

Y de cinco *mese* hablaba

Y de seis ya *m'encanté*

Y de siete me enamoraba.

Ayayayayayayay

De siete me enamoraba.

Plinio Pimentel recuerda el refrán en el chuín:

Y que cumpla mucho *má*, compadre (60)

Yo se lo deseo cantando

Pa' culpa de alguna gente

Etoy vivito y coliando.

Ayayayayayayay

Etoy vivito y coliando.

Niño Rivera le recuerda a don Ramón su osadía poética infantil:

De siete se enamoraba (61)

Eso le dice Chamón

Y a *lo* ocho tenía *amore*

(Y) eso era lo *mejol*.

Ayayayayayayay

Eso era lo *mejol*.

Hasta momentos del *carpe diem* se presentan en sus improvisaciones, como es el caso de este chuín de Manuel Báez:

Yo le digo a una muchacha (62)

Lo que le voy a *cantá*

Muchacha cásele pronto

Que el mundo se va a *acabá*.

Ayayayayayayay

Que el mundo se va a *acabá*.

Las sociales se presentan también, con el nombre y el origen:

El pueblo e' Villa Sombrero, compadre (63)

Yo soy Plinio Pimentel

Y aquí en *ete mimo* sitio

Sombrero me vio *nacel*.

Ayayayayayayay

Sombrero me vio *nacel*.

En el secreto y el sentimiento amoroso, don Ramón es un experto:

Luego paso por tu casa, ay fulana (64)

Y la puerta *etá cerrá*

Y voy con deseo de verte

Y me conformo con *mirá*.

Ayayayayayayay

Me conformo con *mirá*.

Socializando y con el refrán en la boca, Rafael Emilio Castillo canta:

No se puede *ignoral* (65)

Lo de Fernando Dumé

De que el rico anda *subío*

Y *lo pobre andamo* a pie. (los pobres andamos)

Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay

Y *lo pobre andamo* a pie.

Y dentro del terreno social, el patriotismo tampoco se regatea con don Teodoro Peña:

Que viva Santo Domingo (66)

Y *lo campo* de Baní

Y el *paí* dominicano

Y la tierra *onde* nací.

Ayayayayayayay

Y la tierra *onde* nací.

Con sentimiento de libertad y gran amor, Rafael Emilio Castillo canta:

Me quieren *prival loj gujto* (67)

Siendo libre pasión

Pero me encuentro *araizado*

Dentro de su corazón.

Ayayayayayayay

Dentro de su corazón.

Con humor y color local don Ramón le canta a su siempre *fulana*:

Luego paso por tu casa, ay *fulana* (68)

Con el deseo de *llegal*

Y lo primero que veo

Un perro de *guachimán* (un guardián)

Ayayayayayayay

Un perro de *guachimán*.

Don Teodoro siempre coqueto y con actitud donjuanesca eufemística, canta a su musa preferida, la mujer, con metáforas finas, aunque con vicios de dicción:

Y la mujer para el hombre (69)

Debe de ser *coquetica*

Del palo en que yo me alojo

Le corto *enque* sea una hojita.

Ayayayayayayay

Le corto *inque* sea una hojita.

Siempre dice *enque* e *inque* en lugar de aunque. Y aquí tenemos ahora la temeridad sexual, social y racial de un niño de cuatro años, Alex Ezequiel Dumé Bera:

Cállate la boca burro (70)

Y deja de *rebuzná*

La mujer de moño malo (pelo crespo)

Abajo no tiene *na'*.

Ay, ay, ay, ay, ay, ay, ay

Abajo no tiene *na'*.

Por esta osadía fue el más celebrado de la velada del cumpleaños de Fernando Dumé. Y concluyo esta festividad con la presentación del más refranero de los *Invencibles Chuineros de Baní*, que por cierto, es el último chuín grabado:

Me llamo Niño Rivera, Chamón (71)

Si me quieren conocer

¿Cómo quieren que me tire?

Pues, yo siempre caigo de pie.

Ojojohojojohojo

Yo siempre caigo de pie.

Yo siempre caigo de pie canta fuertemente don Ramón Soto, para corregir la falta de concordancia rítmica del chuín de Niño Rivera.

He presentado bastantes ejemplos de chuines improvisados de la región sureña de Baní. Como se habrá notado, la variedad es grande: va de lo decente hasta lo vulgar. La comicidad algo soez es parte del esparcimiento de este grupo social, que en realidad, mantiene un núcleo familiar bastante ejemplar, en comparación con el resto de la comunidad.

El corrido

En América, el corrido es un romance o composición octosilábica con variedad de asonancias. Y en México es baile y música que lo acompaña. En la familia banileja de Dumé parece que todos tienen sangre de poetas. Y acredito esta afirmación con los poemas que me grabaron. Del niño Alex E. Dumé Bera hemos visto ya dos chuines. También nos regaló un corrido bastante bien logrado, dada su edad. Se esmeró en practicarlo para cantarlo en el cumpleaños de su tío Fernando. Se notan vacilaciones en la armonía rítmica debido a la edad, — recuérdese que sólo tiene cuatro años — la memoria y el nerviosismo del momento. Sin embargo, está bastante bien logrado, si se le perdonan estos defectos. Helo aquí con su corrido a la mexicana:

Te doy la fecha, su modo y tu nombre (1)

Que me des tu nombre

Unido al mío, entrelazados

Como una prueba de la ley del monte

Que allá estuvimos, enamorados

Tú misma fuiste quien buscó la penca

La más bonita, la más perfecta

Que es difícil que esté bien grabada

Los corazones con una flecha

Y ahora dices que ya no te acuerdas

Que nada es cierto; que son palabras.

Yo estoy tranquilo porque al fin encuentras
 Que en nuestro idilio las pencas hablan
 Nadie se crea que *esa extraña* cosas
 Que ven mis ojos tal vez sean sombras
 Las pencas nuevas que al maguey le brotan
 Vienen marcadas con nuestros nombres.

Este es un poema, aunque la familia quiso llamarlo *corrido*. Y por eso lo incluí bajo *el corrido*. Es un poema de 17 versos con sílabas que varían desde seis hasta doce. Pero que en realidad debía ser de 34 versos pentasílabos.

Ana Felicia Peralta, Fidencia, de 65 años de edad, pide que la dejen participar también, con este corrido, que se llama *La chata*: ¹⁶⁶

La primera carta me dio en el pecho (2)
 Y la segunda en el corazón
 Y la tercera subió a los cielos
 Negrita linda de mi pasión.
 Vuelvo a decirte negrita linda
 Si te conforma con el llorar
 Y son tan grandes los llantos tuyos
 Que hasta me hacen resucitar.

¹⁶⁶ Este corrido fue grabado en el campo llamado *Cuatro Esquinas*, una sección de El Rubio, en San José de las Matas, el primero de agosto, de 1999.

Y la aurora tiene su manto
 Y la bandera viste de azul
 Y no hay tesoro que brille tanto
 Como esos ojos que tienes tú.

El matonismo (décimas)

“Es un procedimiento para imponerse a otros que consiste en intimidarles”, dice María Moliner. Y el *D.R.A.E.* acota: “Conducta del que quiere imponer su voluntad por la amenaza o el terror”¹⁶⁷.

La poesía matonesca es frecuente en el ambiente poético hispanoamericano puesto que es herencia de la cultura española. El término viene de *matonismo*, actitud del matasiete. En los romances caballerescos españoles se notan brotes de esta conducta y estilo. Ya los menciona Agustín Durán en su *Romancero General*. En la España de los siglos XVII y XVIII se acentúa el personaje del matón en las obras de Calderón en *La devoción de la Cruz**, D. Antonio de Zamora en *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* y *Convidado de piedra*; y en el siglo XIX, José Zorrilla en *Don Juan Tenorio*. En América José Hernández, con su obra en sextillas fue uno de los primeros en realzar el protagonismo de este sujeto en *Martín Fierro**.¹⁶⁸

¹⁶⁷ María Moliner, *Diccionario de uso del español* (Madrid: Gredos, 1991), 364; *Real Academia de la Lengua Española* (Espasa-Calpe, 1992), 946.

¹⁶⁸ *Rafael Salillas, «Poesía matonesca (Romances matonescos)», *Revue Hispanique*, tomo XV (1907), 422; Becco, 52.

Por otro lado, el gallo, el toro, y el macho latino-caribeño son símbolos cardinales en este estilo y forma de sugestión e intimidación. El prototipo del matón es tan generalizado en la República Dominicana que existe un chiste del valentón que se llama *Mata Siete*, apellido *Achoca Catorce*. Por el gusto y uso de ese estilo, Bartola Colón vendría a ser la Julia de *La devoción de la Cruz* en Santo Domingo. Hasta en su catolicismo fanático se parece. Y en la vida real, fuera de la poesía, siempre ha tenido la actitud, no de delincuente, pero sí de facinerosa.

La poesía matonesca se caracteriza, pues, por un manifiesto valor del matón o valentón (que a veces se queda sólo en palabras, como suele ser en el caso dominicano cuyos bardos no pasan al combate físico). No es manifestación exclusiva del hombre: existen también en esta literatura y su estilo, muchas mujeres matonas y valentonas. El valentón es siempre un o una joven. El matonismo es típico de la región andaluza pero es un "género literario nacional", dice Rafael Salillas. En la poesía matonesca el amor brilla por su ausencia. En la amatoria, el bardo popular dominicano coloca a la mujer como el centro de su amor y se ajusta a lo caballeresco, por su idiosincrasia poética. En el matonismo, en cambio, la rebeldía y la indisciplina son el rasgo distintivo de este sujeto matonesco; otros llamarían a esta característica agresiva, *inadaptación social*. Por contradictorio que parezca, el matón busca ejemplarizar moralmente y que pague el culpable. Como la poe-

sía oral popular es apta para los que saben ver y oír (no leer ni escribir), el estilo matonesco se presta muy bien a propaganda para popularizar las hazañas de este bravucón.

El lema de Bartola Colón es: "Sugestión (*dominicanismo* que emplea ella para significar *dominio, meter miedo*), gasolina y electricidad es lo que tiene a este mundo parado". (Para ella *parado* no quiere decir *estancado* ni *de pie*, sino *funcionando*). Y con esta sentencia creo que no está lejos de la realidad. Lo que caracteriza al estilo matonesco es: la valentía, rebeldía, indisciplina, inadaptación, delincuencia, agresividad y la falacia. La mujer valentona y el hombre valentón carecen de amor. Su horizonte es la exageración y la falta de religión. El o la fante vive del contrabandismo, del desencaje social y del crimen. Al matasiete no lo detiene ni la distancia ni las contrariedades. No siente miedo; no tiene límites. El matón, como Don Juan Tenorio, va de aventura en aventura, de mujer tras mujer, de lugar en lugar; como los semidioses sátiros deambulan de selva en selva, de floresta en floresta y de bosque en bosque. El *Don Juan Tenorio* de Zorrilla, siglo XIX, es el más sobresaliente y conmemorado de nuestros grandes matones. El crítico Rafael Salillas resume en pocas palabras el estilo de la temática matonesca:

Es cosa fácil señalar en el estilo particularidades matonescas. Lo matonesco tiene de todo, menos de naturalidad. Se

podría decir que lo matonesco, en la vida corriente, es la singularización de lo extraordinario y lo maravilloso con desdén de lo natural y acostumbrado. El abuso de la hipérbole y de todas las manifestaciones ponderativas es de incuestionable esencia matonesca en ciertos particulares de la expresión literaria. Todo lo que destaca en el tipo matonesco, como la ponderación, la presunción, el alarde, la rigidez, el artificio, el convencionalismo, el efectismo, el autoritarismo, se puede señalar paralelamente en el tipo del matón y en las formas y expresiones escénicas¹⁶⁹.

En la hermenéutica matonesca se puede llamar al protagonista o sujeto, temerón; y al asunto o trama, matonesco. Creo que después de estas aclaraciones, los ejemplos de la poesía matonesca dominicana son oportunos.

En el capítulo tres el joven Benigno Corona tiene un altercado con su rival, en la décima *De quella te guste a ti*¹⁷⁰. En esa ocasión el otro joven le responde al Benigno bravucón-poeta:

De Santiago *salién* veinte (1)
 Todos buscándome a mí
 Y poique me oyén cantai

¹⁶⁹ Salillas, 396.

¹⁷⁰ Décimas grabadas en San José de las Matas, el día 31 de julio, de 1999.

Todo *murién* de repente.

(Yo) soy el hombre *ma* potente

Yo soy la *seguridá*

Y la vena de *veidá*

Mandán a sacai en fiime (mandaron a sacar -firme)

Sólo porque yo le digo

Yo soy la hebra *encontrá*.¹⁷¹

Le devuelve la agresión Benigno con ésta:

Yo canto por la pasión (2)

Y también *poi* nacimiento

Y al hombre de *ma* talento

Me atrevo a *daile leición*.

Ya te llegó la ocasión

Sin temor y sin recelo,

Al hombre de un peluquero

Le voy a *echá* la Turquía,

Y en el nombre de María

Quítate, guapo, el sombrero.

¹⁷¹ La expresión *hebra encontrada* es bastante común entre estos bardos amantes del desafío. Significa la horma de tu zapato o se trata de una hebra en un pajal: o sea, algo difícil de encontrar, o un contrincante duro de vencer. *La Turquía* del próximo verso, me han indicado que es como un polvo que se usaba para dominar con fuerzas mágicas o brujerías. El poeta usa el recurso semántico de la antonomasia: la etiqueta de un frasco, por el nombre propio.

Y en este momento de dramatización, el bardo da una explicación de su pericia como joven retador: "Y así seguimos cantando durante un buen rato. Y había un viejo que decía: Si me dan gabela, juego al polli-to. ¡Imposible que ese muchachito le gane a ese hombre tan rejugao! Decían otros. Y me lo gané, a pesar de que yo tenía 16 años; pero yo era en realidad un *macabí*."

Siguiendo en ese mismo tono, don Joaquín Pérez, el joven, canta dos matonescas:

Yo soy como cualquiera (3)

De temeridad lo digo

He de *casaim*e contigo

Quiera la *sueite* o no quiera.

Aunque se *foime* la guerra

Todito lo voy matando

Con el acero en la mano

Soy el hombre *ma caliente*. (valiente)

Le peleo a *tua* tu gente (toda)

Si supiera que *peñando*

Te pudiera *conseguii*

Na' se me diera *ei morii*

Y *depué* que te gozara.

Aunque tu padre se viera (4)

Como *ei tígere ma fiero*
 Yo lo tengo de *reseiva*
 Que *poi* ti lo venzo yo.
 Tú padre no e' ningún *dio*
 Que ha venido de *lo cielo*
 Ni ha *veníó* del *etrranjero* (extranjero)
 A *sentaise* aquí a tu lado.
 Yo soy tu enamorado
 Quiera la *sueite* o no quiera.

También don Francisco Núñez se aventura en el estilo matonesco con tres décimas:¹⁷²

Yo canté con Feliciano (5)
 Con el *heimano tre noche*
 Nada *ma'* me *faita* tú
Pa' daite tu pasapoite. (Para causarte la muerte)
 Ven a *recibii* tu boche
 Como te lo debo `e *dai*
 Pero he sabido *cantai*
 Con *lo sabio cantadore*
 Y no con *lo faicitadore* (farsantes)

¹⁷² Todas las décimas de don Francisco Núñez fueron grabadas en su casa, los días 11 y 13 de agosto, de 1999.

Entré *todito ai corrai.* (Los vencí a todos.)

Yo canté en ei Maniei (una montaña) (6)

Con un *heimano* que tengo

Y *tuvimo* produciendo

Treinta y *tresaño* y un *me*.

Eso le ha pasado a *uté*

Poi venii* con su *poifía

***Poi*que de la ciencia mía**

Se encuentran *poco poeta*

Vengo para que *uté* sepa

La regla de un policía.

Juro que soy tu padrino (7)

Y soy tu *taita* y tu *Dio*

Si tú *ere* como yo,

***¿Poi* qué no *sale ai* camino?**

Yo te doy que te *detino* (Te hago perder el tino.)

Y te hago *quital* tu dueña

A *cuaiquiei* hora que quiera

Te hago *vei* que soy *barón* (*varón*, en el sentido de *macho*)

Y con *eta* condición

Que *yo de ti*, nunca *pieido*. (Yo contigo)

Bartola Colón trata siempre de sugestionar y amedrentar a *sus enemigos*; ella es la más bravucona de los bardos que he entrevistado.

Hela aquí en su papel de *matasiete*:

Al que yo no le *gutare* (8)

Por mal genio o *voluntá*

Dígale que *estamo* en *pá*

Que yo no le debo a nadie

Si bebo e' con mi dinero

Si me enamoro, me da *gana*

Y el que me da mala fama

E' porque me tiene miedo

Yo *na' má* quiero saberlo

Para darle su mal pago

Para que quede tachado

Sin tener *guto* de hablar

A mí me tienen *ojiado*. (Ojeriza)

Pero a tu padre y a tu madre

Buen consejo le *vua dá*

(Que) se pongan a murmurar

A *sushermano moyore* (sus hermanos mayores)

Que yo *conoco* que hoy

Hay mucho *murmuradore*.

Señore, hoy eser día (hablar sureño) (9)

De que vamos a probar

Porque tú no *puede* entrar

Conmigo en *grande porfía*

Porque tú y tu mayoría

Aunque se opongan se mojan

Y como *anda* en *betia* coja

Nunca *ha* sabido montar

Por eso te *va* a quedar

Bailando en la cuerda floja.

En República Dominicana (10)

Cualquier perrito faldero

Se la daba de león

Y armaba revolución

Para conseguir dinero

Nunca faltó un reperpero.

Adió cárcel, calabozo,

Sepoltura de hombre vivo

Donde se amansan *lo guapo*

Y se olvidan *losamigo* (los amigos)

Tengo un gallo Camagüey

Que sabe hablar siete *idioma*

También tengo una paloma

Qu'étá poniendo en Higüey

Tengo un pichón de *carrao* (Es una especie de cuervo.)

Pelotero y boxeador.

No quiero tener a nadie (11)

Ni familia *casimente*

Que a la hora que yo llegue

Que nadie se me presente.

A mí el que me *buca* me *jalla* (*encuentra*)

Y el que me traga revienta

Yo soy como el mar soberbio

Que a cualquier santo me *ofreco*

En la carrera de amor

Tanto amo como *aborreco*.

El poema

Para la mayoría de mis entrevistados un *poema*, como una *décima*, puede ser cualquier composición poética, a excepción del *chuín* y del *chascarrillo*, que siempre llaman por su nombre. Desconocen, en teoría, la métrica castellana. Sin embargo, a veces sus nominaciones poéticas son atinadas, como es el caso de los poemas siguientes:

“Yo voy a decir un poema que le dijo mi mamá a mi papá cuando eran novios”, se ofrece Amarilis Dumé, la esposa de Fernando. Este es

un largo poema de 36 versos libres con rima variada que van desde cinco hasta catorce sílabas:

No te apartes de mí. (1)

Cuando me dejas

Mi corazón suspende su latir

Me ausento de mí misma

Si te alejas y todo mi corazón

Se va tras de ti.

Se van mis ojos tras su grata sombra

Sueña mi oído con tu dulce voz

El labio calla; el corazón te nombra.

Y mi vida suspende alrededor

Y cuando apenas siento la armonía

Del leve paso de tu piel sutil

Despierta conmovida el alma mía

Y siento que la vida vuelve a mí.

Porque te amo con todos los amores

Que darse pueda bajo el cielo azul

Como se aman las aves y las flores

Como se ama la vida que pasó

Como aman cuantos aman en la vida

Con todos los amores te amo yo.

Ámalo, me dijo Dios cuando me daba
Tan rico de ternura el corazón
Y yo sin conocerte te buscaba
Con la mística fe de mi ilusión
Y te buscaba, mi deseo sin calma
Y preguntaba al mundo, como a Dios
¿Dónde mi alma encontrará su alma?
¿Dónde mi amor encontrará su amor?
¿Me oíste? No lo sé.
Como estrellas en la sombra aparecer te vi.
Ámalo, me dijo tu mirada bella
Y todo el cielo descendió hasta a mí
Y me sonrió tu labio cariñoso
De inmensa dicha el corazón gimió
Y un beso mudo, largo y tenebroso
En nuestras libres almas reposó.

No cabe duda que hay una poesía muy significativa en este poema anónimo, con elementos mágico-religiosos y un tanto escatológicos al mismo tiempo, por lo misterioso, o del más allá. Y escuchar a Amarilis Dumé recitarlo enternece al público que la aplaude: un grupo con lágrimas, y la otra parte con exclamaciones de entusiasmo. El esposo se siente muy orgulloso y pide la palabra. Fernando Dumé me recitó

poemas desde el primer día en que nos conocimos en la primera reunión que me ofrecieron los chuineros en Baní. Ahora el bardo mayor de la familia nos repite un poema amoroso e idílico de veinte versos, con rimas variadas que oscilan desde siete a catorce sílabas:

Linda mariposita (2)

Estréchame en tus brazos

Para estrecharme en tu linda cabellera

No importa perderme en el espacio

Si puedo morir en tu enredadera

Como mujer, única diosa

Que puedo reinar en tu corazón

No te vayas, linda mariposa

Quiero decirte algo de mi pasión

Soy el bardo que canta en tu ventana

El rival de estas ondas tan sonoras

Te *la* dedico como alma soñadora

Para darte prueba de amor al despertar

Que solamente humanos fuéramos tú y yo

Allí jugando con lindas mariposas

¡Qué felicidad para los dos!

Me tienes loca de amor

Pensando en ti, muchachita linda

Quiero besar con ardor

Tu boquita tan bonita.

¡He dicho!

El segundo poema del rapsoda Dumé contiene 21 versos y es un canto a la patria, con una combinación de rimas de siete y ocho sílabas:

Somos dominicanos (3)

Bajo este cielo profundo

En esta tierra amorosa

Hemos despertado al mundo

Luis, Evangelina y Rosa.

Un mismo sol ilumina

Nuestra casa, el llano

Azul del horizonte

Que a lo lejos se adivina.

Sólo una es la bandera

Que nuestra casa engalana

Y el manto de nuestra tierra

Nos enseña, dominicanos.

Nuestros mayores nacieron

En esta patria querida

Y por ella combatieron

Sacrificando sus vidas

Por eso todos poniendo
 Nuestros pechos, nuestras manos
 Nos alegramos diciendo
 Que somos dominicanos.

El tercer poema es en versos heptasílabos:

¡Qué lindas son las aves (4)
 De plumas encendidas!
 ¡Con qué trajes tan suaves
 Están siempre vestidas!
 Como animadas flores
 Que vuelan y que cantan
 Y el manto de colores
 A sus alas levantan
 Y al alzar sus trinos
 Sus notas armoniosas
 Brillan sus cuerpos finos
 Como piedras preciosas.
 (He dicho.)

El cuarto poema de este consumado improvisador y memorista es, esta vez, de rima variada; es más idílico aún que el anterior, y parece una silva, pero con forma muy similar a la de una décima

Sigue el agua su camino (5)

Y al pasar por la arboleda
 Mueve impaciente la rueda
 Del solitario molino
 Figura trémula el agua, lenta camina
 Tritura la rueda, brota la harina
 Allí en el fondo del caserío
 A faz del hombre, trabaja el río
 La campesina tarea
 Cesa con el sol poniente
 Y la luna solamente
 Guarda la paz de la *ardea*.

(He dicho.)

Y termina el festival familiar Plinio Pimentel, padre de Alex Ezequiel, y yerno de Fernando Dumé. Cierra el círculo con un poema de quince versos octosílabos, con ritmo casi de décima espinela. Es un muy amargo reclamo amoroso. Parecen más bien tres quintillas. (La quintilla se forma de una redondilla agregándole un verso.) Pero antes de comenzar, nos aclara el bardo banilejo: "Yo le voy a pedir excusas; y les voy a decir ahora, las dos primeras estrofas de una poesía que cuando yo era un *hombre*, me gustaba mucho" (Ya *ta* viejo, le grita Ana Dumé.) Dice así:

¿Por qué mujer me quisiste (6)

Para ahora destrozarme?
 ¿Por qué mi mida me diste,
 Un amor que no sentiste
 Para tan pronto olvidarme?
 ¿Qué se hizo aquel cariño?
 ¿Qué de aquellas ilusiones?
 ¿Aquel amor que de niño,
 Como santa flor de armiño
 Cruzaba los corazones?
 Sin pensarlo me olvidaste.
 ¿Por qué mi suerte te asombra?
 Y en mi tan sólo dejaste
 Dos ojos para llorarte
 Y un corazón que te nombra.

Alicia Estévez nos recita la poesía de los ciegos, donde éstos
 muestran en su poema, un deseo inmenso de ver la naturaleza.

Tentación de esta ciega, señores (7)
 Que a este mundo ha venido a llorar
 Sólo falta la luz de mis ojos.
 ¡Ay, mi Dios! Si pudiera mirar
 ¡Ay mi Dios! Si pudiera mirar
 Me han contado que el mundo es muy bello

Y que tiene jardines y flores
 Y que tiene distintos colores
 ¡Ay mi Dios! Si pudiera mirar
 ¡Ay mi Dios! Si pudiera mirar
 Me han contado que el sol y la luna
 Son los astros del mismo colore
 Y que son de distintos fulgores
 ¡Ay mi Dios! Si pudiera mirar
 ¡Ay mi Dios! Si pudiera mirar.
 Me ha contado que el sol y la luna...

He aquí un poema de verso asinaléfico, de Parmenio Reyes¹⁷³:

Desde tu cerro (8)
 Hay que mirarte
 Tus arrozales
 Se pueden ver
 Y los poetas
 Deben cantarte
 Eterna reina
 De mi querer.

¹⁷³ La poesía de Parmenio Reyes fue grabada en su residencia de Valverde, Mao, el 14 de agosto, de 1999. Parmenio es el único poeta de los entrevistados, que tiene educación formal. Es un verdadero poeta, de costumbre y escuela.

Y con otro ejemplo de versos *asinaléficos*, en la pronunciación, pues el verso tiene cinco sinalefas, comenta: “Dijo Vargas Vila estas palabras que nunca yo he olvidado”:

Ayer, cuando era joven (9)
 El mundo era pequeño
 Para albergar mis sueños
 Hoy, cuatro tablas
 En forma de ataúd
 Bastan para albergarlo todo.

Entonces le hago la pregunta sobre el tosco y a veces deformador hablar del rústico dominicano: — Parmenio, ¿cómo se llama poner la l donde no va? “Se llama *lambdacismo*. Pero sobre todo, la *i*, la *l* y la *r*, usadas incorrectamente”, me responde el cultivado rapsoda. Y como también es buen paremiólogo, nos regaló este último ejemplo, para que practicáramos su enseñanza moral y religiosa (idea nada extraña entre los poetas campesinos dominicanos):

No son los muertos los que en triste calma (10)
 La paz disfrutan de la tumba fría.
 Muertos son, los que llevan
 Muerta el alma y viven todavía.

El romance

La más sencilla, agradable y pedagógica de mis bardos es la trovadora Alicia Mérida Estévez, de 96 años de edad. Nació en Hinoá, San José de las Matas, en 1905. Sus estrofas son distintas de la mayoría de las que he grabado. Todas tienen un fin: educar, conservar el medio ambiente y comunicarse con la naturaleza. Sus poemas son romances y cuartetos, como también cantos y juegos para niños, todos relacionados con la escuela, las praderas y las frutas. Alicia nos canta y nos recita unas de las décimas más encantadoras que hemos podido escuchar en nuestro recorrido por las zonas montañosas del centro del Cibao: Por ejemplo, *Palomita ae, paloma* (Este verso se repite cada dos versos del romance.): ¹⁷⁴

Palomita ae, paloma (1)

Yo me quisiera *casai*

Pero casi no me atrevo

Palomita ae, paloma.

Porque los jóvenes de hoy

A todos les tengo miedo.

Yo no lo quiero que juegue

Ni que beba ron tampoco.

Tal vez me sale celoso

¹⁷⁴ Las poesías de Alicia Mérida Estévez las grabamos, Ángel y yo, en su campo de Hinoá, San José de las Matas, el día 31 de julio, de 1999.

Y después me da mal trato.
 Y por eso es que digo
 Que cualquiera no se casa.
 Me mandan a *coitai flore*
 Yo la *coité* de copey.
 Se casó una hija `e María
 Con un hijo `e *Crito Rey*.
 No hay quien *miente* en un *lugar* (*mienta*)
 Como una lengua embustera.
 Porque habla adondequiera
 Lo que no debe de *hablai*.
 Y en diciendo a *murmurai*
 No hay diablo que la detenga.
 Porque habla siempre sin rienda
 Y miente sin compasión.
 Que la braza de un tizón
 Más quema una mala lengua.
 Más quema una mala lengua
 Que un sol que alumbrando esté.
 Porque al sol le ponen sombra
 Y a la mala lengua, ¿qué?

La inocencia del romance de treinta versos "La muñeca" nos devuelve la nostalgia de la niñez bucólica, hoy casi perdida:

Yo le pongo a mi muñeca (2)

Un vestido como un sol

Delantalito de seda

Enaguas con *entredó*.

Una peluquita rubia

Zapapicos de charol.

Un collar de perlas finas

Y un lazo de lo mejor.

Luego la arrullo en el pecho

Oh, oh, oh, oh

Porque se duerme en mis brazos

Me la llevaré a un rincón

En donde no sienta ruido

No la atormente calor.

Tranquila, así *quietecita*

Nos estaremos las dos.

Y al colocarla en la cama

Para que duerma mejor

No cesaré de mecerla

Oh, oh, oh, oh.

No me gustan las muñecas

Con cabeza de cartón

Me gustan de porcelana

Que sean todo un primor

Con sus ojitos azules

Cara de melocotón.

Por lo linda, por lo blanca

Por lo suave del color

Duerme muñequita, duerme

Oh, oh, oh, oh.

Nos dice, lúdicamente, que le gustaba mucho la canción del *anacobero*, Daniel Santos. Y nos canta el romance:

En el juego de la vida (3)

Muere el rico, muere el pobre

Muere el blanco y muere el negro

Y el que no tiene dinero.

Cuatro puertas hay abiertas

Pa'el que no tiene dinero:

El hospital y la cárcel

La iglesia y el cementerio.

Dime si es que juegas

En el juego de la vida

Vive y deja que otro viva
 Cuatro puertas hay abiertas
 Pa'el que no tiene dinero
 El hospital y la cárcel
 La iglesia y el cementerio.

El mundo que Alicia Mérida Estévez nos presenta de su vida es un mundo cristalino, pastoril, apacible, paradisiaco; un mundo sin temores, infantil y de amor total y de entera comunicación con la naturaleza virgen. Quiso ser maestra y pasear a los niños por el campo. La idea de este sentimiento genuino se siente a través de toda su poesía. Cuenta Alicia: "Voy a tener que enseñarles juegos infantiles a los muchachos de aquí, que hoy no saben nada. El juego del anillo es un *romance-juego infantil*. Mucha gente se sienta alrededor y yo voy a dar el anillo y les digo, por ejemplo":

Agarra el anillo, va aquí (4)
 Agárralo ahí, va aquí
 Cuidado si dices, va aquí
 Que yo te lo di, va aquí.

"Y al que yo se lo daba no podía decir nada. Porque todos tenían el puño cerrado, y nadie sabía nada". (Y aquí habla dramatizando como si estuviera presente en el juego infantil):

Aquí entre nosotros, va aquí

Algo se ha perdido, va aquí
 A mí me han mandado, va aquí
 A *buscá* el anillo, va aquí.

"Entonces decía yo: ¿Quién tiene el anillo? Fulano. Y si no lo tenía, seguía yo diciendo":

Aquí entre nosotros, va aquí
 Por la yerba buena, va aquí
 Entonces tú pagas, va aquí
 Por el que lo tenga, va aquí.

"Y entonces yo le daba un *fuetacito* y volvía a *cantai*":

Aquí entre nosotros, va aquí
 Algo se ha *peidido*, va aquí
 A mí me han mandado, va aquí
 A *bucá* el anillo, va aquí.

"Fulano, ¿quién tiene el anillo? Y si decía el nombre de él o de ella y tenía el anillo, entonces yo le cantaba":

Aquí entre nosotros, va aquí
 Ya Cristo bajó, va aquí
 Entrega el anillo, va aquí
 Que ya apareció, va aquí.

"Pero era muy bonito el juego; se hacía un *ron*, un círculo entre los niños para jugarlo. Ya, no se hace nada de eso. Los niños están en otras

cosas. Ya esa tradición se perdió. Ya eso no se usa, y nadie dice decimas porque aquí a la gente ya no le gusta eso. De esas tradiciones bonitas de antes, ya nadie, nadie se interesa. Ustedes se ríen si uno la usara. O sea, que se burlan como si fuera algo que no sirviera para nada”.

“Este romance era cantado en grupo cuando se salía al recreo. Decían unos estudiantes”:

Salimos de la clase (5)

Venimos a jugar

Nos dice el aire, ¡juega!

Dice la luz: ¡jugad!

El cuerpo dice: ¡pronto!

Viva el juego, a gozar

Sentados en la silla

Que diga cada cual

Las frutas que le agradan

Y continúa el romance con muchas metáforas gustativas:

A ver, cuál gusta más (decían otros estudiantes)

A mí me gusta el níspero

(Y cada estudiante dice la fruta que más le gusta)

Mi fruta es el cajuil (o sea, anacardio o marañón)

Me gustan las naranjas

Los plátanos a mí
 Suspiro por la piña
 Por el zapote, yo
 Me muero por un mango
 Y yo por un melón
 Prefiero un ramillete
 De uvas, ¡qué sabor!
 Quisiera diez racimos
 Veinte, cuento un millón
 ¡Vivan todas las frutas!
 ¡Viva el árbol frutal!
 ¡Vivan todas las bocas!
 ¡Que viva el paladar!

Jocelyn Torres, de *Cuatro Esquinas*, nos regala una bella poesía:
 es un romance en amor

La naranja nació verde (6)
 El tiempo la maduró
 Mi corazón nació olivo
 Y el tuyo me lo conquistó.
 Quisiera ser un pensamiento
 Para entrar dentro de ti
 Para saber lo que (tú) piensas

Cuando estás pensando en mí.
 De tu pelo quiero un gajo
 De tu camisa un botón
 De tus labios quiero un beso
 Que me llegue al corazón.
 Los niños piden juguetes
 Y los presos libertad
 Y yo lo único que pido
 Es que tú siempre me bañes
 De amor y felicidad¹⁷⁵.

Negro Jáque¹⁷⁶ es un poeta peculiar: tiene problemas mentales. Sin embargo, sus creaciones poéticas tienen mucho sentimiento y muestran siempre su obsesión: las mujeres y el odio a los ladrones. Se divierte muchísimo él mismo cantando sus décimas, porque como un actor de teatro, toma pose y estilo para cantarlas. Verlo en vídeo dramatizando su actuación, es algo muy divertido. Estos son sus romances:

Una que yo bien quería (7)
 Yo solito la encontraba

¹⁷⁵ Grabada en su casa, el día 31 de julio, de 1999.

¹⁷⁶ Negro Jáque es nativo de un campo de Hinoá, en San José de las Matas; y sus poemas fueron grabados en 1999, el día 31 de julio. Es totalmente analfabeto.

Solito la enamoraba
 Ella se me entristecía.
(Ella) no me quería *querei*
 Pero ella por fin un día
 Me dijo *a* la tarde *vueive*
 Yo *vua vei* si tú me *quiere*.
 Como te quiero yo a ti
 Y yo derecho fui
 Debajo de un limón *veide*
 Bebiéndome un agua fría.
 Yo le di mi corazón
 A quien se lo merecía
 Cuando no te *toy* mirando
 Yo *toy* lleno de tristeza
 Y cuando te *toy* mirando
 Yo *toy* lleno de alegría.
Entro de mi pensamiento
Entro de mi corazón
 A ti te tengo grabada
 Prenda querida de mi *amoi*
Entro de mi pensamiento
Entro de mi corazón

(8)

(dentro)

A ti te tengo grabada
 Prenda querida de mi *amoi*
 Entre *toda* las mujeres (9)
 Que yo he podido *querei*
 A ti e' que yo te quiero
Poique no te puedo *oividai*
Poique yo sé *apreciai*
 El *amoi diuna mujei*
 Y entre todas las mujeres
 Que yo he podido *querei*
 A ti e' que yo te quiero
Poique no te puedo *oividai*.
 Tú *ere* mi prenda querida
 Tú *ere* mi adoración
Entro de mi pensamiento
Entro de mi corazón
 A ti te tengo grabada
 Prenda querida de mi *amoi*.

"Aquí les doy una recomendación a todos", nos dice. Pero nótese que les ha cantado a todas las mujeres con mucho amor y respeto¹⁷⁷:

¹⁷⁷ Es curioso notar entre todos estos bardos campesinos, que aunque en la mayoría de los casos cortan palabras y se *comen* las *s*, de vez en cuando las pronuncian correctamente.

Cuando *Dio* hizo el mundo (10)

Él se puso a *pensai*

Lo que tenía que *hacei*

Y Él se puso a *pensai*

Que tenía que *dejai*

De cada clase un *pai*

Para *fumentai ei* mundo (fomentar)

Pero *ei* no *taba* pensando

Lo que tenía que *hacei*

Que tenía que *dajai*

Un *pai* de inteligencia

Pa' que dirigiera *ei* mundo

(Para que) se siguiera *fumentando*

Para que no se acabara

Pero *Ei* ya lo sabía

Lo que iba a *pasai*

Que *d'iban a habei hombre*

De mucha inteligencia

E d'iban a habei mujere

De mucha inteligencia

Y que iban a *inventai*

Cosa *má* grande que *Dio*

Pero no iban a *podei*
Poique lo *que éi* hiciera
 Nadie lo podía *hacei*
Poique no tenían *ei podei*
 Y *poique* cuando se pusieran
 Que no se pudieran *dominai*
 Él lo *d'iba* a *enfeimai*
 Y con eso lo dominaba
 Y que lo tenía que *dejai*
 Donde nada *s'iba* a *vei*
 Una casa de fundación
 Y no iban a *ponei* la mano
 Eso era *pa'* que vieran
 Lo que era *ei Señoi*
 Mándame a *decii* en *amoi* (11)
 Ei día que *quiera casaite*
Poique yo tengo mucho dinero
 Para de momento *honraite*.
 Y yo pongo de mi *paite*
Casaime a *loscho día* (los ocho días)
 Yo con *guto* pagaría
La tresamonetacione

Y si *quiere gozai* tu nombre

Ello hay tiempo todavía.

Y entre todas las mujeres

Que yo he podido *mirai*

A ti e' que yo te quiero

Poique no te puedo *oividaí*

Entro de mi pensamiento

Entro de mi corazón

A ti te tengo grabada

Dulce encanto de mi *amoi*

Entro de mi pensamiento

Entro de mi corazón

A ti te tengo grabada

Dulce encanto de mi *amoi*.

Cuando Pablo subió *ai* cielo (12)

San Pedro le preguntó

Que *onde taban lo papele*

De *los hombres qu'úi majaba* (golpeaba, que él mató.)

Y Pablo le contestó

Qu'úi no había *llevao papele*

Poique loshombre qu'ei majaba (golpeaba)

Era *poique* eran *ladrone*

Y que *éi taba* así cumpliendo
Lo reglamento de Dio
Poique Dio dijo su palabra
 Cuando *Él* hizo *ei* mundo
 Que iba a *dejai* la tierra
Pa' que *ei l'hombre* la trabajara
Pa' que con *ei sudoi* de su frente
 Fuera que se *mantuviera* (alimentara)
 Y *éi* tenía su *agricuitura*
 Y cuando *éi* llegó *ai* rancho
 Ya *ei* ladrón le había *comío*
 La cena que *éi* tenía
 Y *lo peone qu'ei* tenía
 Le preguntaron a Pablo
 Que qué *d'iban* a (ello) *jacei*
 Con *ei* ladrón que *jallaron*.
 Y Pablo le contetó
 Que tenía *do quijá 'e* vaca.
Pa' que le dieran *uno manjoncito*.
 Y con eso lo majó
 Con *do quijada* de vaca.
 La *mueite d'ese infelí*

Que fue un acto muy grande

Poique ei río de Mao

(Aquí, inexplicablemente, la geografía saca al lector oyente de la historia bíblica y regional, al mencionar este río y esta ciudad, que nadie se esperaba ni nada tienen que ver con el hecho bíblico que narra el poeta.)

Se lo llevó *ajogado*

Y eso *e' pa'* que *lo ladrone* vean

Lo que le va *hacei ei Señoi*

A *todo lo ladrone*

Él le manda su *catigo*

Poique eso está probado

Poi lo reglamento de Dio

Poique María la *Viigen*

Maldició a lo ladrone (maldijo)

Cuando robaron (a) su Hijo

Y por eso *lo ladrone*

Son *maidecido* en *ei mundo*

Poique pusién a sufrii (pusieron)

A la *Viigen* María

Cuando le *robán* su Niño (robaron a)

Poique eso *'ta* probado

Poique eso fue veidá.

A mí me *quisién tirai* (13)

Con un *revoivei caigado*

Y yo con *ei* mío sellado

De la mano se le *cai*.

A mí me *quisién rezai*

Ei Saimo de San Miguei

Conmigo no han de *podei*

Con un diablo en *ei podei*

Ni brujo ni *surujano*

Y yo me mantengo andando

Yo aprendí para *sabei*.

El romancillo

Es un romance corto. El hexasílabo es muy frecuente en los romancillos, villancicos y endechas, solo o mezclado con versos más largos. El poema que sigue me parece la composición más interesante de Benigno Corona. Es un romancillo, es decir, un romance con una combinación de hexasílabos y heptasílabos. Tiene una rima saltarina que se percibe musicalmente como un trote de caballo. Curiosamente, todos los seres que rodean a don *Pancho*, el protagonista del romancillo, son animales. Nos cuenta el poeta que en el año de 1925 en el país no había anestesias, ni pastillas ni aspirinas para calmar el dolor. Y que

en ese mismo año llegaron al país las primeras pastillas importantes por su efecto anestésico. — Comenta el señor Corona: "En ese tiempo no se decía propaganda, ni anuncios, ni esas cosas. Y todo era así como extraviado; hasta el Padre Nuestro era raro en cierta manera, porque se decía: *El pan nuestro dánosle hoy*. Me dice el amigo: 'Yo le voy a prestar un papel para que Ud. lo lea'. Él lo halló muy curioso; yo no sé cómo lo consiguió. El caso es que esto era lo que decía el papel. Había un informante así, como el hombre pensante de Rodin. Un viejo, *enfluzado* de fuerte azul con una chalina y un sombrero de fieltro y la cabeza inclinada hacia abajo, entrelazada entre las manos. Lucía pensativo y afligido; parecía muy triste. Y alrededor suyo había un cúmulo de animales, toditos mirándole con curiosidad. Y abajo estaba la propaganda de *la cafia aspirina* que decía":

El pobre don Pancho	(1)
Que vive en su rancho	
Con su mula negra	
Su ropa vertida	
Su perro y su gato	
Y su alegre cochina	
Y otros animales	
De igual condición.	
Hoy está gimiendo	

Con honda tristeza:
¿Qué tiene don Pancho?
Dolor de cabeza.
¡Pobrecito Pancho
De mi corazón!
Bajando la oreja,
La mula se queja.
Llora la gallina
Y el perro y el gato.
Da de grito el pato.
Y el señor conejo
Que lanza un ladrido
Al ver a Don Pancho
Siempre tan tristón
Y no es acongojado
Sino en un rincón.
Y hasta un ratoncito
Que anda en la despensa
Miraba a Don Pancho
Se pone a llorar.
Hace que Don Pancho
Comente y galopa

Y va a buscar la cosa
Que le da un doctor
Poco antes de ayer.
Mano en los bolsillos
La saca; la toca.
La mete en la boca.
Y izas! Se la toma,
Con mucho placer.
Y cuando Don Pancho
Traga la tableta
To' los animales
Pónense a pensar:
"¿Será que Don Pancho
Perdió la chaveta
O se va a suicidar?"
De pronto da un salto
Y da un fuerte grito
Con muy fuerte voz:
"¡La cafia aspirina!"
Remedio adorado
Ya me he mejorado.
¡Doy gracias a Dios!

Obviamente esta estrofa no es obra del poeta sino aprendida y memorizada por él. Lo más impresionante es ver cómo Benigno Corona dramatiza este poema; cómo salta, gesticula, impresiona para que el mensaje de su poesía llegue a la audiencia.

Escuchemos a Bartola en este otro romancillo:

Aunque con *luce la buque* (luces-busques) (2)

No la *encuentra* como yo

Yo soy pobrecita, sí

Pero sinvergüenza, no

Si tú de mí no *hace* caso

Será fin de mi sentir

Pero no *puede* decir

Que me ha *vito* en *otro brazo*

Mi corazón a *pedazo*

Muy bien en ti se deduce

Y no e' el *guto* que *use*

De ningún amor tan cruel

Tú no la *encuentra ma* fiel

Aunque con *luce la buque*.

Tú la *encuentra ma* blanquita

De *placeresequito*

Y que se peine a la moda

Y él halla el tiempo; ella llora.

Y lo *veremo depue*

Aunque *navegue* en el mar

Tú no la *encuentra ma* fiel.

El soneto

Entre todos los que practican la tradición oral que pude entrevistar, Parmenio Reyes, paremiólogo, es el único poeta culto. Además de refranes, entre sus poesías nos recitó dos sonetos. El soneto es una composición poética que consta de catorce versos endecasílabos distribuidos en dos cuartetos y dos tercetos. En cada uno de los cuartetos riman, por regla general, el primer verso con el cuarto y el segundo con el tercero, y en ambos deben ser unas mismas las consonancias. En los tercetos pueden ir éstas ordenadas de distintas maneras.¹⁷⁸

Veamos a Parmenio Reyes, el poeta de Valverde Mao, recitar una de sus poesías, "Creación y bendición", dirigida y escrita para su novia, y esposa después, Dolores Matilde Gomez de Reyes:

Para formar tu ser breve, impoluto (1)

Y tu alma virginal, pura y discreta

Con una dulce ingenuidad secreta

Tres flores dialogaron un minuto.

Yo le daré tan sólo un atributo,

¹⁷⁸ D. R. A. E., 1350.

Dijo la rosa a su vergel sujeta
 Yo soy la reina, musa del poeta
 Yo le doy mi hermosura por tributo.
 Suspirando el clavel, más sin enojo:
 Yo le doy a sus labios y mejillas
 Color de fuego pasional, el rojo
 Yo le doy mi alma, la violeta dijo:
 Mi alma de flores, de las más sencillas
 Y, al ser formada así, Dios te bendijo.

Sobre el siguiente soneto nos explica el poeta: "*Flores de cacto*,
 escribió mi papá. Pero es que le falta la palabra *lírica*: en mi jardín hay
 flores todavía. Y yo creí que era una caballada de papá. Nunca lo com-
 prendí. Papá estaría loco cuando escribió esto, me preguntaba yo. Yo
 le puse la palabra *lírica* a flores. Después que puse la palabra *lírica* fue
 que comprendí que papá escribió eso así para romperle la cabeza al
 mundo, sería. Escuchemos la poesía de papá":

En mi jardín hay flores, todavía (2)
 ¿Verdad? Han muerto mis claveles rojos
 Incendio de las almas y los ojos
 Y mis rosas, de fresca lozanía.
 He derrochado, por la senda mía
 Mis nardos, sobre tórridos abrojos

Mis lirios, sobre férvidos abrojos
 Mis claveles, a la felonía.
 Pero, después de mi fatal derroche,
 Tengo flores del reino de la noche
 Que dan perfumes a la sombra fría.
 Son flores a la luz de las estrellas
 Flores de cacto, si te gustan bellas
 En mi jardín hay flores todavía.

“Luego de que escribo yo eso me doy cuenta que lo que papá escribió fue un tesoro. Él era un poeta hecho por los naturalistas. ¿Sabe Ud. lo que es ponerse a jugar así?” — Y continúa Parmenio: “Yo estoy de acuerdo sobre esta opinión sobre los poetas: No hay poesías; lo que hay es poetas. El poeta no se hace; nace. En mis excursiones literarias, en cuanto al verso, yo he descubierto que los versos a finales del escrito, sin sinalefa, ganan una belleza inesperada. Yo creo que el *Canto a Santo Domingo* no tiene ninguna sinalefa. Los he cultivado con bastante, mucha satisfacción. Yo soy un poeta asinaléfico. El verso asinaléfico le da un encanto especial a la palabra. La sinalefa existe cuando se juntan dos vocales. No las uso. Las dos vocales no les dejo que se unan o que se fundan”.

La canción

Es una composición en verso, que se canta, o hecha a propósito para que se pueda poner en música.¹⁷⁹

Veamos ahora, la canción del paseo, de Alicia Mérida Estévez. Ella se queja: "Claro, yo ya no la canto ni oigo a nadie cantarla y, por tanto, se me olvida. Yo tenía doce años cuando cantábamos esa canción en la escuela. Creo que se me ha olvidado:

Oh, qué bello es el paseo por el campo (1)

Respiremos aire puro, aire sano

Ven alegre a nuestras almas espacio

Y corremos y reímos y cantamos

A las sombras deliciosas de los mangos

Y sus frutos nos comemos sazonados

Adondequiera se ven flores, se oyen cantos

Se ven días y sus imágenes, lavando

Sus mujeres sencillísimas del campo

Se ven pavos, se ven gansos,

Se ven patos, se ven patos... (Ya se me olvidó el resto,

¡Carajo!)"

La copla

Es una composición poética que consta solo de una cuarteta de romance, de una seguidilla, de una redondilla o de otras combinacio-

¹⁷⁹ D.R.A.E, 270.

nes breves, y por lo común sirve de letra en las canciones populares. Esta estrofa de cuatro versos de arte menor, frecuentemente octosílabos, de carácter popular, con rima asonante en los pares (*abab*), es la que precisamente acabamos de ver en el *chuín*, que es particularmente lugareño de Santo Domingo, y que no tiene definición en diccionarios autorizados. Sin embargo, en lo siguiente, trataremos *la copla* como una *cuarteta*.

La cuarteta

La cuarteta es una variante de la redondilla; y la distribución de su rima es: *abab*. De Bartola Colón tomo la primera, que también es un refrán:

Ninguno diga yo tengo (1)

Porque le hayan ofreció

Que el *decí* yo te *vua dá* (te voy a dar)

En ningún sitio ha *valío*.

Dentro de todos los bardos participantes en mi investigación, Bartola es la memorista que más usa coplas, cuartetas y redondillas, además de refranes. "A las mujeres que se pelean entre sí, les tengo estas coplas (cuartetas), para que aprendan a comportarse", nos dice:

Cogeremo sundomigo (un domingo) (2)

Para que vean tu valor

Para que vean la cuadrilla

Como una perra en calor (Y la otra le contesta:)

Putra como la gallina (3)

Ladrona como una gata

Todas las faltas las *tiene*

Jabladora, puta y sata (La otra le dice:)

Cállate la boca burro (4)

Déjate de *rebuzná*

Que'l freno te tengo puesto

Y la silla mandé a *buscá* (Y la otra agrega:)

Cállate la boca perra (5)

Boca de tambor de guerra

Que en tu boca no te cabe

La cachimba de una perra.

Para las complicaciones de la vida también tiene sus consejos:

Dio me libre de un soplón, (6)

De un escribano y de un *jué* (*juez*)

Y de un muchacho gritón

Y de una mala *mujé*.

Sin embargo, aquí les dedica una cuarteta a las mujeres liberadas:

La mujer que tiene *do* (7)

No es sonsa sino advertida

Que si una *lu* se le apaga

Otra le queda encendida.

"Esta es para la gente que me ve, y piensa que yo podía estar en mejores condiciones; yo le digo, mira:

En el mundo no ha nacido (8)

Otra que sea como yo

Mientras más trabajo paso

Más gracias le doy a Dios".

Y para los hombres tiene este consejo, para que siempre tengan éxito en sus negocios:

Do mil quintale de ciencia (9)

Debe un hombre de cargar

Libra y media de malicia

Y desconfianza un quintal ("por si acaso")

En medio de la máscara del valentón, surge la Bartola espiritual.

Jesús, divino y eterno (10)

Jesús divino y humano

Jesús que tiemble el infierno

Por el Poder Soberano.

"Así era que se hablaba en el campo:" Y nos da ejemplos racistas en cuartetos:

¡Mira! Hijo de la *moca prieta* (*mosca*) (11)

Hermano 'e la *soledá*

Porque yo a ti no te quiero

Ni *pa'* trapo *'e* *cociná*.

Negro no se sienta en silla (12)

Ni tampoco en taburete

Negro se sienta en el suelo

Y si no, *jala* un *tolete*. (hala — taburete)

Si ve un blanco comiendo (13)

Y el negro en la compañía

O le debe el blanco al negro

O *e'* del negro la *comía*.

Con diálogo imaginario, continúa: "Pues el blanco es el sinvergüenza".

— "No digas así, que Cristo es blanco". — "¡Qué va chico! Escucha esto, pues":

Batata *e'* *comía 'e* *puerco* (14)

Pero no de gente fina

Y si el negro no la quiere

Llévasela a su madrina.

Bartola Colón, a pesar de ser negra, es bastante racista. Y su intolerancia se refleja a través de sus poesías.

Juana Torres, de *Cuatro Esquinas*, en El Rubio, nos recitó esta cuarteta:¹⁸⁰

¹⁸⁰ Décimas grabadas el día primero de agosto, de 1999.

Por alto que sea un pino (15)
 Al cielo no ha de *llegai*
 El amor que yo te tengo
 Nunca lo he de *olvidai*.

De esta familia de poetas y cantores de *Cuatro Esquinas*, en El Rubio, el niño Oniel Peralta, de siete años de edad, tiene la última palabra con esta cuarteta amorosa:

En la puerta de mi casa (16)
 Hay una mata de rosa
 Para cuando *m'hija* pase
 Que coja la más hermosa.

Antonio Mercé, quien fuera muy buen poeta y memorista, muestra su concepto religioso en su última décima truncada: "Lo último que tengo para decir es este ejemplo de décima que se cantaba en brigadas de conucos, además de en velas de canto (salves); pero ya se me ha olvidado también. Era bastante larga; y solamente me acuerdo de esta cuarteta:

Escrito en la Biblia etá (17)
 Lo escribió Santa *Isabei*
 De la cotilla *dei l'hombre*
E' que nace la mujei..."

Sorpresivamente un cambio total se produce en la poética de Bartola Colón, y nos deleita con un bello poema. Es una combinación de dodecasílabos y eneasílabos, con versos hexasílabos de arte menor, y de arte mayor. Este poemita encaja en la *copla de arte mayor*:

Si de mi primer amor, el desengaño (18)
 Me sumergió en el dolor, grande y profundo
 Pues yo busqué un nuevo amor, no el desengaño
 Así es la humanidad, para ser mundo.
 Se burló nuestro amor primero
 Busqué el segundo diligente
 Se burló también
 Venga el tercero, el cuarto, el quinto
 Sucesivamente.
 Y veremos la experiencia de un buen viejo
 Y lo creo muy justo y oportuno
 Si nos llevamos del consejo
 Moriremos de amor, uno por uno.

La décima

La décima es el meollo de nuestra investigación. Por eso su corpus es el más variado y voluminoso. Además de la invectiva, la denuncia y la crítica social, la décima, como expresión popular, se presta

perfectamente para la comunicación, la experiencia testimonial, y para la semblanza y el relato autobiográfico.

De Juan Cirilo Núñez solamente incluyo aquí una peculiar décima, a título de muestra, pues ya transcribí todos sus poemas en los capítulos teóricos dos y tres. Cuando lo entrevistamos en Nueva York, el día 25 de mayo, de 1999, como introducción, comenzó a cantarnos esta décima en hexasílabos que se usa para cantar y tocar el *perico ripiao* o el merengue típico dominicano; tiene un verso de introducción, un dístico y un verso invertido al final, propio de este tipo de tonada:

¡Ay, tolitolalá! (1)

Tú sí eres bonita

Tú sí eres graciosa

Tú te me pareces

A la Milagrosa,

Tú te me pareces

A la Milagrosa.

Muchacha bonita

Vámonos casando

Que los hombres buenos

Se están acabando.

Se están acabando

Ya los hombres buenos.

Pero con Bartola Colón se inicia propiamente el festival de décimas orales.¹⁸¹ “Aquí les va, dice, un *pie* de décimas para el amor, el respeto y la amistad”:

(2)

Si le sirvo de molestia
 Usted me dispensará
 También tendrá la bondad
 De mandarme la contesta
 Le he mostrado mi firmeza
 Sin peligrarle su honor
 En disposición estoy
 De cumplir como la gente
 También le tengo presente
 Adondequiera que voy.

Esta espinela *bartolina* fue el preámbulo de una amplísima recopilación de sus décimas, cuartetos, octavillas, refranes, etcétera. Ahora sigue ella con la décima de un campesino enamorado:

(3)

La linda flor de romero
 Así es que te quiero ver
 Quiréndote hasta la muerte

¹⁸¹ Muchos de los poemas de Bartola Colón fueron grabadas por teléfono desde Nueva York. Sin embargo, el sonido resultó muy pobre; por eso tuve que volver a entrevistarla en persona. De ahí que el mayor volumen de sus décimas fueran grabadas en su casa de Santo Domingo, los días 13 y 17 de junio, de 1999.

Así como yo te quiero.
 Y como eres mi lucero
 Que en mi pecho tanto brilla
 Bendigo siempre la trilla
 Que busca mi amor fecundo
 Yo así andaba por el mundo
 Buscando esta maravilla.

Prosigue con un argumento: "Tengo hambre y no tengo dinero para comprarme algo". Y un amigo le responde con una décima trunca, pues le falta un verso:

Mal vive el que no trabaja (4)
 Ni piensa economizar
 En todo tiempo y lugar
 Si tú *compra* una caja
 De ron y te *pone* a dar
 Y no la *piensa* guardar
 Para *losúltimo día*,
 El que no hace economía
 Nunca puede progresar.

Y a continuación agrega: "Por eso yo voy a dejar el vicio del tabaco, por los tantos majaderos":

Siembren cacao y café (5)

Y economicen, *señore*
 Que el que bota *su sudore*
 No lo consigue *depué*
Vua dejá el vicio 'el tabaco
 Por *lo mucho majadero*
Uno vienen por el cabo
 Y *otro puei* cigarro entero (por el)
 Y el que usa *todo lo vicio*
 Muere con la nalga afuera.

El habla característica de Bartola Colón es la típica sureña, con el uso de lambdacismo: eliminación de la *s* en final de palabra y las interiores por igual; también el cambio de *r* por *l* y viceversa, y, más importante aún, el cortar palabras, propio del habla campesina. Esta característica muy suya se nota en su poesía, ya sea ésta larga o corta. Nos deleita la sanjuanera típica con su peculiar estilo:

Se acabó la purpería (6)
 En la *cueta* de Baquí (cuesta)
 Que primero compró *Lui*
 Y *depué* Carlo María
 Por barato que vendía
Todo salién dando grito:
 ¡Señore! ¿Quién te lo *ha* dicho?

Uno que *taba* presente

¡Y quién ha *vito* tanta gente!

¡*Señore!* ¿*Utede* habían *vito*?

Aquí me llama la atención, pues va a decirme algo importante. "Porque fíjese usted, señor Payano:

Yo sembré un granito *d'íoro* (7)

En tierra que no era mía

Que el que siembra en tierra ajena

Tiene su fruto *perdío* (su causa *perdía*, en otra versión)

Yo tenía un diablito *d'íoro*

Y un Santo Cristo de plata

Cayó la *degracia* en casa

Y *lo* puse en venta *lo do*

Me compraron el diablo

Y me dejaron a *Dio*".

Sus décimas son espinosas para mucha gente. Pero a ella no le importa para nada lo que hoy se llama *political correctness*, o sea, diplomacia, o corrección social. El desprecio es actitud corriente en casi todas sus décimas:

Ya yo no te quiero a ti (8)

Ya te perdí la ilusión

Pue reina en mi corazón

Otro pulido alelí
 Si *era* ingrato en ti no vi
 Tú *sabe* qui mi amor *tiene*
 ¡Y otro que para *biene*
 Me aman con *solicitú!*
 Y se alegran de que tú
 Me *diga* que no me *quiere*.

En otro diálogo imaginario, se expresa: "Pues déjalo ahí mismo *mama-cita*, le contesta él"; y agrega:

Adió perrita sarnosa (9)
Dede que te conocí
 Yo *na'má* te dije así:
 ¡*Sitón, sitón!*, ¡*mariposa!* (Son nombres de perro.)
 Le aconsejo a *misamigo*
 Si te me vieran *pua* ahí
 Que te pongan muy buen lazo
 Y te amarren por un pie
 Que por *perseguí* otro perro
 Rompió el tramojo y se fue.
 La mujer que a su marido (10)
 Cuando le brinda el café
 Y por de pronto *qu'eté*

Tiene que *eperar* la taza
Pal marido *esuna* gracia
 El cariño de su esposa
 Aún no sea buena moza
 Y en sabiéndole cumplir
 Todo el hombre ha de vivir
 Con la mujer cariñosa.

Bartola Colón no recita sus décimas por decirlas. Para ella tiene que haber un motivo, un contexto, un escenario. Y si no, ella se imagina las circunstancias y crea un diálogo o un soliloquio; se inventa un parlamento donde obviamente siempre hay dimes y diretes. Y como ella misma se dice ser hombre y ataca inmisericordemente a las mujeres, he aquí un diálogo inventado para recitar la poesía: "¡Ah! No hables boberías, chica; nosotros los hombres siempre estamos bien y tenemos todos los derechos del mundo. Porque:

Todo los hombre son (11)
 Como aquella bella flor
 Que en medio `el camino nace
 Para que todo el que pase
 Goce de su buen olor
 A *toda* le pone amor
 Pero con firmeza, poca

En el modo de pensar
 Y para este punto acabar
 ¡Tú ere una vida muy loca!”

Con su actitud y estilo tendientes a lo Don Juan Tenorio, no le tiene miedo a nada ni le arredra el sacrificio. Y si pierde un trabajo, tampoco le preocupa, porque:

Si a mí se me pierde un mocho (12)
 Que tengo de *trabajá*
 Yo solita sin pensar
 Voy a al pueblo y compro otro
 Y si ese me sale boto
 Lo tengo el tiempo que quiera
 Y si un viejo no me quiere
 Le hablo a otro jovencito
 Ningún pelo se me quita
 Que esa puerta se me cierre.

Se ensaña de nuevo contra las mujeres, en esta décima que tiene la introducción perfecta de la espinela, la redondilla:

¿Por quién fue Sansón difunto? (13)
 Por causa de una mujer.
 Echó un alma a perder
 De Salomón aquel punto

La mujer tiene un asunto (las mujeres tienen)
 Que nada *má* lo entienden *ella*
Ella no dan su querella
 Cuando están por *ser* traición (hacer)
Porquesuna tal nación
 Que a todo el mundo atropella.

Dentro de su personalidad varonil y muy antifeminista, y de carácter y estilo *matonesco*, a veces brotan gorjeantes e idílicos momentos románticos, como en esta décima espinela, parecida a *la mediatuna*, que veremos más adelante:

Despierta dulce paloma (14)
 Ven en *pa* negrita mía
 Que en el oriente del día
 En el horizonte asoma;
 Las aves para la loma
 Se retiran una a una
 En hora tan importuna
 Cantando en triste suspiro
 Y yo también me retiro
 Entre *la doce* y la una.

Para terminar ella con sus décimas, elige una de artificio, con una nota espiritual:

El uno, el Niño en la cuna (15)
 Las dos Tablas de Moisés
 Las tres Marías
 Los cuatro Evangelios
 Las cinco Llagas
 Los seis candelones
 Los siete dones
 Los ocho coros
 Los nueve meses
 Los Diez Mandamientos
 Las once mil vírgenes
 Los doce Apóstoles
 Los trece mil rayos del sol
 Que traiga varón
 Donde quiera que esté
 Jesús, María y José.

Esta décima de sílabas variadas, de cinco a diez, pertenece técnicamente al género de los *cuentos acumulativos*, — o de nunca acabar — que son *las doce palabras retomadas*. En este caso, las doce palabras retomadas son los números del uno al trece. Este artificio de encadenamiento e intercalación puede tener argumento en sentido religioso o moral (a lo divino) y argumento en sentido profano, amoroso, a lo humano.

En el marco de las décimas de artificio existe la fantasía. Y don Luis Manuel Mejía, de 69 años de edad, es un experto en esta manera de versificar¹⁸². En el léxico de este trovador, a más del habla campesina y regional, abundan muchos dominicanismos. Las décimas que siguen son en *fantasía*, en estilo popular, comenzando con la del *maco* (sapo), *un palo* de décima de cuatro pies:

Yendo yo por un camino (16)
 Veo un bulto *añangotao* (agachado, en cucullas)
 Enseguida me ha *brincao*:
 ¡Yo soy el maco *elongino*! (según él, *un sapo, rana larga*)
 Pero yo no perdí tino
 Y le pasé por arriba
 Él me voló por encima
 Y no supe más del maco
 Y *d'ese* día en adelante
Ma' nunca he cubierto gato.
 El maco era de una *maca* (la hembra del maco) (17)
 Que vivió con un *macote* (rana grande y don juan)
 Y fue tratado a *virote* (a palos, por ocioso y presumido)
 Porque no atendió la casa

¹⁸² Sus décimas las grabamos en Villa Sombrero, Baní, el día 25 de julio, de 1999.

Ese día emprendió la marcha
 Yo fui que pagué el tributo
 También fui el que pasó el susto
 Y ese susto lo pasé
 Porque yo le figuré
 Que andaba con un macuto.
 Volví a ver *er mardito* maco (18)
 Que me salió *difrazao*
 Con el pantalón *voltiao* (virado)
 Con chalina y sin zapato
 Figuro llevaba un saco
 Que le tapaba el jarrete
 Una *vaina* sin machete
 Y otra *vaina* sin cuchillo
 Y puramente *arrancao* (sin dinero)
 Con el saco sin bolsillos.
 Volví a ver *er mardito* maco. (19)
Qu'iba montando a caballo
 Pensé *qu'era* el mismo diablo
 Porque montaba al revés
 Enseguida yo noté
Qu'era un maco por la forma

Le habían puesto una corona

Y un letrado que decía:

Se le puede dar de todo

Pero menos garantía.

La fantasía se torna ahora una ostentación del saber poético y matemático de este vate y campesino banilejo:

Cuántos lunes de calor (20)

Atrae el sol en su rayo

Y cuántos martes habrán pasado

Martes santo del Señor

Y cuántos miércoles son

Que de fiesta han declarado

Cuántos jueves habrán pasado

También dime cuántos viernes

Y me dirás los días que tienen

Once mil quinientos años.

Trescientos sesenticinco (21)

Son los días que un año tiene

Y doce meses contiene

El año se multiplica

Y treinta días siempre se ha dicho

Que tiene el mes a su favor

***Buca* el número mayor**

De lo que te he preguntado

Y después de multiplicado

Dime: ¿cuántos meses son?

¿Cuántos minutos tiene un año? (22)

¿Y cuántos segundos son *do*?

Y en cuántas horas se formó

El planeta que *habitamo*?

¿Qué cosa *ejel* meridiano?

En el mar una onda larga

¿Cuántas horas hay declaradas

Después del mundo formado?

¿Cuántos meses habrán pasado?

¿Cuántos días y cuántas semanas?

Del saliente al poniente (23)

Recorre el sol, ¿cuántos grados?

¿Y cuánto mide el meridiano

Del norte al sur, al noroeste?

Y del norte al sudoeste:

¿*Cuánto grado* hay de calor?

¿Y cuántas millas alumbra el sol

En un año y seis segundo?

**Y si eres sabedor de rumbo,
Defíneme esa cuestión.**

Las décimas de don Luis Manuel Mejía están bien escritas. Escucharle recitarlas es un deleite. Nos afirmó que era el mejor poeta de toda esa región banileja y que nadie se le comparaba como tal. Nos dijo este intrépido poeta: "Yo soy el mejor poeta que ha nacido en todos estos valles de Baní. Sin dármele, porque hay que respetarme como poeta". Él escribe sus décimas y las conserva en un gran cuaderno. Solamente tiene que darle una furtiva ojeada para recordarlas; de inmediato las recita de memoria. Claro que aunque las escribe más o menos bien, no tiene mayores conocimientos gramaticales.

Con este trovador, que pasa de lo romántico a lo más etéreo y artificial de la poesía oral, se puede apreciar que tanto en Santo Domingo como en Puerto Rico abunda la décima como la expresión tradicional predominante dentro de las diversas manifestaciones de la poesía popular. La poesía popular oral a veces logra unos matices altamente metafóricos, y esto la vincula con la tradicional y la culta. Don Luis Manuel Mejía, por ejemplo, nos ha dado una muestra de la popularización de su arte, y de lo ancestral de esta poesía tradicional. Nos

ofreció, además, las siguientes décimas *en amor* o *en quejas de amor*¹⁸³ *:

Con tu risueño semblante (24)

Elegancia y simpatía

A mí bien se me ponía

Que tenía otro nuevo amante

Pues sigue más adelante

Tu pensar servía mejor

Acometiste un error (cometiste)

Después que tanto me amaste

Y mira cómo me engañaste

En la carrera de amor.

Cuando yo a tu casa fui (25)

Con intenciones muy firmes

Fue preciso arrepentirme

Por ciertas cosas que vi

Que yo a ti te comprendí

Que no me ibas a querer

Y me das a comprender

¹⁸³ *En la terminología del campesino dominicano, el poeta, en vez de utilizar la preposición *de* o *por*, en su lugar, dice: una décima *a porfía*, *a lo divino*, *a lo humano*; también usa esta otra forma: décima *en amor*, *en argumento*, *en artificio*. [Laura Hidalgo Zamora, *Décimas esmeraldeñas: Recopilación y análisis socio-literario* (Quito: Banco Central del Ecuador, 1982), 65; Jiménez de Báez, 37; F. Nolasco, 19.]

Que por mí dabas la vida

Y estaba comprometida

Y no me lo hacías saber.

El sábado sale el novio (26)

Novio a visitar su novia

Y el domingo son las glorias

De pensar en sus amores

El lunes son los errores

Por ser un día de trabajo

El martes por día empezado (*¿bien pensado?*)

Me pongo a considerar

Y esa regla ha de llevar

El joven enamorado.

El joven enamorado (27)

Le debe a su señorita

Cincuentiuna visitas

En un año de amistades

Sume bien las cantidades

Como lo marca la ley

Trescientos sesenta son

Los días que tiene un año

Y ocho a ocho voy notando

Que es la regla de querer.

Contestándome me dijo (28)

Aquella blanca azucena:

Que yo estuve en mano ajena

Y traigo el corazón herido

Pues yo a ti es que me dirijo (a quien me dirijo)

Y te adoro con esmero

Sinceramente yo quiero

Por esta pulida calle

Que me he encontrado en el valle

Un pañuelo, fino y nuevo.

¡Adorada señorita! (29)

Realicemo esta cuestión.

Recibe mi corazón

En esta misma visita

Siendo ya de tardecita

Y ya mi deseo cumplido

Mi corazón consentido

A la voluntad del mío

Y tu cuerpo compartido

En cada esquina un suspiro.

Ramón María (Moncito) trató de participar con sus décimas pero tuvo mucha dificultad con su memoria. Después de varios intentos pudimos grabarle una redondilla, una octavilla y una décima, común entre todos estos rapsodas campestres. Moncito nació en Hinoja, en 1919; tiene 80 años de edad. Nos explicó que sus décimas eran cortas y que de algunas ya no se acordaba. A *la* Quevedo, nos explicó: "Eso fue una vez que le canté yo esa décima a una mujer que me cantó una *mala*; pero ella no pudo cantar después":

Te comparo con la *mota*¹⁸⁴ (30)

Porque *ma* no *pue valei*

Porque tú *ere* una *mujei*

Que no le iguala a *lasotra*

Eres puta y escandalosa

Como una perra en *caloi*

Ei perro macho *e mejor*

Tiene *ma* bonita talla

Y para mí y para el mundo

Veo que tú no *vale* nada.

¹⁸⁴ Hay dos aspectos en este poema que merecen un comentario: a) *la mota* fue una moneda popular y de muy poco valor adquisitivo en el país; era menos que un centavo. b) La vulgaridad y la misoginia del poeta es proverbial: es tendencia común entre todos estos bardos de la expresión oral popular resaltar su machismo, y minimizar a la mujer y someterla, en sus versos, a vejámenes ridículos.

Sólo pudimos conseguir una décima de Alicia Mérida Estévez, *Los claveles*:

¡Miren, miren los claveles! (31)
 Como empiezan a *brotar*
 ¡No te acerques Margarita!
 Que se pueden *marchitar*
 Uno, *do*, y *tre*, son cuatro.
 ¡Virgen Santa, qué montón!
 ¡No te afirmes Guadalupe!
 ¡No los toques Asunción!
 Que se van a poner mustios
 Tan fragantes como son.

Benigno Corona, también de Hinoja, San José de las Matas, nació en 1916, justo en el año de la Intervención Americana. Tiene 86 años y posee una vitalidad extraordinaria. Ha perdido la vista por “senilidad”, nos dice. Sabe de memoria muchas de las décimas de Juan Antonio Alix. Para cada décima dramatiza una historia, saltando como un niño, “para que el oyente comprenda bien el significado cuando la escuche”. Debido a la falta de buenos médicos en el país, se cometían grandes excesos y abusos con los pacientes. “Entonces, nos explica el memorista, salió un poeta en defensa del pueblo, como hay algunos periodistas también que escriben en defensa del pueblo, y escribió, pa-

ra criticar la insensata costumbre, este *palo de décimas* de seis, Los curandereos, o en bien de la humanidad”:

Un crimen que causa horror (32)

Y riesgo en la población

Llama ahora la atención

Del gobierno superior.

Y del público el *clamoi*

Por compasión y *piedá*

Suplico a la *autoridá*

Que de la ley haga uso

Para que cese este abuso

En bien de la *humanidá*.

Yo me refiero, señores,

A unos tantos curanderos

Charlatanes y embusteros

Y de crímenes autores.

Sólo estos falsos doctores

Sin ninguna *facultá*

Matan gente sin *piedá*

Como el público e’ *tetigo*

Sin *merecei* un castigo

En bien de *lumanidá*.

Hay médicos asesinos
 Que se la dan de *cirujano*
Coitando pieina simano
 Como si fueran tocinos
 Y *dipué* que estos dañinos
 Cometen su *atrocida*
 Solamente *poi maidá*
 Matan al *enfeimo* y cobran
 Y *dipué* dicen que obran
 En bien de *lumanidá*.
 La vida humana es muy bella
 Y sumamente importante
 Para que venga un tunante
 A *querei jugai* con ella.
 Cualquiera *peisona* aquella
 Que se aprecie de *veidá*
 Es una *vaibaridá* (barbaridad)
Entregaise a esa gente
 Que no obra *diinamente*
 En bien de *lumanidá*.
 Para *sei* buen cirujano
 Y *manejai* la cuchilla

La cosa no e' tan sencilla
 Como *pelai* un marrano. (cerdito)
Inorando ei cueipo humano
 Nadie tiene *facultá*
 Por eso e' *necesidá*
 En *ei* colegio *aprendei*
 Para esa ciencia *ejeicei*
 En bien de *lumanidá*.

Y continúa el poeta, comentando: "Pero también había mujeres en ese tiempo también, que ejercían la medicina. Se hablaba dizque de curanderas, de brujas y parteras y cosa por el estilo. He aquí la décima":

Y qué diremos, *poi cieto*
 De las médicas aquellas,
 Que preparan sus botellas
 Hedionda hasta perro *mueito*.
 "Esta sí e' *mujei y acieta*"
 Dicen, por *brutalidad*.
 Cuando por *casualidá*
 Ha escapado una criatura
 Por mano de quien la cura ("De mano de quien no cura".)

En bien de *lumanidá*.¹⁸⁵

Es muy importante prestar atención a la poética de estos bardos del campo. Nos pueden enseñar cosas que desconocíamos y que ellos saben por legado de los antepasados de sus ascendientes. Es una escuela que retrocede directamente hasta el viejo sistema métrico español. Escuchemos a Benigno Corona al explicarnos su poética, métrica y estilo: "Un pie de décima contiene diez *palabras* (versos). Una décima tiene una cuarteta (cuatro *palabras*) y cuatro pies. Y cada pie termina con una *palabra* de la cuarteta. Pero si tiene más de cuatro pies, como esa que era de muchos, (se refiere a "Tocinos y longanizas") se llama un palo de décima; pero entonces no tiene cuarteta. Voy a decirle una que creo que sólo yo digo esta décima que contiene 24 *palabras*. Pero antes le pregunta Ángel Estévez¹⁸⁶: — ¿Y se acuerda Ud. de todo eso? — "Sí. Hace más de 40 ó 50 años que aprendí este pie de décima y dice así. Tiene más de 24 *palabras* y se la voy a decir en forma de *poesía*. (Ninguno de Uds. se llama Israel, ¿verdad?) Dice así":

Cuentan que el bobo Israel (33)

Pidió de Rosa la mano,

Y el padre *d'ella*, Don Nano,

¹⁸⁵ Estas décimas son de Juan Antonio Alix. Sin embargo, Benigno Corona las ha memorizado, con algunas variantes, y las recita como suyas. A veces dice: "Esto decía un gran poeta".

¹⁸⁶ Ángel Estévez me acompañó en las entrevistas que les hicimos a Benigno Corona y a Alicia Mérida Estévez porque son de la misma comarca y son muy buenos amigos. Los entrevistamos el día 31 de julio, de 1999.

Le puso una razón fiel.
Por el bien tuyo, Israel,
Y de tu futura esposa,
Te participo que Rosa
Ha dado ya un tropezón.
Se fue tranquilo el ciclón
Y con ella se casó
Y después que él palpó
Su ilusión echa pedazos
Tomóse de ron dos vasos
Del famoso "Tres Estrellas".
Y renegando de ella
Él a don Nano escribió:
"Ya sé que usted me advirtió
Que Rosa había tropezado
Y después que he escarmentado
Sólo le preguntaré,
Para que me diga Ud.:
"¿Cómo fue ese tropezón?
Pues si fue con un tocón
Debió *ser* de varios pies".

A unos kilómetros más al oeste de Hinoá, en la misma provincia, llegamos a El Rubio y en este municipio, en *Cuatro Esquinas*, nos encontramos con una sorpresa familiar: todos poetas y cantores. Juan María Torres, Feliz Adriano María Torres, su hermano, Blanca María Rivas y José Antonio Pérez, comienzan, todos tomando turnos, a cantarnos décimas que les son familiares a casi todos estos iniciados en este quehacer artístico y poético. Muchos más se fueron agregando, poco a poco, a medida que iban perdiendo el miedo y al darse cuenta que nosotros no éramos personas peligrosas. (Curiosamente yo soy la persona que hace coro en todas las décimas cantadas que hemos grabado):

Y ae mariné (34)

(Este estribillo se repite antes y después de cada verso de la décima completa. Esto sucede muy comúnmente en campo adentro, en el mismísimo corazón de la Cordillera Central de la República Dominicana, donde el *cibaeño* es el idioma de la comunidad.)

Mándame a *decci* en *amoi*

Y di que '*ta poi casaite*

Que tengo mucho dinero

Para de momento *honraite*

Que yo pongo de mi *paite*

*Casaim*e a *losocho día*.

Yo con *guto* pagaría

La tre samonetacione

Si quiere gazai de un joven

Y ello hay tiempo todavía.

Me mandaste a *coitai flore*

Me hice que no sabía

Y era a ver si *no* mandaban (si nos)

Y a *lo do* vidita mía

Y era a ver si *no* mandaban

Y a *lo do* vidita mía.

Esta clase de décimas que han pasado a ser letras de merengues y salves musicales tiene un refrán de despedida, que puede ser un dístico o pareado final; o si no, una cuarteta adicional.

Y ae, mariné, (35)

Como yo soy tan *privona* (*presumida*)

Que te quise demasiado

Por mí no *tenga* cuidado

Que mi *amoi* no te abandona

Porque tú *ere* la persona

Que ha nacido para mí

Adió hombre enamorado

Adió botón de alelí.

Ayer pasé por tú casa

Y me tiraste un limón
 El *rechín* me dio en los ojos
 Y el golpe en el corazón
 El *rechín* me dio en los ojos
 Y el golpe en el corazón.

Y ae, mariné, (36)

Entre la azucena doble
 Tenía *tre mata sembrada*
 La tengo bien *reguaidada*
Pa' gazai de losolore
 Cuando *tratábano amore*
 Te dije con alegría
 La *diveisión* que tenía
 Que era un ramo 'e mejorana
 Para yo *gozai* mañana
 Y ello hay tiempo todavía.
 Me mandan a *coitai flore*
 Yo la *coité* de café
Poique sé que e' dei que siente
 La pena *dei* que se fue
Poique sé que e' dei que siente
 La pena *dei* que se fue.

Y ae, mariné (37)

Muchacha no *sia* tan loca

De ese juicio tan *peidido*

En *buca* de un conocido

Por uno que no *conoca*

Cásate con un *soitero*

Que te ponga en *propiedá*

De casado te dará

Con qué te *mantenga* un año

Un *soitero* trabajando

Sé que *ei* te deja *ma*.

Me *mandate* a *coitai flore*

Yo la *coité* de limón

Ei rechín me dio en *losojo*

Ei goipe en *ei* corazón

Ei rechín me dio en *losojo*

Ei goipe en *ei* corazón

Vor a mandá hacei una nave (ultracorrección) (38)

Para *aprendé a navegai*

A *vei* si puedo *aicanzai*

De tu corazón la llave

Entre rosasicritale (rosas y cristales)

Tú ere *ma* linda *quei* soi

A mí me alivia *ei* *doloi*

Miraite* tu *cueipecito

Permito *morii* solito

Ei* día que *oivide* tu *amoi

José Antonio Pérez y Ana María Peralta inician otra forma de décima popular, también usadas como merengues. *iPor ahí María se va!* Ellos pronuncian por *ahi*, sin acento en la i. Se repite antes y después de cada verso. Es intrigante el juego de palabras en *medio* del poema. Es poesía anafórica:

iPor *ahi* María se va! (39)

Que no me dio calentura

Me dio *doloi* de cabeza

Que traigo *media* *triteza*

Y medio *moletto* vengo

Y yo medio me mantengo

Medio sufriendo *poi* ti

Y yo medio te ofrecí

Este medio corazón

Y aunque *eté* en media prisión

Medio me *acueido* de ti

Medio me *acueido* de ti

Aunque *eté* en media prisión.

¡Por ahí María se va! (40)

Mándame a *decienanmoi* (decir en amor)

Seré *mueito* para ti

Para yo *guaidaite* luto

Y *sabei* que te peidí.

Si tú me *quisiera* a mí

Tú de nadie te *llevara*

Ni de padre ni de madre

Poique tú *ere ei* que *sabe*

Dentro de mi corazón

Yo siento una pena grave.

Me *mandán* a *coitai flore*

Yo dije que no sabía

Y era *pa'* que no (s) mandaran

A *lo do*, *vidita* mía.

Y era *pa'* que no (s) mandaran

A *lo do*, *vidita* mía.

¡Por ahí María se va! (41)

Ya me voy, ya me retiro

De la *pueita* de tu casa

Ya me voy, te doy las gracias

Y cuenta con un amigo.

Ni cuando doimiendo etoy

Cuanta que yo no te *oivido*

Ni cuando *doimiendo* etoy

Cuenta que yo no te *oivido*.

Hasta aquí, todas las décimas grabadas en *Cuatro Esquinas*, han sido cantadas. Siguen ahora las recitadas por la misma familia de bardos cantores y recitadores. Nos comenta María Rivas: "Nosotros sabemos muchos sociogramas, que Uds. pueden grabar; es algo muy lindo". Según esta rapsoda, los sociogramas son representaciones de programas en vivo (parecidos a los que pasan por la televisión), como las representaciones de cuadro de comedias de la familia campesina (que fueron famosas a través de la radio y la televisión, en la época de Trujillo). Los sociogramas son una especie de telenovelas campesinas. Se les llama también, *psicodramas*: dramas escolares, religiosos, u obras de teatro adaptadas al campo. Luego de explicarnos sus costumbres para el entretenimiento y la educación en el campo, recita esta décima, de la cual se le olvidan dos versos:

Jovencito si te *teme* (42)

Porque te hayas jovencito

Anda *hablai* con tu mamita

Si da *ei guto* y te conviene.

Y tú *pregenio no tiene* (en el campo y el sur, *carácter*)

Pero dile que yo espero

Porque yo estoy ya por ti

Grandemente que me muero.

Y continúa Juana Torres en el mismo estilo de décima de amor:

Entre *mile*, jovencito (43)

Que a mí me han solicitado

Todito lo he deprecado

Por *quereite* a ti solito.

Como tú *ere* tan bonito

Que pisa en *ei* duro suelo

La vida te doy primero

Antes de *dejaite* de querer

Primero se habrán de ver

Las estrellas por el suelo

Si te dejo de querer.

Me mandán a coitai flore

Yo me hice que no sabía

Era a *vei* si *no* mandaban

A *lo do* vidita mía.

En un prado de amor (44)

Y jardines florecidos

Sólo a ti te he escogido
 Como un rayito de sol.
 Yo a ti te doy yo mi *amoi*
 Con un gusto *veidadero*
 Pero con este desvelo
 En ti es que vivo pensando.
 Esto que yo *toi* hablando
 Lo digo por alto cielo.

Adriano Feliz María Torres explica: "Aquí tiene Ud. un ejemplo de porfía, cuando uno le quiere quitar la chica o la mujer a otro: en pocas palabras, una arma efectiva, que va directa al corazón y al orgullo":

Negrita, ven a *mi brazo* (45)
 Déjate de ese *querei*
 Que ese no te va *querei*
 Como yo te quiero tanto.
 Yo te quiero y no te *faito*
 Como tú no *encuentra* otro
 Tú lo hallarás muy buen mozo
 Y no parecido a mí.
 Uno que te quiera tanto
 Como yo te quiero a ti.
 Lo *encontrá deimimo aito* (del mismo alto)

Y que sea muy buen mozo

Pero como yo te quiero

Tú nunca encontrarás otro.

Y sigue el bardo cantor, aunque con dificultad para recordar esta décima, dando una explicación al final:

Dime, lucero brillante (46)

Si es verdad que tú me *quiere*

Bella maceta *'e clavele*

Que en tu pecho se sembró

Dime, si así como yo

Es verdad que tú me *quiere*.

"Se me olvidó y es muy larga esta décima; y yo nunca canto en desprecio". Pero este fragmento no tiene nada de desprecio. Sigue cantando en amor su hermana, Juana Torres:

Y negro ven a *mi brazo* (47)

Y déjate de esa mujer

Que esa no te va a querer

Como yo te quiero tanto.

Yo te quiero y no te *faito*

Como tú no *encuentra* otra

Tú la *hallará* buena moza

Pero no te quiere así.

Tú no me *dé* que *sentii*

Tú no me *oivide* por otra.

Me *mandán a coitai flore*

Yo me hice que no sabía

Era a *vei si no* mandaban

A *lo do* vidita mía.

Vua mandá a sei un sinfin (48)

Con bonitas expresiones

Pero en otras ocasiones

Tú no preguntas por mí.

Poique tú eres así

No *pregunta poi* mi nombre

(Yo) digo que tú eres el hombre

Porque no hay otro *pa' mí*. (*Que no hay otro para mí.*)

También se le olvidó esta otra décima.

Nos habla una vez más Adriano Feliz María Torres. "Cuando uno iba a velas de los tiempos de antes, había muchas madres de familia con ocho o diez muchachas. Y nadie podía llegarles, acercárseles a las muchachas, porque todos los hombres de la casa estaban armados. Pero tal vez, cantándoles uno décimas, podía robarles el corazón a una de las chicas que le gustaba a uno. He aquí una de las décimas a las

tres chicas que estaban sentadas en el patio de su casa; eran tres hermanas muy hermosas”:

Ayei taide taba yo (49)

En *lo rayo* de la luna

Y yo *taba* descansando

D’esa tre muchacha, una.

No me *guta* la *ma* grande

Poique ‘*ta comprometía*

Ni tampoco la del medio

Poique no tiene su *edá*.

Me *guta* la *ma* chiquita,

Si su padre me la da.

“Con esta décima me conseguí la chica. Ahí, de las tres que andaban, uno le dejaba saber a ella, cuál era la que le interesaba más a uno: La *menor*, por supuesto, que no es fácil” Pero José Antonio Pérez, más metafórico y sensual, le responde:

No *diga* que yo me alabo (50)

De lo que yo me *mereco*

No me *diga* que soy necio

Tampoco estoy apurado

Porque el hombre trabajando

Consigue lo que le *guta*

La *mujer* es una fruta
 Cuando *'tan ai decogei* (están al escoger)
 Como no te *vua querei*
 Si tú *ere* la que me *guta*.

Juana Torres pide la palabra para hablarnos una vez más de sus viejas y buenas costumbres, y recitarnos esta décima, que nada tiene que ver con la Virgen: "Cuando estábamos en las patronales, dice Juana Torres, yo le hacía un pie de décima, yo sola a la *Virgen*; y toda sacada de mi mente, es decir, improvisada". Recita:

Quisiera (en) cada momento (51)

Cielo de mi corazón

Tenerte sin dilación

Dentro de mi pensamiento.

Para mí no hay más contento

Ni otro amor que me agrade

En ti estoy esperanzada

Dulce encanto de mi amor.

Vengan a ver qué primor

Hermoso jazmín de Laura.

Si te iba a dar palabras (52)

No era *pa'* pasar el tiempo

Me ha quedado el sentimiento

Que tú de mi te burlaras.
 Joven de bonita cara
 Y de tan poco talento
 Joven, ten entendimiento
 Que la palabra es del hombre
 Pero me hallo conforme
 Según reza mi clemencia.

(*Según reza el pensamiento*, le corrige Adriano Torres.) Esta expresión, *según reza mi clemencia*, es muy significativa para la mayoría de los bardos campesinos, pues la usan con mucha frecuencia.

El dúo que sigue es una pareja ejemplar, con más de 50 años de casados. El esposo, don Joaquín López de 86 años de edad, nacido en 1913, es blanco; y doña Ñoña de López, la esposa de 84, nacida en 1916, es completamente negra. Aunque estaban ambos muy enfermos, quisieron cooperar porque, según ellos, "hacía muchos años que en El Rubio nadie se había ocupado *de eso*: ni tampoco en San José de las Matas". Y con *eso* querían señalar, que hacía muchos años que no decían ni cantaban décimas. Todos sus poemas son décimas recitadas y luego, a instancia mía, hay unas dos cantadas al final. Participaron en competencia o en desafío, como cuando eran novios. Para abreviar, los señalo entre paréntesis como **él** y **ella**, teniendo en cuenta que,

siempre, su discurso y estilo son los mismos de esta región: una expresión con mucho color local, característica del habla cibaëña y campesina. Recita él¹⁸⁷:

Como yo no *taba* impuesto (53)

A ir a la casa de *uté*

Mi familia maliciaba

Que yo iba por interés.

A tu casa volveré

Con otra fina intención

Porque esa no es la intención

De que yo te trate así

Yo sí seré para ti

Si me *da* tu corazón.

Si te *embaica* me *vua atrás* (voy atrás) (54)

Poi dii junto con tu *amoi* (por ir)

Si te *va pa'* Nueva York

De una vez me *tiene* allá.

Porque a ti te *costará*

Ausentaite dei paí

Si yo me llego a *morii*

¹⁸⁷ Estas décimas fueron grabadas en El Rubio, en casa de los esposos López, el día primero de agosto, de 1999.

Después de *mueito* te *saigo*.

Y como *ere* de mi agrado

Te debo de *peiseguii*.

Y te pido que me *quiera* (Ella) (55)

Como no hay comparación

Con todo tu corazón

Y tu alma toda entera.

Porque de cualquier manera

Que me *cumpla* lo ofrecido

Y si tú *ere* cumplido

Y tu *amoi* de buena fe

Hoy quiero que tú me *dé*

Ei guto que yo te pido.

Yo hago lo que me da *gana* (Él) (56)

Si tú *fuea* de mi opinión (fueras)

Si tú *tuviéa* corazón (tuvieras)

Pa' quererme caña a caña

Puai dicen que soy la fragua (por ahí)

Que soy la caña *na' ma'*

A mí poco se me da

De yo *hacei algún arreto* (alguna parada)

Por eso quiero *decii*

Lo que tú digas se hará.

Dime si tú *tiene oigullo* (Ella) (57)

En *haceime padecei*

Y dime si me *va querei* (Y si me vas a querer)

Pa' desde hoy *llamaim*e tuya.

Cuando pienso en ti me embullo

Poique a ti solo te aprecio

Si tú me *trata* de necio

Poique buco en ti mi *amoi*.

A mí me causa *doloi*

Que me traten con *deprecio*.

Qué poco que me quisiste (Él) (58)

Qué poco que tú me *amate*

Y qué pronto me *oivdate*

El *amoi* que me *pusite*.

Qué poca *faita* te hice

Y qué poco fue tu *amoi*

Qué poco fue tu *doloi*

Que ya lo *pusite* en otro.

Y ahora e' que yo *conoco*

Lo *degraciado* que soy.

Estimada *toitolita* (Ella) (59)

Si la *sueite* no me engaña
 Tú *ha* de *vei* un hombre bueno
 Como cumple su palabra.
 Soy pobre *poique* *Dio* quiere
 Según reza mi clemencia
 Aunque pobrecita soy
 Pero no soy *sinveigüenza*.
 Ya e' tiempo, vidita mía (Él) (60)
 De que tú *consuele* un hombre (consueles a)
 Que *pa' bendecii* tu nombre
 Y *vivii* con alegría.
 Quítame *d' eta* agonía
 Y mándame a *conducii*
 Porque tú *ha* de *vei* en mí
Mijintencione son buenas
 A ti no te causa pena
 Que yo me muera por ti.
 Yo quisiera siempre *veite* (Ella) (61)
 Sentado *ai* junto de mí
 Y *teneite* siempre así
 Tu presencia me *divieite*.
 Quisiera también la *sueite*

Que me sepa complacei

Y de ti no merecei

Ei ma pequeño diguto

Conque dime si ese guto

Si me lo ha de concedei.

Vua comprai solimán puro (Ella) (62)

De ese que venden lo libro

Y depué si te consigo

No diga que yo soy brujo (debía de decir *bruja*)

Poique yo caigo ei loigullo

Para conseguite a ti

En yo viniendo de Haití

Que traiga variasidea

Con la pimienta 'e guinea

E' que te vua conseguí.

De inmediato me pregunta el marido y se responde él mismo: "¿Sabe Ud. lo que es la pimienta de guinea? De niño, yo la conocí; de un hombre que cargaba unas semillitas, para ponérselas en la boca. La vendía por libra, dizque para conseguir mujeres. Se las ponían en el cigarrillo o se la echaban en la bebida que tomaban las chicas. Era una droga que usaba la gente malintencionada". Y continúa él mismo:

Cojo mi silla y me siento (63)

Con la cabeza *abajá* (hacia abajo o baja)

A ver la *fatalidá*

Tan *lejo* de mi familia. (Se perdió la *redondilla* aquí.)

Alzo la *vita pa'arriba*

Con *supiro* me consuelo (suspiro)

El que nace con su estrella

Na'má' se le escapa a Dios.

En ese lugar estoy yo

Como *ei* fruto entre la *yeiba*.

No con juicio he de *fataite* (Ella) (64)

Ni *teneite* entretenido

Yo te cumplo a ti mi vida

Pero te *cueta eperaime*.

Y si tú *piensa faitaime*

Tú me lo *puede decii*

Yo doy la vida *poi* ti

Siempre que tú me *sia fiei*

Y te voy *haceite vei*

La palabra que te di. (El que persevera triunfa, dice él.)

Un año e' mucho *eperai* (Él) (65)

Pa' uno que quiera a otro

Ante de *llegaise* al año

Debe de *poneise* loco.

Yo me voy poquito a poco

Jata vei de tusevento. (Hasta ver de tus eventos)

Si tú *tiene* la conciencia

De *poneime* a mí a *sufrii*

Si tú no lo *quiere* así

Dejémolo *poi tremese*.

Don Joaquín mostraba tener bastante dificultad para recordar sus décimas. En su caso, a causa de su edad y de su malestar físico. Pero en general todos estos poetas populares son ya octogenarios y nonagenarios. Sigue él recitando en desprecio, recordando costumbres tradicionales.

Tú te *mantiene* peinada (66)

En la vera de un *epejo*

Y tanto joven soltero (tantos jóvenes solteros)

Y a ti no te dicen nada.

Tú *ere* la *ma degraciada*

Poi todo tu territorio

Te *ha* valido del demonio

A *vei* si te *pue casai*.

Ya no te vale *aclamai*

A mi padre San Antonio.

En la décima que sigue doña Ñoña no quiere que don Joaquín la recite porque se considera vulgar, indecente y que hiera la moral de los presentes. Además refleja un gran problema social caribeño: el macho latino que no admite que su mujer esté con o haya sido *usada* por otro hombre. Esta décima es muy común y preferida entre todos estos bardos decimeros dominicanos.

Una caja de *saidina* (67)

Viene ya *enumeriá* (enumerada)

Y como viene *tapá*

Nadie sabe lo que *faita*.

Y *asina mimo* será

Una *mujei* callejera

Que se la dé de primera

Pa' engañái a *cualquiei* joven.

Mentre ma privona son (antigualla presumida)

Son *polla poique* no ponen.

La décima que sigue tiene un tono parecido al *matonesco*:

Yo salí de Bayaguana (68)

De camino a *caminai*

Bucando con quien *cantai*

Treintisei año y ¡*Canana!* (Parece que se le olvidó)

De Santiago traje fama

Sacaron la disensión

No he *vito* ese hombre *barón* (*varón, macho*)

Que me cante en *gallaidía*.

Tre mese y cuarente *día*

Cantando en *pía leisión*.

Yo era hombre que tenía (69)

En *ei* campo y en *ei* pueblo

Cuatro, cinco o sei quería (amantes)

Y *depue* que en *vario día*

Mi familia *malpasara*

Y lo que pasaba era

Poique yo *má* nunca *'taba*

Ai caloi de *misijito*

A *lo puro*, con *lo vicio* (los vicios)

Jata la vida se acaba.

Yo salí con mi gallito (Él todavía) (70)

A *jugailo* a la gallera (*en*)

De la manera que fuera

Me decían *misijito* (mis hijos)

Que jugara el *papujito**¹⁸⁸

¹⁸⁸ Papujo, *dominicanismo*: se dice del gallo o gallina que tiene plumas debajo de las orejas. Como *americanismo* este adjetivo significa ojos con párpados hinchados; también molletudo, anémico, macilento, repleto, etc.

Y como yo trabaja

Yo tenía *uno realito* (un dinerito)

Y jugando *lo peidí*

Creyéndome ya *infelí*

M'hizo una jugada a mí.

(Tú), *poi* lengua de *habladore* (Ella) (71)

Ni amigo que te aconseje

Tú mi vidita no *deje*

De *preferii* *misamore*

Sabrás que no soy *el joven* (la)

Que me *vua builai* de ti

Aunque tú *oiga decii*

Tú no *pretenda faitaime*

Pue poi fin de no *faitaite*

He *pueto* mi *amoi* en ti.

Te enamoro de hora a hora (Él) (72)

Y de minuto a minuto

Te enamoro y no me *asuto*

Ni me *epanto* de tu sombra.

Te enamoro y tú no *inora*

Lo que te *quieo declarai*

Te enamoro en tu *lugai*

Y donde quiera que sea

Y *vuevo con misidea*

A *voiveite enamorai*.

Como les había reclamado si no sabían décimas cantadas, me indicaron que comenzara yo. Y como ya lo había hecho antes, comencé a cantar, *Y al amanecer*. Este estribillo se repite antes y después del verso:

Yo quisiera ser el sol (Él) (73)

Y que tú *fuera* la luna

Pa' jalai por una pluma

Y *ecribii* sobre tu *amoi*.

Y que da ese *replandoi*

Del semblante de tu cara

Yo quisiera *sei* la cama

Y el *coichón* de tu *doimii*

Para *daite guto* a ti

A la persona adorada.

A lo *pueico* le echan *paima*

Y a la gallina *maii*.

A lo *pueico* le echan *paima*

Y a la gallina *maii*.

La *mujei pa' conseguila*

Hay que *sabeila decii* (hablarle bonito)
 La *mujei pa' consiguiila*
 Hay que *sabeila decii*.
 Tre vece fui pa' tu cama (Ella) (74)
 Con la intención de *doimii*
 Tre vece me devoiví
 Con el *supiro* en *arma*. (ultracorrección, alma)
 Tre vece oigo que me *llama*
 Tre vece repondí yo
 Tre vece mi amoi lloró
 De *vei* mi mala *foituna*
 Como la tinta *esocura*
 Tre vece se me borró.
 Como la tinta *esocura*
 Tre vece se me borró.

Esta décima anafórica tiene un dístico repetitivo al final, estilo muy usual en esta región cibaëña. Se les llama décima con *despedida*. Y en esa misma tonalidad y sentimiento comenzamos con Miliko.

A Manuel Ramón Checo Checo, alias Miliko, lo entrevistamos Ángel y yo, en casa de don Alejandro Estévez, alias Bobo (tío de Ángel, ya fallecido) y de doña Eufemia Estévez, madre de Nelly, prima de Ángel. Eufemia es hija de doña Ñoña y del señor Joaquín López. Miliko es

un excelente exponente de la expresión oral tradicional de la República Dominicana, en la sección del Rubio, ahora común cabecera de San José de las Matas. Actualmente se dedica a educar y a catequizar a su comunidad. Sabe muchos cantos y décimas: cantadas y recitadas. Miliko Checo tiene 65 años de edad; nació en 1934.

Con él observaremos cuatro formas famosas, bien desglosadas, de la época en que en el campo, los poetas cantaban sus décimas: 1) en amor o quejas de amor, 2) en desprecio, 3) a lo divino y humano y 4) a lo picapleitos o en porfía. Creo pertinente introducir aquí la división que hace Laura Hidalgo Alzadora en sus *Décimas esmeraldeñas*:

La tradición popular clasifica las Décimas en dos grandes grupos: *A lo divino* y *A lo humano*. En el primer grupo están las Décimas en que se habla de asuntos del Antiguo o del Nuevo Testamento, de la Teología o de la Hagiografía. Lllaman, en cambio, *Décimas a lo humano* a todas las que están fuera de estos temas.

Paralelamente, esta clasificación tradicional distingue los *Argumentos* o poemas en que el autor presenta preguntas o respuestas en *desafío* al decimero competidor.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Hidalgo Alzadora, 65.

"Comenzaremos por *Al amanecer*¹⁹⁰, nos instruye el bardo, décima de introducción *en amor*. Son décimas cantadas, pero que pueden ser recitadas por igual." Por sus coletillas algunas son décimas con un parreado, una cuarteta o una sextilla adicionales. A veces se repite al final, como conclusión, el verso de introducción:

Al amanecer (75)

Yo te enamoro cantando

Poi que no encuentro ocasión

Prenda de mi corazón

Poi ti vivo *supirando*.

Siempre te vivo mentando

Para *hallaime* en tu *compaña*

Si tu *vita* no me engaña

Eperanza tengo en ti

Acotéjame en tu brazo

Y ya no me *haga* (s) *sufrii*

Me *mandate a coitai flore*

Y la *coité de maíi*

Hata que no te consiga

Ni me voy ni me hacen *ii*

Hata que no te consiga

¹⁹⁰ Décimas grabadas en día dos de agosto, de 1999.

Ni me voy ni me hacen *ii*.

Vua mandá hasei un camino (76)

Poi debajo de la tierra

Para así *podeite vei*

Toda la vece que quiera.

Jaidín de la primavera

Eto lo dice un *barón* (varón)

Lasala del corazón

Se me *quién caei poi ti*

Lágrima de sangre lloro

Cuando me *acueido* de *tii*

En mi mulita *ai* galope

Poique se me suponía

Que tú *`taba* aquí *eta* noche.

Poique se me suponía

Que tú *`taba* aquí *eta* noche.

Las siguientes son décimas *en desprecio*. Ésta es una variante, pues casi todos la cantan, aunque de forma diferente:

Ay alamanecei (77)

Te comparo con la mota

Poique má' no pué valei

Poique tú no ere *mujei*

Que te *le iguale a lasotra*

Ere puta, y *ecandalosa*

Como una perra en *caloi*

Un perro macho *e' mejoi*

Tiene *ma'* bonita talla.

Una *mujeei* de la calle

Para mí no vale nada

Una *mujeei* de la calle

Para mí no vale nada.

(“*¡Decuérala, decuérala!*” Dice un hermano de Bobo, ya difunto.)

Ya se te acabó *ei jajmín* (78)

Que andaba regando *olore*

Peidite toda la flore

Nada *d'eso* me da pena

Aunque sea de gente buena

Ni por eso te *envideo*

Tiene esosojo tan feo

Que parece un tiburón

Si *tiene* otro guapetón

Ni te miro, ni te veo.

Si *tiene* otro guapetón

Ni te miro, ni te veo.

Después de esta décima nos aclara el trovador: "A las mujeres, yo no les cantaba en desprecio; yo las aprendía, porque el hombre tiene que estar preparado para un mal paso. Yo les cantaba siempre en amor." Y a continuación nos canta una tremenda, variante de la que ya nos había recitado don Joaquín López el mismo día:

Una caja de *saídina* (79)

Ella viene *anumeriá*

Nadie sabe si le *faita*

Poique ella viene *tapá*

Y *asimimo* será

Una mujer callejera

Que se la dé de primera

De *engañai* cualquiera joven (a cualquier)

Mentre ma privona son

Son *polla poique* no ponen.

Son *polla poique* no ponen

Poique no han hecho su nido

Se la dan de *señorita*

Poique no han *tenío* marido

Se la dan de *señorita*

Poique no han *tenío* marido.

Las tres décimas que siguen son *en porfía*.

Yo comienzo por el uno (80)

Por el *do* y por el *tre*

En *ei* cuatro me paré

Y en *ei* cinco me confundo.

Hombre que anden por el mundo

Bucando su *juventú*

Muchachito como tú

Y *li'hago peiderel tino* (mezcla de ultracorrección)

Po' que siempre me *presino*

Con la *señai* de la *cruu*

Po' que siempre me *presino*

Con la *señai* de la *cru*.

Yo salí de Barahona (81)

Bucando con quien *cantai*

Y al año vine a *encontrai*

Uno que cantaba un poco.

Cantando lo puse loco

Y le hice *peiderel tino*

Yo soy gallo que *acontinuo* (de continuo)

Y que doy con *ei* botón.

Ei gallo que yo pateo

Bota sangre en *boibollón*.

Ei gallo que yo pateo

Bota sangre en *boibollón*.

¡Al amanecer!

Asujétate barraco (sujétate berraco) (82)

Que te *vua amarraí* sin perro

Poi que yo soy tu *gobiejno*

La horma de tu zapato.

Te dejo *peliai* un rato

Y te dejo *decansai*

Soy barra de *barrenai*

Y de *barranai* soy barra.

Soy peje que *coito* el agua (Debía decir que *corta*.)

Y remolino en *ei mai*

Soy peje que *coito* el agua

Y remolino en *ei mai*.

¡Al amanecer!

En seguida nos aclara el poeta: "O sea, que, con esa décima, si hay otra persona que esté enamorada de la misma chica, o algo por el estilo, enseguida se arma el *revulú*. Porque el otro le contesta a Ud. sintiéndose aludido y herido. El rival se encuentra más *gallo* todavía, ¿no es así? Me responde, y va a cantar con orgullo, pero no con nobleza. Él puede contestarme para que yo vea que él también es gallo, un ma-

cho. Por eso, ese tipo de décima se llama *en porfía*. Porque es un desafío, un reto para el combate”.

Antes de concluir Miliko nos regala, a título de ejemplos, tres décimas como consejos para los engañosos o escurridizos enamorados:

Cuando *do* tienen *amore* (83)

Y lo tienen *econdido*

Le hacen creer a la gente

Que se tienen *aburrido*. (que se odian)

Pasa el hombre *puei bojío*

Y encuentra la novia sola

Se dan música y bitrola ¹⁹¹ (especie de tocadiscos)

Y dulce de papelito

Y de recuerdo se dejan

Un abrazo y un besito.

Si acaso algún atrevido (84)

Te pregunta, vida mía

Dile que *hacen mucho día* (hace)

Que tú no te ve(s) conmigo.

Aunque en *ei* momento *mijmo*

¹⁹¹ *Gramófono*: este americanismo, *bitrola*, es un típico caso de antonomasia: se pone el nombre apelativo por el propio, o viceversa. En Santo Domingo se dice *Frigidaire*, por nevera o refrigerador, *colgate*, por pasta dental, etc. La *bitrola* es también una *vellonera*, americanismo usado en Puerto Rico y Santo Domingo. Vellonera viene de *vellón*, moneda de cobre y plata.

No acabemo e' vei loj do

Pero dile que tú y yo

Casimente ni no hablamos (antigualla)

Y si te sigue *embromando* (eufemismo sueve)

Di con la boca que no.

"Los amores escondidos son positivos para Ud., el novio; pero para el público son negativos", nos dice, y sigue:

Dime que sí o que no (85)

No me *tenga* como el viento

Poique tú *sabe(s)* que yo

No adivino pensamiento.

Si se logran *misintento*

De *sei* tu *enamorao* (¡Ay, se me olvidó!, exclama.)

Pue lo que se deja *ai* tiempo

Ai tiempo se va quedando

Ai tiempo se va *oivido*

Hata que *poi* fin se *oivida*

Yo quiero que tú me *diga*

Por fin en lo que *quedamo*.

Al lado de don Alejandro Estévez vive el hacendado Antonio Mercé, que nació en 1919. Tiene 80 años y era muy famoso de joven recitando décimas. Pero nos dice que ya no le queda nada de aquellos

tiempos; que la memoria ha sido su peor enemiga. Desea recitarnos décimas de su tiempo pero la memoria tampoco le ayuda y solamente pudo recitarnos una sextilla, una octavilla y tres décimas. "Esta es la décima de dos enamorados", nos dice:

E' tanta la voluntá (86)

Y la pasión que te tengo

Que yo de noche no *dueimo*

Pensando en ti nada *ma'*

To' el mundo conocerá

En la presión que yo *toi*

Haceite una *caita* voy

Directamente *pa'* ti

Y a tu casa *vor* a *d'ii* (voy a ir, ultracorrección)

Duice encanto de mi *amoi*.

Cielito te *vua pedii* (87)

Si *caigo* en cama de *mueite*

Que me *regale* la caja

Con un dibujo decente

Si te *encuentra* suficiente

Y agradecido de mí

Cielito te *vua pedi*

Que me lleve *ai* cementerio

Para que vea un lindo entierro
 De uno que murió *poi* ti.
 Ya me voy, ya me retiro (88)
 De la *pueita* de tu casa
 Ya me voy; te doy la *gracia*.
 Y cuenta con un amigo.
 Yo tu *amitá* no la *oivido*
 Aunque tú *olvide* la mía
Recueido que me *decía*
 Que con mal nombre pagaba
 Hoy te encuentro tan cambiada
 Como de la noche *ai* día.

Antes de que regresáramos a Santiago de los Caballeros quisi-
 mos entrevistar al señor Negro Jaques, pues sabíamos ya que era
 buen poeta, y que tenía sus obsesiones. Es un hombre encaprichado
 con la decencia y la honradez. La palabra robo o ladrón lo enfurece de
 tal manera, que a veces hasta pierde la compostura y el control; por
 eso la gente lo llama *loco*. Él tiene unos romances compuestos por él
 mismo (Más bien son *imaginados*, pues es totalmente analfabeto,). Y
 cuando declama sus poemas en contra de los ladrones, realmente se
 emociona. Sólo logramos esta décima de este poeta *hinoense*:

Solamente pide *amore* (89)

No te *fije* en lo bonito
 Ni te *fije* en el cuellito
 Ni en la ropa que te *pone*.
 Fíjate en la condición
 Que pueda *tenei pa' ti*
 Que trabaje y *sia felii*
 Y que vicio no lo tenga
 Que tu casita *sia* buena
 Y te *acordará* de mí.

Mao es sobrenombre, apellido o nombre corto de la ciudad principal y capital de esa provincia que se llama Valverde. La segunda ciudad de Valverde es Santiago Rodríguez. De ahí es nuestro siguiente gran poeta don Francisco Núñez, que nació en Mata de Jobo, el diez de enero, de 1925. La provincia de Valverde Mao está a poca distancia de Hinoá, el paraíso poético de Negro Jaques, el creador-cantor bíblico que acabamos de ver. Don Francisco es una mina de oro de la poesía oral tradicional de la República Dominicana; casi nunca usa artificios en sus poemas. Me lo recomendó en Nueva York su hermano mayor Juan Núñez. No exageró el abuelito Juan al describirme el gran talento poético de su hermano Francisco: que era incansable y podía pasarse una noche de seis a seis cantando y diciendo décimas y rezando, sin repetir ninguna de las décimas memorizadas. Constaté esa agradable

realidad en compañía de mi esposa, en Santiago de los Caballeros en donde vive el agraciado trovador, desde hace ya diez años, con su gran familia.

Don Francisco nos grabó unas 135 décimas recitadas primero, y cantadas después. Me informó que hacía unos quince o veinte años que no decía décimas. Es padre de 18 hijos y su esposa Antonia, de 56 años, tuvo trece hijos con él. Ni ella ni los hijos saben ni les gustan las décimas. Don Francisco fue músico, cantante y compositor de merengues. Claro, ya no ejerce esa profesión porque, según se quejaba durante toda la grabación de las décimas, ni su memoria ni la salud le ayudaban ya. Mientras grabábamos siempre se quejaba: “¡Ay caramba! ¡Hace tanto tiempo que no cantaba! Por eso se me olvidan tanto las décimas. Tengo la cabeza muy mala”. Y en verdad que tuvo mucha dificultad para recordar algunas. Sin embargo, no se quería detener. Yo mismo, al notar la cantidad de décimas que ya habíamos coleccionado, le pedí que descansara; que ya teníamos suficiente con las que habíamos grabado. Pero él insistía: “¿Les quedan cintas vacías todavía?” — Sí, le respondimos. — “Pues sigamos, sigamos, que la mente todavía me da más para mucho rato”, nos contestó entusiasmado.

La recepción en su casa fue bastante cálida y familiar, gracias a que ya venía yo recomendado por su hermano. Y cuando él escuchó la voz del abuelito Juan en la grabadora, no podía disimular su alegría

repitiendo: "mi hermano mayor, ¡qué buen poeta!" Y fue don Juan Cirilo Núñez el primer poeta a quien grabé cantando décimas en Nueva York, y explicándome la poética campesina de cómo escribir y decir sus décimas tradicionales. El producto de esta primera grabación en casetes me dio muy buenos resultados para llevar a cabo la recolección de textos en el campo y en la ciudad. Porque quienes oían en el país al abuelito Juan Núñez cantando y explicando sus décimas — hasta por la televisión nacional las presenté —pensaban que mi intención era seria y que yo perseguía un buen fin.

Las décimas de don Francisco son todas aprendidas de memoria: las tradicionales que canta el pueblo campesino en sus veladas y fiestas de santos y las fiestas patronales; en noches de vela, en mortuorios de adultos, en aniversarios de muertos o rosarios de difuntos; en muertes y entierros de niños o baquiní, que en Puerto Rico llaman baquiné; las décimas de don Francisco son las que se cantaban también en debates o desafíos para ver quién podía y sabía más, y era el mejor trovador. Pero las que él canta y recita son, casi todas, sin artificios ni innovaciones creativas. Reflejan el criterio común del decimero tradicional. Manifiestan además en su estilo, como casi todas las que he presentado hasta ahora, el habla simple del campo, con la pobreza lingüística característica del analfabetismo generalizado. El regionalismo es obvio y exuberante porque este poeta está enclavado en pleno

campo, en la parte occidental del Cibao. Los bardos como don Franciso Núñez son verdaderos emisarios y transmisores de la cultura folklórica nacional. Todas sus décimas fueron tanto recitadas como cantadas.

Sin preámbulos, don Francisco Núñez empezó a recitarnos sus décimas orales, solamente advirtiéndonos lo siguiente sobre estas décimas narrativas, tipo cuento, que por la introducción, casi todas comienzan: *señores, niña, amigos*, etc. "Ahora les voy a decir una acerca de una gente, un tío mío y mi hermano, que en esos montes donde vivíamos, había muchas guineas cimarronas. Y ellos les pusieron una ballesta (una trampa) y hallaron un guineo macho amarrado allí. Y en ese lugar había una señora de *Mano Casao*, un rancho sin conuco. Ella, como la gente de antaño, tenía la costumbre de *tentar* con los dedos las gallinas, para ver si tenían huevos. Por eso le dieron el guineo, para que se los *tentara*, a ver si tenía huevos (o para ver si era hembra o macho). De ahí nació esta décima, bastante cruel":

Señore, en este mundo nuevo (90)¹⁹²

A nadie le caben *razone*

Atentaron un guineo (el macho de la guinea)

En el cerro 'e *lo limone*.

Ei que a *eto* se *dipone*

¹⁹² Las décimas de don Francisco Núñez son casi todas espinelas. Sin embargo, algunas tienen dísticos y cuartetos adicionales. Sus décimas las grabamos en su casa de Santiago de los Caballeros, los días 11 y 13 de agosto, de 1999.

Se atreve a *cualequiei* cosa

Eso e' cosa temerosa

Lo que a esa *mujei* le ha *pasao*.

Yo lo ponía muy difícil

Que atentaran *ei maibao*. (el *malvado*)

Continúa el poeta ahora con una décima amorosa:

Niña, *poi* qué me *haj* negado (91)

Tu cariño y *tu placere*

Me *haj* negado lo camino

De *enamorai la mujere*. (a)

Yo quiero que tú me *vele*

Poique me debo *morii*

Y yo te puedo *salii*

Toda la noche en tu cama.

Niña, no *sea* tan tirana

¿*Poi* qué me *ha* negado *ei* sí?

Interrupe la parte idílica para contarnos esta otra historia que también es interesante desde la perspectiva lingüística y cultural. Felipe era un hombre que siempre estaba haciendo aparejos. Y contrataba docenas de aparejos para venderlos. Los hacía con las hojas y tallos de plátanos, para aparejar animales: burros, mulos y caballos. "Y entonces los venían a buscar para comprarlos. Un día salió para Santiago

Rodríguez y se le armó un incendio que le quemó todo en la casa, menos la mujer. Cuando regresa se encuentra con que se le ha quemado la casa y el producto bruto para fabricar el apero de montar, que es la *barriga*”:

Cuando Felipe llegó (92)

A Juana le preguntó:

¿Me sacaron la *barriga*?¹⁹³

No señoi, *toa* se quemó.

Eto me lo ha hecho *Dio*

Para haceime quedai mai

Yo creo que *vua fracasai*

Que no *vua podei cumplii*

Juana no se me quemó

Le doy la gracia *felí*.

La siguiente décima de tema sexual, como son casi todas las de don Francisco, tiene un sentido lingüístico-histórico. ¿Será que con *perillando* se refiere al Per-Illán toledano del siglo XVII? Aquí, como el Per-Illán, usa la astucia para conseguir su amor y llevar a su amada al final, a la cama:

¹⁹³ La *barriga* es el tronco de la hoja del plátano o banano que sirve para hacer esterillas, sillas de montar y aparejos. Es un manojo de las hojas y del tallo del banano. Hechas manojo así, se usa para moldear el aparejo que se le cubre por fuera con (de) cuero u otro material; también se usa para forrar el tabaco o *andullo*.

Mi vida voy caminando (93)

¡Cómo camino, mi *amoi*!

Y a donde quiera que 'toy

En ti solita pensando.

En ti vivo *perillando* (Por ti vivo)

Por *hallaime* en tu *compaña*

Si tu *vita* no me engaña

Eperanza tengo en ti

Duélete cielo, de mí

Llévame a *doimii* a tu cama.

No puede faltar el tema escatológico, en su doble sentido, costumbre del trovador nacional:

Alamanecei, (94)

Ei sentimiento de *amoi*

Esun santísimo *oivido*

Esun caso adolorido

Desesperado *doloi*.

La *mueite* te causa *horroi*

Y *ei* que se muere se *oivida*

Como *ei* que se ausenta en vida

Y se *oivida* con *ei* tiempo.

También siente *ei* sentimiento

Dei muevo a la depedida. (en)

Espinela del tema mágico-religioso y sensual es la siguiente:

Cuando ya no haigan noche (95)

Ni tampoco claridá

Entonce e' que mi amoi 'tá

Y e' fiime como un bronce.

Cuando ya no haigan monte,

Se hagan la casa sin hoyo

Tú no te lleve de embrollo

Que mi amoi siempre 'tá fiime;

Ei día que yo te oivide

Se han de secar losarroyo.

El tema narrativo, se nota, una vez más, en esta décima muy sensual:

Niña, no puedo creei (96)

Que tú ere una muchacha

Sólo que ere una santa

Hija de hombre y mujei.

To' ei que se pusiere a vei

Ei rotro de tu cadera

Te enamora aunque no quiera

Poi graciosa y poi bonita

Aquei que tuviere vita

Poi tu cara, frente y eja. (ceja)

Esta otra, cuyo tema es la porfía, tiene un léxico farragoso especial: el ecuestre:

Yo canté en Santo Domingo (97)

Con un *cantadoi* que había

Tuve *tre noche* y un día

Le hice *peidei er tino*. (ultracorrección)

Y yo a ti te hago lo *mimo*

Poique me sé *declarai*

No me *vengasa ultrajai* (vengas a ultrajar)

Con tu décima *ai galope*

Yo te hago *cogei ei trote*

Y *picaite en ei l'andai*.

Esta décima en tema de amor, se la dedicó el poeta a mi esposa, Chiquita; pero hace la salvedad de que yo, el esposo, soy el que se la dedica. "A la mujer se le debe siempre respetar, dice; y por respeto debe usted hacer creer que es usted el que le va a cantar esta décima, no yo don Francisco. Además, así me cuido ante usted y de su mujer, de no faltarle el respeto a nadie":

Tiene toda la franqueza (98)

De quereime si tú quiere

Poique toda la mujere

Etudean de su cabeza.

Todo lo que se te *ofreca*

Conmigo no te *va mai*

Yo te debo de *adorai*

Como a otra *mujei* ninguna.

Tengo la mala *foituna*

Que tiene y no me *quiere dai*.

¡Bonito detalle social, este de don Francisco!

La décima siguiente, aunque repetida ya dos veces con algunas variantes, la escribo porque tiene un detalle adicional al final de la misma. Es un perfecto ejemplo de eufemismo o metáforas granjeras. El tema es la misoginia del macho latino. ¡Cómo se extiende el mismo concepto entre todos estos bardos quisqueyanos! :

Una cajeta 'e *saidina* (99)

Ella viene *enumeriada*

No se sabe si 'tá llena

Poique no 'tá detapada.

Ensina mimo será (así mismo, antigualla)

Una *mujei* callejera

Que se la da de primera

Pa' engañai a *cualquei* joven

Y la que *má* se la *dan*,

*Son **polla poique** no ponen.*

Y dice la cuarteta:

*Son **polla poique** no ponen*

Poique no tienen pollito

*No andan con **pollo atrás***

*Pero han **corrío** su poquito.*

Las cuatro décimas que siguen son ejemplo de la historia, — el estilo narrativo — el cuento en la décima social, que refleja el estado económico en que le toca vivir al poeta. Es la única décima de artificio de don Francisco y que aquí usa el pie atado, que es el verso final, como ya se ha visto con Benigno Corona. Se explica el poeta: “Esta es una para el tiempo malo”:

Allá mi familia toda (100)

*Le **guta fumai cachimbo*** (*cachimba*)

Y así como yo le digo

***Etamo** fumando hoja*

*La **sueite** que viene ahora*

***Ei cosechito** en degracia* (la cosecha)

Hallo la hoja en la mata

Yo la cojo y me la fumo

Ahora que no hay ninguno

*Así **mimo etamo** en casa.*

Si en casa se compra *azúca* (101)

Entonce feita ei café

Así considere *uté*

Que allí *etamo* como nunca.

Y ya *etamo* tan de punta

Que no se hallan *nian batata* (ni)

En siendo asunto de grasa

No se pone en *ei* fogón.

¡Mire qué comparación!

Así *mimo 'tamo* en casa.

Si aparece la comida (102)

Entonce feita la sai

La manteca ha de *faitai*

Que son *cosita sencilla*.

Ei l'asunto e' que la barriga (a la barriba)

La *peisigue* la *degracia*

Si *eta* miseria no pasa

Ai fin loco quedaremo.

Allá que ni *rulo* nuevo (de la familia del *banano* o plátano)

Así *mimo 'tamo* en casa.

Si allá se compra la *sai* (103)

Entonce feita ei jabón

O bien *faita* el *aimidón*

Y *varia cosita má'.*

Reponde ei l'otro de allá

Que la manteca barata

Diga manteca de mata (la manteca de cacao)

¿Con qué la *compramo* ahora?

¡Nadie *tenemo mejora!*

Así *mimo 'tamo* en casa.

El repertorio de décimas en amor de don Francisco es singular. Dice que para él el tema del amor es lo más grande que hay. Las dos últimas, aunque aflore lo sexual y sensual, son en tema de amor:

Ven acá blanca azucena (104)

Que contigo quiero *hablai*

Contigo me he de *casai*

Para alivio de mi pena.

Anoche *tando* en la cena

Me supiraba un *doloi*

Bella blanca *floi dei soi*

Ven, dime, ¿cómo te *llama?*

Y si *quiere sei* mi dama

Dame un besito de *amoi.*

Ei día (en) que se me ausentó (105)

Aquella prenda querida
 Traigo en *ei* pecho una herida
 Que *ei l'aima* me trapasó.
 Nena, no me *oivide*, no
 Aunque tan violenta *vaye* (vayas)
 (Y) si acaso me la *encontrare*
 Dile que de pena muero
 De ti la *repueta epero*
 Agua que corriendo *vaye*. (¿corriendo en el valle?)

Y así y aquí, en casa de don Francisco Núñez, en Santiago, terminamos con las décimas *de amor*, *en porfía*, o en desafío, y con las de *fantasía*, pero con el sabor agridulce e inquietante de la desaparecida y bien amada *mediatuna*.

La mediatuna

No se tiene definición alguna sobre esta estrofa dominicana y canto de *baquiní*, o mortuorio de niños. Emilio Rodríguez Demorizi, en *Del Vocabulario Dominicano*, define el baquiní como: "Especie de fiesta, velorio al niño fallecido, de cuerpo presente. Palabra de origen africano".¹⁹⁴ Sin embargo, en esta misma obra aparece el nombre de

¹⁹⁴ Rodríguez Demorizi, 33.

mediatuna, solamente como “Baile popular”¹⁹⁵. En los baquinís o velatorios de niños era donde se acostumbraba cantar las mediatunas.

Sobre *la mediatuna*, una parte del folklore dominicano muy importante y que ya ha desaparecido, le pregunto a Miliko Checo-Checo si la sabía. Su respuesta resultó ser muy instructiva. “Las mediatunas, dice Miliko, eran cantos y celebraciones a los niños que morían infantes todavía. Ya no se usa eso porque los *baquiní*, como se dice, es el velorio y entierro del infante que muere: *una flor nacida y marchita de una vez*. Para la madre no hay distinción de edad; ella tiene para su bebé el mismo sentimiento de dolor. Es como si se tratara de un hijo adulto el que muere. O sea, que ahora lo entierran como si fuera un adulto el que muere, pero sin cantarle las *mediatunas*. Sí, se juega y todo. Pero los cantos de *mediatunas* las madres no los aceptan ya, porque son muy dolorosos y penosos. Esa es la realidad de las mediatunas hoy en día. Y por otro lado, son muy penosas y las madres muy débiles, para aguantar el dolor del canto de mediatuna que se acostumbraba a cantar en los baquinís. Y había que darles la razón. Por eso la Iglesia se opuso también a esa costumbre, por considerarla pagana, bárbara. Por esas circunstancias se dejaron de cantar.”

Alicia Mérida Estévez contribuyó también con esta idea de los niños muertos y la mediatuna que se cantaba en esas circunstancias,

¹⁹⁵ Rodríguez Demorizi, 167.

cuando exclamó: “¡Neno! (Se refería a Angel Estévez, que estaba presente filmándola y son buenos amigos.) Si se moría un niño en aquella época, eso era juego, juego y juego, Jesús, hasta el amanecer. Se les cantaba y bailaba a los niños muertos. Pero ahora ya eso no se hace. ¡Adiós *baquiní*! ¡Se acabó la tradición, Dios mío!”

He aquí, y a título de ejemplo, un verso (cuarteta), o un conato, a manera de mediatuna, que nos cantó Miliko, casi a regañadientes:

Hijo, dígame a su madre	(1)
Que si ella aguantara	
Que le canten la mediatuna	
A su hijo que muerto está...	

Lo extraño en todo este quehacer poético oral tradicional, y pese a la buena explicación que nos había dado el poeta Miliko, fue su negativa a cantarnos una mediatuna. Bartola Colón, en cambio, es la única que sabe una décima que encaja exactamente en este estilo. Y la de ella es la única *mediatuna* completa que hemos podido encontrar, pese a todas las investigaciones que hemos hecho al respecto. En todas las antologías dominicanas disponibles consultadas, no existe una ni entera ni truncada. Ni siquiera el trovador Miliko quiso cantarla completa, porque, según cree él, ya no tiene ninguna validez como arte de la tradición oral. Bartola Colón no tiene idea de la importancia de esta estrofa. Sí está de acuerdo en una cosa solamente: “se cantaban

en las fiestas de niños muertos”, afirma. Esta es *la mediatuna* de Bartola Colón, una extraña décima de trece versos, que por su rareza, valor histórico y belleza, considero uno de mis mayores hallazgos:

Despierta paloma mía (2)

Y abre *tusojo bonito*

Los *trino* del pajarito

Cantan al romper el día

Despierta con alegría

Que el tiempo corriendo pasa

Y yo quiero darte en gracia

Mi vida y mi corazón

Y yo con esta intención

Anoche salí de casa

Entre la doce y la una

Para despertarte a ti

Cantando esta *mediatuna*.

La *mediatuna*, una vez en boga como tradición del arte oral popular, cayó en desuso y pasó de moda. Hoy ya es una rareza escuchar una. Lo mismo ha sucedido con las noches de vela que ya no se hacen. “La gente ha perdido la costumbre de la tradición de nuestros abuelos”, se quejaba el poeta Miliko.

La octavilla

Es una estrofa de ocho versos de arte menor. Su combinación rítmica suele ser: *abbecdde* o *ababbccb*. Bartola Colón, con su habitual estilo dialogístico, registra dos, de esta manera: "¿Y qué te pasa ahora? ¡Mira a lo que llega uno! Estoy aquí, *tirao*, como un hierro viejo":

La mujer que quiere a *Lui* (1)

Goza de *felicidá*

Y si se *decuída* muere

De la mima *enfermedá*

El doctor mandó a *decí*

Que le dieran *cocodril* (Es término sonoro e inventado.)

Y muere de la cadera

La mujer que quiere a *Lui*.

Tengo cera y no hago vela (2)

Tengo manteca y no frío

Tengo pesar y no lloro

Tengo *guto* y no me río.

El calvo vende *lo peine*

El ciego vende el antiojo

El encuero vende (*la*) ropa

Y el mundo no hay quien lo entienda.

Aunque debió decir, "el mundo no hay quien lo *entiende*", para rimar con *peine*, usa, sin embargo, un perfecto presente de subjuntivo.

Ramón María (Moncito) trató de participar con sus décimas, pero tuvo mucha dificultad con la memoria. Después de varios intentos pudimos grabar de él una redondilla, una octavilla y una décima, estrofa común entre todos estos rapsodas campestres. Moncito nació en Hinoja, en 1919; tiene 80 años de edad. Comienza a hablarnos: "Mis décimas son cortas y de algunas ya no me acuerdo. ¡Concho! Ya se me fue la onda. Esta décima fue de una vez que le canté décimas a una mujer que me cantó algunas *malas*; pero ella no cantó una más después de las mías".¹⁹⁶ He aquí la octavilla:

Tengo la *eperanza* en Dios (3)
 En *veite* en puerta parada
 Con lo lío en la cabeza
 Y en *riego* y embarazada (riesgo *post partum*)
 (Yo) no necesito *ma* nada
 Sólo *deciite do cosa*
 Para mí y para el mundo
Ere más que alabanciosa.

Jocelyn Torres, de *Cuatro Esquinas*, ese mismo día, nos canta, también, una octavilla en *desprecio*:

Sembré una mata de rosa (4)

¹⁹⁶ Sus décimas las grabamos en su casa de Hinoja, el día primero de agosto, de 1999.

Donde el agua no corría
 (Y) le brindé todo mi amor
 A quien no lo merecía.
 Cuando apago un cigarrillo
 Yo no lo vuelvo a encender
 El amor que yo termino
 No lo vuelvo a recoger.

Juana Torres nos recita esta octavilla que también sabe B. Colón:

Servir para merecer (5)
 Nadie así lo consiguió
 A veces merece más
 Aquel que nada sirvió.
 De *ná* le vale el molino
 El moler con tanto afán
 Unos amasan la harina
 Y otros se comen el pan.

Y Feliz María Torres concluye con ésta sobre el progreso en su pueblo:

Cuando el tren llegó a Santiago (6)
 Un serrano se admiró
 “¡Cómo así me hiciera yo
pa’ ver quién lo *`tá jalando!*
 Yo me atrevería a jurarlo

Que lleva gente escondida

Pues si no es con brujería

No sé como es que camina.

La plena

Aunque el *D.R.A.E.* la define sólo como “canto y baile de Puerto Rico”¹⁹⁷ (María Moliner no la incluye como tal en el suyo), su uso va más allá de las fronteras boricuas. Emilio Rodríguez Demorizi, en *Del Vocabulario Dominicano*, es más general en su definición: “Música y baile popular”¹⁹⁸. Sin embargo, vale la pena la aclaración de Max Uribe:

La definición que del sentido de la palabra PLENA aporta el *Diccionario* de la Academia, tomo II, página 1076, expresa: “*Canto y baile popular de Puerto Rico*”. (Sic)

El licenciado M. A. Patín Maceo (*Dominicanismos* página 138), manifiesta que es “música y baile campesinos del sur”. (Sic) Don Francisco Javier Santamaría, en suma, señala que plena es un “*baile jíbaro*”, (sic) en Puerto Rico¹⁹⁹.

¹⁹⁷ *D.R.A.E.*, 1152.

¹⁹⁸ Rodríguez Demorizi, 207.

¹⁹⁹ Max Uribe, *Notas y apuntes lexicográficos (Americanismos y dominicanismos)* (Santo Domingo: Editorial de Colores, S. A., Universidad Central del Este (UCE)), 1996, 374.

Según don Ramón Soto (de Villa Sombrero, Bani) esta plena es un *punto boricua* o *punto cubano* con la vestimenta del *chascarrillo* del sur del país; sin embargo, la tienen incluida en el repertorio de este verso banilejo, pero la cantan como plena y la llaman *plena*:

Estaba infundado orgullo (bis) (1)

Me engañó de vanidad (bis)

Cuando en la maldad está

Enséñame el *detalluyo* (localismo)

Caramba Liborio

Ordeña la chiva y vamos.

Se tocaba y se bailaba

Mientras está en el comedor

Un armario, un mostrador

Donde la bebida estaba

La vieja estaba nerviosa

Viendo tanta bebedera

Y de la bronca primera

La gritería y pescozón

Y al tocarle el *marañón* ²⁰⁰

Se acabó la choricera.

²⁰⁰ *Marañón*, como *detalluyo*, ambas palabras tienen connotación sexual.

Sobre la siguiente plena, nos explica don Ramón Soto: "Nosotros hacemos las plenas distintas a esas de Puerto Rico. Esta plena es de San José de Ocoa; la llevaron unos ocoños a Baní, a Villa Sombrero y yo me la aprendí. Le voy a decir un pedacito porque es algo pesada para uno solo llevarla y responderla a la vez. Es bastante difícil. Dice así":

Cuando yo me esté muriendo (2)

Que me estén encomendando

Ay, ay, e

Échenme mi novia afuera

Ay, ay, eje, eje, eje

Que se me muere llorando

Ay, ay, eje, eje, eje, ay

Cuando yo vaya a tu casa

Pues no me recibas mal

Sabes que te puedo dar

Algo de lo que me trae, ja

Aje, aje, aje, aje

Pájaro que pique caña

Y el otro cante dice:

Ay, je, je, je, joy

No lo quiero en mi colonia

Porque me pica la caña

Ay, ay, ay, ay, je

Y me riega la ponzoña.

Continúa el bardo banilejo: "¿Recuerda usted la plena de que le hablé, cuando veníamos de la capital a Baní? Bueno. Esa plena es de San José de Ocoa y la trajo el cuñado mío, Diego Pérez — pero ya está muy viejo. Está para los *tumbados*; ya hace tiempo que se olvidó de esto. Pero la canto y la aprendí como él la aprendió y no la he olvidado nunca. Yo, con alguien que me haga el dúo, le doy *fuerte*; porque Ud. sabrá que yo tengo que hacer cambio de voz en esa plena, porque es plena de *la voz fina* de Ocoa. Y el que me la va a responder, cuando yo la llevo, es decir, la *copio*; el que la va a responder la lleva con una voz más gorda: y al tener yo que hacer cambio de voz, me es muy forzado hacer ambas cosas. Yo digo":

Ojo, jo, jo, jei

(3)

Pájaro que pique caña

Ojo, jo, jo, jei

No lo quiero en mi colonia

Ojo, jo, jo, jei

Porque me pica la caña

Ojo, jo, jo, jei

Y me pega la ponzoña

Ojo, jo, jo, jei

Mare mía me estoy muriendo (madre)

Ojo, jo, jo. Jei

Mare sácame de aquí

Ojo, jo, jo, jei

Es una pena que llevo

Ojo, jo, jo, jei

Aquí no quiero morir

“La voz debe retumbar para que suene bien esta plena; y la otra plena es la que dice así, la que le dije de Brache Santana”:

Ejei, cuando yo vine, ay (4)

Ejei, como a *la die*

Ejei, no me adivina, ei

Ejei, con quien llegué

Ejei, por allá arriba, ei

Ejei, suena un *cuencué* (*aúllo*, es una onomatopeya.)

Ejei, y eran los perros, ay

Ejei, del viejo Andrés

Ejei, mi compadrito, ei

Ejei, gracia le doy

Ejei, me trajo aquí, ei

Ejei, ya no me voy.

"Ahí tiene usted. Si fuera con alguien que me respondiera bien, es fácil; pero yo solo voy forzado y así es muy difícil. Si uno está hachando, o está majando, o algo por el estilo, son tres los que van respondiendo; ésas son las plenas para el trabajo. Y hay otra más que dice así": Ejei, Dolores, ejei (5)

Ejei, no llores

Dolores mía, ajai

No llores más, ejei

Que tú no tienes, ejei

Por quien *llorá*, ejei

Dolore mía, ejei

No tenga pena, ejei

Donde *toy* yo, ejei

No hay quien se duerma, ejei

Ajai, dolooooore²⁰¹,

Ajai, no lloooooore

Ajai, lloraaaando

Ajai, dolooooore, ja

Dolores mía, ja

²⁰¹ Tanto en la plena como en la salve *Dolores*, cuando la cantan los pleneros, tocadores de palos y los trabajadores del campo, duplican y hasta triplican las vocales en *dolores*, *llorando* y *no llores*, para significar la melodía del canto. Por ejemplo dicen, **dolooooore**, **lloraaaando**, **no lloooooore**, todo esto por sentido fonético y musical.

Te *toy* llamando
Deja 'e llorai
Te *toy* llamando
Deja 'e *llorá*
Voy reclamando
Toy reclamando
Lo que era mío
No quiero *na'*, ja
Con desafío, ja
No quiero *na'*, ja
Con desafío, ja
Dolores
No llores
Dolores
No llores
Dolores mía
Ven para acá
Que me *hace* falta
Pa' conversá, ja
Que me *hace* falta, ja
Pa' conversá, ja
Me estoy muriendo

Ven para acá

La medicina, ja

Pa' yo saná (para yo sanar)

Dolores

No llores

Llorando

Dolores

Tengo una pena

Tengo un *penal* (un padecer, penar)

No sé lo qué

Falta de *amal*, ja (amar)

Llorando

Dolores

No llores

Dolores mía

No llores *má*

Que tú no *tiene*

Por quien *llorá*, ja.

Al finalizar la plena me explica don Ramón: "Esa es una plena con la cual uno se embulla trabajando. Y con dos pleneros que respondan bien, cuando uno coge un *caroleo*, uno se olvida de que tiene que descansar. Todo es *pa' lante*". Y luego prosigue explicando: "Yo, en el

camino de la capital a Villa Sombrero, le canté varias salves con toque de palos, le canté *Liborio, Dolores*; le canté también la plena que trajo Brache Santana de San José de Ocoa y que yo me la aprendí. Cuando vino Brache Santana de la montaña, que también trajo dos plenas muy buenas. De igual manera le canté una plena natural mía, que a mí me gustaba mucho cantarla —porque en mis momentos difíciles cantarla me llenaba el espíritu, me alegraba —y sentía al cantarla mucha alegría porque me quitaba, creo yo, parte del peso que yo sentía en el cuerpo. Como de esa soledad que se siente en el campo; y entonces al cantarla, me alegraba mucho; me servía de terapia. La mantuve en la mente y no la he olvidado hasta el momento. Tengo 35 ó 40 años que no la uso o la canto, y, sin embargo, la mantengo como el primer día en que la oí de boca de Brache Santana. Esa fue la plena de *Dolores*. He aquí ahora un ejemplo de la plena de Bayaguana”:

Ea, el que siembra en buen terreno (6)

Ea, con fin de *decosechá*

Ea, pero si siembra y no llueve

Ea, el fruto se *vuelve na'* (bis) (habla sureña, vuelve)

Ea, me enamoré de una nena

Ea, y en un pueblo muy lejano

Ea, y cuando salía *pá 'llá*

Ea, pasaba la noche andando (bis)

Ea, yo vine aquí a Bayaguana

Ea vine a cantar con ustedes

Ea, y donde quiera que llego

Ea, aunque esté *nublao*, no llueve (bis).

Con esta plena en cuartetas octosilábicas del vasto acervo de don Ramón, pasamos a las redondillas.

La redondilla

La redondilla es una estrofa de cuatro versos, también octosílabos, de arte menor cuya rima es: *abba*. La misma Bartola Colón se inventa esta otra situación de una madre cuya hija le sale embarazada.

La hija, hecha la inocente, se dirige a la madre de esta manera:

Mamita, *todo lo* que a casa van (1)

Me encuentran *decolorida*

Pues yo no sé si fue dormida

Que me picó este alacrán.

E incluso me recitó una redondilla que usan los cubanos para discriminar en contra del negro de ese país:

Ser blanco es una carrera (2)

Mulato, una profesión

Y negro un saco `e carbón

Que se vende dondequiera.

Y Ramón María (Moncito) comenzó a decirnos sus décimas, con esta redondilla, cuando según él, “una mujer le cantó una décima *mala*”:

El *amoi* no e' *ma* que *mueite* (3)

En sabiéndolo *llevai*

El *amoi* e' *rigulai*

Chiquito pero *diviete*.

La salve

La salve es una “Oración de salutación a la Virgen que comienza «Dios te salve, María...»” dice María Moliner en el tomo II, en *Diccionario de uso del español*.²⁰² La salve es, dice el *D.R.A.E.*, “Una de las oraciones con que se saluda y ruega a la Virgen María”²⁰³. Sin embargo, al final de una fiesta dominicana de palos, lo religioso es sólo en apariencia.

En la República Dominicana la salve es la estrofa o composición musical principal de la expresión oral más popular de la nación. Se usa en diferentes cofradías, dedicada a santos y vírgenes, como también al Sagrado Corazón de Jesús. Don Ramón Soto, y Bartola Colón y su grupo, son los exponentes más fervientes y entusiastas de esta tradición popular. Cultivan ellos las llamadas *salves de palo*, que al final de la *noche de palos*, incluye el rezo cantado de la verdadera salve a la Virgen María.

²⁰² D.R.A.E., 1099.

²⁰³ María Moliner, 1303.

Ramón Soto nació en Villa Sombrero, el 31 de agosto de 1931; tiene 70 años de edad. Es el líder de los chuineros de Baní desde hace varios años y domina un extraordinario repertorio del arte popular: *La morenita*, chuines, chascarrillos, salves de palo y de trabajo, plenas, punto cubano y más. Los hechos hablan por sí mismos. Veamos una forma peculiar de palo banilejo: es salve de palos, pero que se usa en el campo para todo tipo de trabajo en grupo: *Ay, ay, ay*. Esta expresión se repite antes y después del verso de esta salve *Liborio*:

Ay, ay, ay, dicen que Liborio es malo (1)

Liborio no e' malo *na'*

Que Liborio lo que tiene, oye

Qu' e' difícil de *amarrá*

Qué lo que tiene Liborio

Que lo veo tan diferente

E' porque no tiene puesto, oye

La *mima* ropa de siempre

Dicen que Liborio es muerto (está)

Si muere no va a la gloria

Le *entrán* en una yagua, oye

Y apareció la yagua sola

Pájaro que pique caña

No lo quiero en mi colonia

Porque me pica la caña, oye
 Y me riega la ponzoña
 Río arriba y río abajo
 Va mi sombrero boyando
 Río arriba y río abajo
 Va mi sombrero boyando
 Y ya mi sombrero sabe, oye
 A qué yo le estoy cantando
 Dicen que Liborio es malo
 Liborio no e' malo na
 Que Liborio lo que tiene, oye
 Que e' difícil de *amarrá*.

La siguiente *salve* de cinco y siete versos, también se usa para el trabajo:

Ay, dolores, ay	(2)
Ay, oye Dolorita	
Qué te está pasando	
Ay dolores, ay	
Que tu cuerpecito	
Ay, dolores, ay	
Se está rebajando	
Ay, dolores, ay	

Yo tengo una pena
Ay, dolores, ay
Tengo un desencanto
Ay, dolores, ay
Como el que se muda
Ay, dolores, ay
Del pueblo *pa'* al campo
Ay, dolores, ay
Yo tengo una pena
Ay, dolores, ay
Yo tengo un dolor
Ay, dolores, ay
Yo sí le he pedido
Ay, dolores, ay
Gracia a ti Señor
Ay, dolores, ay
Yo sí le he pedido
Ay, dolores, ay
Gracia a ti Señor
Al que se le muere
Ay, dolores, ay
Un niño varón

Ay, dolores, ay
 Debe de sentirlo
 Ay, dolores, ay
 En el corazón
 Ay dolores, ay
 Debe de sentirlo
 Ay, dolores, ay
 En el corazón.

“Esta es una salve para trabajar en el conuco, para majar café, para
 picar palos; y para hacer talas o tumbar montes, y luego el *caro-*
leo”²⁰⁴, explica don Ramón:

Ay, dolores, ay (3)
 Al que se le muere
 Una niña hembra
 Ay, dolores, ay
 Debe de sentirlo
 Ay dolores, ay
 Mientras vida tenga
 Ay, dolores, ay, ay, ay
 Dolores ay, ay, ay por Dios

²⁰⁴ El *caroleo* es el arar la tierra para la siembra; y los caroles son los surcos
 donde se siembra. También se les llaman a estos surcos rigolas por donde corre el
 agua para los regadíos. El verbo es *carolear*.

Dolores, ay,
 Si tú no me quieres
 Dolores, ay,
 ¿Cómo me hago yo?

Bartola Colón tiene un acopio prolijo de diferentes poesías; pero su debilidad son *los palos*, o las salves de palo. Toca los palos como pocos hombres se atreven. Y aquí tenemos una salve, seguida de otra que ella llama *plena casi haitiana*, con mezclas de haitianismos, al estilo de Juan Antonio Alix. Hay que añadir que ella se crió cerca de la frontera con Haití, por lo que dicha influencia es evidente:

Ben, ben San Miguel con la *cru* (4)

Y *nosotro* en la tierra

Adorando a *Jesú*

Ay pero *ben, ben, ben* (ven, ven)

San Miguel con la *cru*

Y *nosotro* en la tierra

Adorando a *Jesú*.

Ay asilié, asiliée (5)

Asilié, ay asilié

Asilié, ay papá *Iewa*.

Cuando yo venía

De monte Maimón

Taban ordeñando

Ay el toro motón

Asilié, ay asilié

Asilié, ay asilié

Asilié, ai papá lewa

Ay yo no pido mucho

Yo pido poquito

Yo pido una vaca

Con su becerrito

Ay asilié, asilié...

Cuando yo venía (bis)

Venía caminando (bis)

Y esa Virgencita

Me *taba* amparando

Asilié, ay asilié

Asiliée ay papá lewa.

Se nota aquí el sincretismo de lo mágico-religioso: el vudismo y el cristianismo. Al final, me explica Bartola lo siguiente: "*Asilié* es el Espíritu Santo, en haitiano o cróele"; pero ella no sabe lo que es *papá lewa*, que significa "*papa-loi*, o loa", que es *Hungan*, un sacerdote vudista.

Las salves de palo (variación de la décima) y el campo

Las salves de palo de Bartola Colón y su grupo, son el mejor ejemplo del folklore popular que encuentro, para concluir estas variedades temáticas, lingüísticas y regionales. Los datos lingüísticos que se pueden sacar de estas joyas campesinas son muy valiosos. En esta ocasión Bartola Colón no canta; sólo participa como tocadora de palos que es, en sus propias palabras, "lo que más satisfacción me produce en la vida". Todos los ejecutores y cantores de estas salves son del sur del país, San Juan de la Maguana. Las salves de palo son todas completamente improvisadas y muy reiterativas. Y por supuesto que para la clase dominante: la aristocracia, la alta sociedad y la burguesía advenediza, la aceptación de esta costumbre *bárbara*, de herencia africana, es negada con vehemencia. Cabe insistir que las salves de palo forman parte medular del verdadero folklore nacional. Y para retomar el argumento de ¿qué es el folklore?, nos repite Carlos Andújar que: "Frecuentemente se considera al folklore como el saber que viene de la cultura empírica del pueblo, transmitiéndose por vía oral de una generación a otra"²⁰⁵.

La décima oral popular de la República Dominicana en toda su complejidad, tiene una gran deuda con la décima oral popular traída de las Islas Canarias. Igual deuda tiene la de Cuba, Puerto Rico, Venezuela, México y la de Louisiana, USA. Los palos quisqueyanos, extraño

²⁰⁵ Andújar, 153.

híbrido afroantillano, son una variedad de esa expresión oral tradicional española, repletos de connotaciones religiosas y paganas al mismo tiempo. Sin embargo, este sincretismo poético que el pueblo llama *palos dominicanos*, pertenece al folklore de más arrastre y de más profundo arraigo tradicional en la nación.

Las décimas que siguen a continuación son híbridas: mezclas temáticas de lo mágico, religioso, sexual, sensual y social, sin faltar la germanía. En esta heterogenidad cristiano-pagana, todo sucede al mismo tiempo. Por religioso que sea el acto, y por sagrado que sea el santo o santa, o la virgen a quien se dedica la sección de palos, el ron no puede faltar. Y mientras más bebidas alcohólicas se consume, más soltura, emoción y exaltación se siente en el ambiente. Este aspecto se percibe en el canto mismo de las décimas. El tema de lo soez en su forma más vulgar está siempre presente. Esperpento, anacronismo y temeridad en las ideas y en el vocabulario es lo más común en este raro rito donde lo religioso y lo pagano convergen. La ausencia de corrección gramatical también es usual en este arte folklórico. Los versos y las estrofas de esta excitante poesía cantada varían con el gusto y la emoción de los participantes. Veamos varios ejemplos de décimas de palo dominicanas, comenzando con: *San Miguel, no te vayas / San Miguel de Barahona*. Este estribillo se repite al principio y luego de cada

dos versos; y aunque menciona la palabra *plena*, aquí se trata de una *salve*:

Allá en Barahona, yo la conocí²⁰⁶ (6)
M'enamorado d'ella, me la conseguí.
 Muchacha bonita, de losojos verde
 No te vaya ahora, *qu'eto* te conviene.
 Muchacha bonita, de los *algodones*
 No te vaya ahora, *qu'eto* se compone.
 Cántame la plena, que quiero *bailá*
 Oye San Miguel, te quiero *pa'acá*.
 Oiga dueña 'e casa, yo la quiero *be* (ver)
 Óigame señora, yo quiero *bebé*. (beber)
 Oye muchachita, échate *pa'cá*
 Oye mamacita, yo te quiero *be*.
 Ay e' que aquí no hay cuero, que pueda *tocá*
 Ay óiganme *señore*, querida mamá.
 Oye, allá en Barahona, yo la conocí
M'enamorado d'ella, me la conseguí e.
 Traigan la botella, que quiero *bebé*
 Óiganlo *señore*, *vamo a amanecé*.

²⁰⁶ Ésta, y las que siguen, fueron grabadas en el Sajón, una sección de San Juan de la Maguana, el día 24 de junio, de 1999, día del santo patrón de la provincia, San Juan Bautista.

Óiganme *señore*, yo se lo decía
Eta era la plena, que yo le traía.
 San Miguel me dijo, que venía *pa'acá*
 Y ella mi Señora, *m'iba acompañá*.
 Óyeme Ramón, yo te quiero *be*
 Tráeme la botella, que quiero *bebé*.
 Tengo el pecho malo, yo no sé por qué
 Un traguito `e ron, que quiero *bebé*.
 Óiganme *señore*, yo se lo decía
 Hoy e' de *guloya*, mañana e' de día. (de *Dioe*)
 Súbame la plena, que quiero *cantá*
 Óiganme *señore*, eso e' la *verdá*.
 Padre San *Miguele*, échate *pa'acá*
 Óiganme *señore*, *vámolo a lográ*.
 Súbanle la mano, para que lo vea
 Virgen de Altagracia, ese e' mi *desea*.
 Ese e' mi deseo, esa e' la *verdá*
 Óiganme *señore*, *vamosa cantá*.
 Ay Virgen de Altagracia, compañera mía
 Quiero que me *cuide*, mañana y de día.
 San Miguel no te *vaya*,
 San Miguel de Barahona

San Miguel, San Miguel

San Miguel de Barahona.

Ay con *ete* palo (7)

Ay con *eta* vo (voz, que también pronuncian *bo*.)

Ay con ese palo

Amaneco yo

Esta cuarteta estribillo se repite antes y luego de cada dos versos.

Óiganme *señore*, *amaneco* yo

Óiganme *señore*, Gran poder de *Dio*.

Hata que me paren, óiganme *señore*

Hata que me paren, y *hata* que me lloren.

Yo toco mi palo, óiganme *señore*

Yo toco mi palo, y *hata* que me lloren.

Mírale a los ojos, a esa dormilona

Que lo que parece, que 'tá de llorona.

Mírale los ojos, a esa dormilona

Que lo que parece, que 'tá de llorona.

Ay que por *ete* palo, ay por *eta* vo

Ay Virgen de Altagracia, Gran Poder de *Dio*.

La mujere son, como el dormilón

Aunque *ten* queriendo, diciendo que no. (estén)

Ay *la mujere* son, ay como el sebo 'e *flande* (de Flandes)

Mientra má chiquita, losojo má grande.

Ay ajualá me muera, y Dio me libre `e mal (antigualla)

Ay toda la mujere, ay me van a llorar.

Ay óigame Ramón, adónde `tá uté (dónde)

Yo si se lo digo, vamo a amanecé.

Ay oiga dueña `e casa, yo se lo decía

Ay traiga la botella, mañana e' de día.

Ay súbame la plena, que ya va eplotá

Virgen de Altagracia, échate pa' acá.

Ay a mí me lo dijo, doña Rafaela

Ay óiganme señore, vamo a amanecé.

Ay a mí me lo dijo, ay doña Isabel

Óiganme señore, vamo a amanecé.

Ay cántenme la plena, del tirabuzón

Ay tiren el soporte, que se acabó el ron.

Ay Virgen de Altagracia, compañera mía

Quiero que me cuide, de noche y de día.

Ay por ete palo, ay por eta vo

Virgen de Altagracia, Gran Poder de Dio.

Ay a la repondona, yo la quiero be (la que responde)

Ay óiganme señore, y ande `tán utede. (dónde)

Ay mírale losojo, a esa degraciá

Ay oye mamacita, querida mamá.

Ay si tú no me *quiere*, ay querida mamá

Ay oye muchachita, me voy a *matá*.

Ay súbanme la plena, que se va *eplotá*

Ay Virgen de Altagracia, ay échate *pa' acá*.

Ay muchacha bonita, ojito 'e *guandule*

Si tú no me *quiere*, mami no te *apure*.

Y por *ete* palo, y por *eta* vo

Por esa muchacha, *amaneco* yo.

Ay muchacha bonita, échate *pa' acá*

Oye mamacita, querida mamá.

Ay donde 'tá Ramón, que lo quiero *be*

Ay óigame mi amigo, *vamo* a *amanecé*.

Oigan lo que dice el tirabuzón

Muchacha bonita, tengo un *rebollón*.(connotación sexual)

Oy por ese palo, ay por esa vo

Virgen de Altagracia, Gran Poder de *Dio*.

Esta salve que sigue, *San Miguel*, con sílabas variadas, pero la mayoría de siete, ocho y diez, tiene muchísimo ritmo y su letra es bastante pegajosa:

Ao ooo San Miguel

(8)

Ao ooo San Miguel

Ven a *bee* como lo *hacemo*, mi *compai*
 Ao ooo *ben* a *bee* como lo *hacemo* mi *compai*
 Ao ooo San Miguel
 Ay que San Miguel e' mi familia, ya lo sé
 Ao ooo *ben* a *be*
 Ay tengo mi botella rota, mi compadre
 Ao ooo San Miguel
 Ay, ay, ay, ¡*Barajo!* (Carajo)
 Ao ooo San Miguel
 Ay que *ute* me repite cuando le canto
 Ao ooo San Miguel
 Ay que *ute* me repite otra ve
 Ao ooo San Miguel
 Ay, ay, ay dígame
 Ao ooo San Miguel
 San Miguel e' mi padrino, ya lo sé
 Ao ooo San Miguel, ¡carajo!
 Ay dónde '*tará* la botella que llegó
 Ao ooo San Miguel
 Ay Padre Espíritu Santo, San Miguel
 Ao ooo San Miguel
 Ay dónde '*tá* mi San Miguel que no lo veo

Ao ooo San Miguel

Que si no me agarran pronto *vua bebé*

Ao ooo San Miguel

Ao ooo lo lo mi compadre

Ao ooo San Miguel

Ay cuando veo poquito ron sí me da pena

Ao ooo San Miguel

Ay que tengo mi pecho ronco sin *bebé*

Ao ooo San Miguel

Ay ooo lo lo voy a *be*

Ao ooo San Miguel

Yo tengo mi pecho ronco, ¡ay caramba!

Ao ooo San Miguel

Que me den una suegra bailadora

Ao ooo San Miguel.

Ay ven a ve que queda *lejo*, San Miguel

Ao ooo San Miguel

Ay que me encontré con mi comadre en el camino

Ao ooo San Miguel

Ay que me encontré con la comadre, *ben a be*

Ao ooo San Miguel

Ay ooo *ben a be*

Ao ooo San Miguel

Ay si tú *tiene* algún problema, *ben a be*

Ao ooo San Miguel

Ay que dónde *etá* la dueña `e casa, no lo sé

Ao ooo San Miguel

Ay que la bendita *repondona*, *ben a be*

Ao ooo San Miguel

Ay que tengo mi garganta rota, mi compadre

Ao ooo San Miguel

Ay deme mi poquito `e ron que me da pena

Ao ooo San Miguel

Ay yo tengo mi pecho ronco, yo lo sé

Ao ooo San Miguel

Ay, ay, ay, *vua bebé*

Ao ooo San Miguel

Ay Padre *Epíritu Santo*, no *cenamo*

Ao ooo San Miguel

Ay yo vide una palomita que voló e

Ao ooo San Miguel

Ay yo tengo mi pecho ronco, ¡ay caramba!

Ao ooo San Miguel

Ay yo *vide* una palomita que voló e

Ao 000 San Miguel

Ay, ay, ay San Miguele e (e paragógica repetida)

Ao 000 San Miguel

Ay que me *repondan* la plena, *bailadore*

Ao 000 San Miguel.

La salve *Santa Marta, ae*, es de fondo mágico-religioso, y está estructurada en hexasílabos y heptasílabos. La cuarteta se canta al principio y se repite después de cada cuatro versos, con ritmo exótico y exuberante, al estilo africano:

Santa Marta ae (9)

La dominadora

Ay dile a la culebra

Que no se suba ahora.

Ay Santa Marta ae

Ay dominadora

Ay dile a la culebra

Que no se suba ahora.

Santa Marta tiene

Ay lo que no tenía

Ay tiene un hombre nuevo

Y da una nueva vida.

Ay dile a la culebra

Que no se suba ahora

Ay óyeme *San* Marta

Tú *ere* dominadora.

Ay cántenme la plena

Ay se lo digo yo

Ay oye Santa Marta

Gran Poder de *Dio*.

A lo bailadore

Lo tengo *multa'ó*

Ay oye Santa Marta

Que no me han *cata'ó*, icaramba! (No me han *dado ron*)

Ay oye Santa Marta

Tú *ere* dominadora

Ay dile a la culebra

Que no se suba ahora.

Ay dónde *etá* Ramón

Que lo quiero ve

Ay alguien que me invite

Ay yo quiero *bebé*.

Ay doña Catalina

Adónde '*tá* ella (dónde)

Ay óigame señora

Ay traiga la botella.
Ay oiga Catalina
Se lo digo yo
Ay diga la *verdá*
Ay si ya se acabó. (el ron)
Mi pecho 'ta malo
Yo se lo decía
Traigan la botella
Aunque sea de día.
Ay *la mujere* son
Como el dormilón
Ay aunque 'tén queriendo
Ay diciendo que no.
Ay mírale *losojo*
A esa dormilona
Má lo que parece
Que 'tá de llorona.
Si tú me *quería*
Pa' qué me *olvidate*
*Pa'*ahora 'ta deseando
Qu'un burro te *aplate*. (aplaste)
Ay Santa Marta ae

Ay Santa Marta ae

Ay Santa Marta ae

Ay yo la quiero ve.

Santa Marta tiene

Lo que no tenía

Tiene un hombre nuevo

Nueva algarabía.

Ay *ande`tá* Ramón (dónde)

Que lo quiero ve

Traiga la botella

Que quiero *bebé*.

Doña Catalina

Tranque la botella

Yo tengo una hora

Bien junto con ella.

Ay *ete* palo tiene

Un arco que murió

Óiganme *señore*

Ete no lo toco yo.

Ay *adió* Santa Marta

No *vua* *tocá má* (voy a tocar más)

Ay óiganme *señore*

Eta e' la verdá, iay caramba!

Ay Santa Marta ae

La dominadora

Ay dile a la culebra

Que no se suba ahora.

Aquí tenemos ahora un ritmo especial dentro del sistema octosilábico. Estos versos son trisílabos y hexasílabos. *Ao reina* se repite como verso estribillo de comienzo a fin, repitiéndose cuatro veces al final. A pesar de que el tema es religioso y misterioso, lo sexual contradice lo piadoso. El léxico es voluptuoso: *Una yeepeta* (en donde entre mucha gente) es lo mismo que *avioneta*, en el argot popular; también es sinónimo de mujer de vida alegre. Una *chancleta* es algo que *se pisa*. Los tres neologismos son sinónimos. Deduzca el lector. Es una de las décimas de palo más rítmica y aclamada, y eclécticamente reúne todos los temas tratados en este capítulo. La Reina, por supuesto, es la Virgen María. Sin embargo, lo verdaderamente religioso, brilla por su ausencia. Se notarán, asimismo, los clisés o reiteraciones de otras décimas y salves:

Mañana me voy e (10)

Yo me voy de aquí e

Ao reina / Ao reina

Ao reina, la reina me dijo

Que venga *pa'acá* (*¿pa' dónde?*)

La reina me dijo

Que venga *pa'acá*

Porque va conmigo

Y se va a *tardá*

Ao ooo reina / Ao ooo reina

La mujere son e

Como el sebo *'e flande*

La mujere son e

Como el sebo *'e flande*

Mientra má chiquita

Losajo má grande

Mírale a *losajo*

A esa dormilona

Mírale a *losajo*

A esa dormilona

Má lo que parece

Que *'tá* de llorona

Ao reina / Ao reina

Muchachita bonita

Ojito *'e guandule*

Muchachita bonita

Ojito 'e *guandule*
Si tú no me *quiere*
Mami no te *apure*
Que si no me *quiere*
Mami no te *apure*
Ay *ajolá* me muera
Dio me libre 'e mal
Ay *ajolá* me muera
Dio me libre 'e mal
Toda la mujere
Me van a *llorá*
Toda la mujere
Me van a *llorá*
Ao reina / Ao reina
Ay yo me voy de aquí e
Se lo digo yo
Ay yo me voy de aquí e
Se lo digo yo
Porque esa muchacha
A mí me engañó
Porque esa muchacha
A mí me engañó

Me dio su cariño

Una noche *d'eta*

Me dio su cariño

Una noche *d'eta*

Resulta *señore*

Qu'esuna yeepeta

Resulta *señore*

Que'esuna chancleta

Ao reina

Ao reina

Ao reina

Ao reina

Mañana me voy e

Yo me voy de aquí e

Mañana me voy e

Yo me voy de aquí e

***Pero sin la tuya* (tu bendición, Reina)**

Yo no vua a parti e

Pero sin la tuya

***Yo no vua parti e* (yo me quedo aquí e)**

Somo de San Juan e

Se lo digo yo

Somo de San Juan e

Se lo digo yo

Tocamo lo palo

Gran Poder de Dio

Tocamo lo palo

Gran Poder de Dio

Ao reina

Ao reina

Ao reina

Ao reina

Ay que reina tan linda

Reina de lo palo

Ay que reina *má* linda

Reina de lo palo

Tocamo lo palo

Tocamo por ella

Ay tocamo lo palo

Mucha vece al año

Tocamo lo palo

Ay mucha vece al año

Ao reina

Ao reina

Ao reina

Ao reina.

El aspecto folklórico y tradicional de este rito festivo, religioso y carnavalesco (y la carne aquí cobra connotación libidinosa) tiene profundas raíces y arrastre nacional en la gente del pueblo, a pesar del rechazo social, religioso e intelectual. En la última salve, de aspecto más religioso, aunque el ron nunca puede faltar, los versos *Oiga dueña 'e casa / Venga y ponga otra*, significa la botella de ron. Se titula *San Miguel*, quien es el jefe de la milicia celestial y cuya fiesta se celebra el 29 de septiembre. El arcángel San Miguel es una figura religiosa muy importante, querida y aclamada por los devotos cantadores y tocadores de palos en el país. Evitamos decir *paleros* porque esta expresión tomó connotación política muy negativa para el bienestar nacional. Los *paleros* formaron parte de *las bandas* de facinerosos y criminales que estuvieron al servicio del más horrendo régimen que tuvo la nación, al final de la tiranía de Trujillo. Esta salve tiene versos de tres sílabas y de seis. *San Miguel* se repite antes y después de cada verso y sigue la tradición de las repeticiones consabidas:

San Miguel (11)

Él a mí me dijo

Que no me apurara

Yo tengo una idea

Que Ella me ayudaba (la Virgen)
 Ao yo ae
 Ao yo ae
 Oiga dueña 'e casa
 Que ya yo me voy
 Oiga dueña 'e casa
 Que ya yo me voy
 Venga y ponga otra
 Que aquí yo etoy
 Óyeme Ramón e
 Échate *pa'* aquí
 Óyeme Ramón e
 Échate *pa'* acá
 Que e' que ya no *vamo*
Ese la verdá (esa es la verdad)
 Que *Dio* lo acompañe
 Pero a toda hora
 Que *Dio* lo acompañe
 Pero a toda hora
 Así va poniendo
 Esa rezadora
 Échenme *puñale* (en este caso, *denme ron.*)

Me voy a *prendé* (emborrachar)

Échenme *puñale*

Me voy a *prendé*

Padre San Santiago

Lo ayuda también

Padre San Santiago

Montado en su caballo

Lo ayuda también

Adio dueña 'e casa

Que *Dio* la acompañe

Buena *etá* la *fieta*

Que *Dio* la acompañe

Y que *Dio* la ayude

Ao ee

Ao San Miguel

Era a mí me dijo (Él a mi, hablar sureño)

Que m'iba ayudá

Era a mí me dijo (ultracorrección)

Que *m'iba* ayudá

E' pa' que reponda

Con un palo de *má*

Él con su *puñare* (puñal)

Terciado en su caballo

Él con su *puñare*

Terciado en su caballo

Resistiendo el mal

Donde *quíé* que vaya (quiera)

Resistiendo el mal

Donde *quia* que vaya (quiera)

Óiganlo *señore*

Nosotros no vamo (nos vamos)

Óiganlo *señore*

Nosotros no vamo

Virgen de Altagracia

Que lo acompañaba

Virgen de Altagracia

Que lo acompañaba

Que queden con *Dio*

Se lo digo yo

Que queden con *Dio*

Se lo digo yo

Nosotros no vamo

Que ya amaneció

Nosotros no vamo

Que ya amaneció
 Él a mí me dijo
 Que no me apurara
 Él a mí me dijo
 Que no me apurara
 En toda mi vida
 A mí me ayudaba
 Él con su *puñare*
 Terciado en su caballo
 Él con su *puñare*
 Terciado en su caballo
 Ea *adió señora*
 Nosotros no vamo
 Ea *adió señora*
Nosotros no vamo.
 San Miguel.

En este momento se reza *la salve* a la Virgen María. Aquí se to-
 can ahora campanas y se echa incienso. Ya es el último canto de la
 mañana. Y a seguida, todos cantan: *Adiós mis amigos, mis amigos*
adiós. Nosotros nos vamos, quédense con Dios. Se repite varias veces,
 mientras los integrantes participantes van saliendo de la casa. Así se

termina la sesión de *palos* dedicada al santo que sea, o la santa o a la Virgen. De esa manera salen todos borrachos y contentos.

La sextilla

La sextilla es una estrofa de versos de arte menor, con varias combinaciones de rima. Bartola Colón es la más heterogénea y prolija, en distintos versos populares. Sus décimas molestan a la mayoría de “*finodos del país*”, como dice. Pero a ella le importa un bledo lo que opine la gente. A cada momento surge en ella la mujer-hombre, desconfiada y despectiva en su actitud. Ya sea por libertad artística o simplemente por ignorancia, Bartola Colón resulta a veces un poco incomprensible desde el punto de vista gramatical; y casi siempre se expresa frenéticamente en contra de las mujeres. Nos lo muestra aquí con esta sextilla (con una despedida, dístico o ripio) que refuerza su antifeminismo:

No le <i>dé</i> tu corazón	(1)
<i>A esa mujere suave</i>	
Que a vuestro bendito padre	
A Eva hizo perder	
Mardito y loco es el hombre	
El que se fía de mujer.	
Mujer, burro y chancleta,	
<i>Pa' el tiempo `e seca.</i>	

Y continuación se hace esta pregunta retórica: "¿No me digas que no me quieres?", para seguir con la sextilla:

Tú me *mandata a decí* (2)

Que ya tú no me *quería*

Y yo bajé la cabeza

Pero fue de la alegría.

Y hasta la perrita 'e casa

Me miraba y se reía.

Para las complicaciones de la vida, también tiene sus consejos:

Nadie la culpa ha tenido (3)

De que yo trabajo pase

El que *dedichado* nace

Seña de que le conviene

Y *Dio* que en *eto* me tiene

Él sabe todo lo que hace.

Cabe tener presente que al poeta le asiste el derecho (y esto incluye al memorista y al improvisador populares) de tener la libertad de infringir las reglas gramaticales de la lengua. Por eso se notan en estos poemas orales, y en sus composiciones, tantos arcaísmos e incongruencias en la acomodación de sus versos.

Antonio Mercé (de 80 años) nos dijo que cuando había miseria entre los campesinos, se cantaba esto entre los frutos: "La yuca priva-

ba más que el maíz; pero el maíz era el gobernador porque era el rey de todos los alimentos. Dice la yuca que ella es la mejor y más útil; pero le responde el maíz a la yuca, después que ésta habla”, en esta sextilla:

Yo soy el que reina en el país (4)
 Yo soy el gobernador
 Dice el guayo con *primoi*
 Rique, rique todo *ei* día.
 Dicen *lo padre* 'e familia
 La *prángana ta' metía*. (inopia, sin un centavo)

Esta era una poesía bastante larga; pero desdichadamente la décima se le había olvidado.

Hemos visto gran variedad de giros poéticos, retruécanos y subterfugios en las elocuciones de nuestros populares *glosadores* en verso. El vate nacional, romántico y soñador, con su verso dramatiza su vida comunal. Sin embargo, cuando el caso lo requiere, también exige justicia valiéndose a su vez de la invectiva. Por eso se notan exabruptos en sus coplas y glosas: desde la filípica más amarga, hasta la más escatológica descarga emocional. Los bardos populares dominicanos llaman también *glosa* a su poesía oral-tradicional. Y Hans Hanner le da mucha importancia a la glosa: “En cuanto a la glosa misma, forma híbrida de poesía lírica, epigramática, tendenciosa y dramática, y cruce

de los juegos de la música, del baile y del entendimiento, ha conservado su esencial y característica duplicidad a lo largo de toda su evolución".²⁰⁷ Concluyamos recordando que para Lope de Vega la glosa es exclusividad española, pues el día de la beatificación de San Isidro (1620), expresó: "Deseosos estaban los oyentes de oír glosas, propia y *antiquísima* (sic) composición de España, no usada jamás de otra nación ninguna".²⁰⁸

²⁰⁷ Hans Hanner, «La glosa española: estudio histórico de su métrica y de sus temas» *Revista de Filología Española* XXVII, (1943), 231.

²⁰⁸ Hanner, 232.

Apéndice II

En el *apéndice II* presentamos, por orden de aparición, las entrevistas que se les hizo en 1999 y en el 2001 a diversos dominicanos, con el sólo propósito de saber el sentir del pueblo poeta y del individuo, sobre la tradición oral popular dominicana.

El cuestionario se redujo prácticamente a tres preguntas claves: si sabían décimas populares de la tradición oral; cómo (y cuándo) aprendieron esas décimas; y, en términos generales, si creían que la tradición oral dominicana estaba en decadencia. Algunas que otras preguntas, de otra índole, surgieron; pero todas fueron dirigidas con el interés de conocer más sobre la tradición oral de estos poetas, memoristas y repentistas; y sobre todo, la opinión que estos entrevistados tenían de sus costumbres tradicionales.

He aquí los nombres de los entrevistados y sus respectivos cargos en la asociación de los *Invencibles Chuineros de Baní*, de la provincia Peravia del sur del país: Teodoro Peña, de 81 años de edad, es el secretario de disciplina; Rafael Emilio Castillo, de 73 años, es el secretario del grupo; Doña Fanny Guerrero, que no quiso decir su edad, es tesorera; Dorita (Doris) Pimentel es la madrina de estos trovadores de Baní; Ramón Soto, de 68 años, es el presidente de la asociación; Merillo Estepan, también de 68 años y padre de Marisol, es participante muy activo; Niño Rivera, de 70 años, es poeta y cantor de los *In-*

vencibles; Mario Castillo, de 78 años de edad y hermano de Rafael Emilio, es muy buen chuinero; Fernando Arturo Dumé, de 65 años, es poeta y miembro muy activo; Amarilis Sánchez de Dumé, de 28 años, recitadora de poesías; Manuel Báez, de 79 años de edad, es un gran cantor de chascarrillos; José María Soto, de 79 años, es partícipe cantante muy activo; Juan Aguasvivas Pimentel, de 58 años de edad, chistoso y cantante; Carmito Jiménez, de 64 años de edad, es un buen cuentista y poeta; Rhadamés Melo, de 32 años de edad, es entusiasta participante; Bernabé Dumé (ya fallecido), hermano de Fernando Arturo Dumé, era muy buen improvisador de la cofradía de los banilejos; Rafael Tejeda, de 53 años, es poeta; Plinio Pimentel, de 65 años, es poeta y chistoso como lo es su hermano William de 42 años de edad; Sigfrido Dumé, de 76 años forma parte de la tradición banileja; Luis Manuel Mejía, de 69 años de edad, es cantor de chuines y chascarrillos. Pero es, además, según sus propias palabras, “el mejor poeta de Baní”; y Alex Ezequiel Dumé, es un niño de cuatro años de edad que sorprende por su gran habilidad como cantor de corridos y recitador. Los nombres del resto de los poetas participantes e invitados se escriben a medida que aparecen en las entrevistas. Creo que éste es el mejor medio de reconocer y rescatar su arte.

La primera persona que entrevistamos, para fines de investigación sobre la décima oral popular en la República Dominicana fue don

Juan Cirilo Núñez, en Nueva York. Hablamos primero por teléfono y luego personalmente, en casa de su hija Francisca, en Washington Heights. Ya le habíamos preguntado antes, mi esposa y yo, si sabía décimas de la tradición oral. Su respuesta fue positiva y nos invitó para darnos variados ejemplos de décimas y hablarnos de su poética.

Son tres hermanos poetas: él, don Francisco y Ventura, de 84 años de edad. Juan Cirilo Núñez tiene 76 años; nació en Santiago Rodríguez, el 28 de enero, de 1923, y vive en Santiago de los Caballeros. Nos dijo esa vez que de los tres bardos cantores, el hermano Francisco tenía un caudal de décimas casi inagotable; que debíamos hacer un esfuerzo para ir a entrevistarlos. Entrevistamos al abuelito Juan, como lo llama su familia, el día 25 de mayo de 1999, en Nueva York.

Le preguntamos: ¿Cómo aprendió usted y desde cuándo sabe décimas de la tradición oral? "Las aprendí escuchando a los *grandes* decirlas y cantarlas. Yo tendría unos seis a siete años de edad cuando comencé a cantar y a recitar décimas. La gente mayor de mi pueblo y los campos en derredor decían y cantaban muchas décimas en cualquier ocasión. Nosotros los muchachos las escuchábamos y nos las aprendíamos de una vez. Cantábamos muchas décimas; pero ya casi no se hace eso. Solamente los *viejos* nos acordamos de esas cosas. A la gente de ahora esas cosas ya no les gusta; por eso creo que está desapareciendo nuestra tradición".

Con Bartola Colón mantenía yo una relación telefónica continua entre Nueva York y Santo Domingo, desde hacía más de 20 años. Y casi siempre que nos llamábamos me hablaba con proverbios, coplas, refranes y décimas. Llegó el momento de entrevistarla seriamente para obtener su opinión sobre la décima oral. La pregunta fue, cómo las aprendió, pues ya sabía yo, desde hacía más de 25 años, que ella era dueña de un enorme repertorio de la expresión oral dominicana.

Bartola Colón, de San Juan de la Maguana y residente en la capital desde hace treinta años, es tan versátil oralmente como don Ramón Soto. Para cada circunstancia de la vida, para cada momento, tiene esta trovadora innata una cuarteta, una décima, una adivinanza, un cuento o un refrán. Bartola no habla sin definitivamente usar retruécanos en su conversación: ella emplea todas las formas de elocución que se le ocurren en su diario vivir. Es una fanática de la paremia. Sin embargo, a diferencia de don Ramón Soto, ella carece de la habilidad para el canto. Asimismo son similares en que ambos poseen un léxico muy elemental y en extremo regional. Igualmente carecen ambos de educación formal.

En Bartola Colón, (que es una negra *bembuda*²⁰⁹) se sintetiza el

²⁰⁹ Rodríguez Demorizi acota: "Bembe. Labio grueso. Dice una cancioncilla vulgar que parece de origen africano: *Dame tu bembe, Juana, /y quédate tú sin bembe...*" Luego agrega: "Bembú. De labios ordinarios. Bembudo". *Del vocabulario*, 35.

ridículo racismo dominicano que tanto criticó Juan Antonio Alix. La República Dominicana es un país de negros y mulatos; pero, el dominicano no quiere saber de nada que tenga que ver con los negros. Y Bartola Colón sigue fielmente el patrón de la clase dominante del país, en ese sentido.

Le pregunto a Bartola: ¿Cómo y cuándo aprendió usted tantas decimas orales? Pero antes de responderme, se presenta de la manera siguiente: "Me llamo Bartola Colón. Yo nací en 19/IV/28, en un campo de San Juan de la Maguana que se llama el Sajón. Conocí carro por primera vez a los 13 años. Desgraciadamente le estoy diciendo hasta dónde llegaba mi analfabetismo; que cuando vi por primera vez un camión y un carro atrás, yo creí que el carro era el hijo del camión; es decir, yo creía que el camión había parido un camioncito y que el carro estaba chiquito todavía. Cuando vi el camión con una bicicleta atrás, pensé que dicha bicicleta era un camión recién nacido. Pero también le diré que nací en la miseria y me crié en la necesidad. Del tanto trabajar en un *conuco*, me ponía a inventar décimas, porque yo escuchaba a mi papá decir muchas. (Claro, como no sabía escribir, siendo una analfabeta yo, observaba la naturaleza y cómo se trataba a la gente: lo que ellos hacían y se decían: se hablaban en décimas; querían imitar a Cristo, hablar en parábolas; se insultaban. Y todo eso yo lo observaba, y entonces me lo aprendía, siendo una niña aún.) Por fin,

aprendí algo: *Don el nombre, y señor el apellido*. Y de mi papá, que era tremendo decimero, aprendí todas las décimas que él recitaba. Y a la edad que tengo, todavía no he olvidado ninguna de las décimas que yo había aprendido cuando era aún una muchachita”.

A la pregunta de si creía ella que la décima popular iba en decadencia o no, su respuesta fue tajante y rápida: “No lo sé. Yo vivo como la jaiba, en mi cueva, y por eso me conservo. Porque, *para un sabio, un malicioso / para una araña, un guabá* / y para un madrugador, / otro que no duerma ná’*. Mis décimas yo siempre las digo. Lo que hacen los demas allá afuera, lo ignoro”²¹⁰.

A pesar de que es, como ella misma se enorgullece en decirlo, *una campesina neta*, cuando se expresa, refleja personalidad y experiencia. Siempre tiende a ser didáctica en cada momento. Y como le han dicho en reiteradas ocasiones que sabe mucho, alardea con su saber empírico. La moral filosófica de la calle es su argumento favorito.

A los *Invencibles Chuineros de Baní* les hicimos las preguntas colectivamente y casi todos nos dieron la misma respuesta al respecto. Se les preguntó: ¿Saben ustedes décimas de la tradición oral? “Sí, pero nuestras décimas tienen algo de particular: las llamamos chascarriillos, chuines, plenas, salves, coplas, poemas; y don Ramón tiene una

²¹⁰ **Guabá*. Especie de alacrán, dice Rodríguez Demorizi, en *Del Vocabulario*, 124. La entrevista con Bartola Colón se realizó el día 6 de junio, de 1999, en su casa de Sabana Perdida, en Santo Domingo.

que se llama la *morenita*". Les pregunté entonces qué eran el *chasca-rillo* y el *chuín*, porque nunca había oído hablar de esas estrofas. Las respuestas han quedado ya establecidas. La siguiente pregunta fue: ¿Creen ustedes que la tradición dominicana va en decadencia? Aquí todos se explayaron respondiendo que sí. Por razón de espacio, sólo incluyo parte de la larga respuesta de don Ramón, presidente y vocero del grupo: "Bueno, eso es así, dice don Ramón Soto. Y toda esta tradición nuestra se va a perder porque todos estamos ya viejos. Digamos que no se pierde en 25 ó 30 años; y que tal vez en unos 50 años más haya alguien que sin embargo pueda cantar o recitar alguna décima oralmente; pero de aquí a cien años, yo no creo que quede gran cosa de lo que fue la expresión oral popular y memorista, tal y como la hacían nuestros antepasados y la hacemos nosotros, todavía. Los jóvenes, que son los continuadores de nuestra tradición, ya no se interesan en eso; y si ellos no continúan con las buenas y viejas costumbres, estamos perdidos en ese aspecto"²¹¹. Todos los demás estuvieron de acuerdo con esta aseveración y las explicaciones de don Ramón.

La misma pregunta le hicimos Ángel Estévez y yo, a Alicia Mérida Estévez. Nos respondió esta intrépida y casi centenaria memorista:

²¹¹ Esta entrevista la realizamos don Manuel Valera y yo, en la primera ocasión que tuvimos con los *Invencibles Banilejos*, el día 6 de julio de 1999, a las 9:30 de la noche, en Villa Sombrero, en Baní.

"Ya no se hace nada de eso. Los niños están en otras cosas. Ya esa tradición se perdió. Ya eso no se usa: nadie dice décimas por aquí, ni se interesa en esas cosas. Yo, en cambio, desde que era una niñita aprendí las décimas y poemas que cantaban mis *viejos*."²¹² El señor Ramón María (Moncito) no respondió nada porque se quejaba de que ya su mente no funcionaba. Y Benigno Corona, sólo se contentó con decir que "ya nada es igual; todo ha cambiado, incluyendo el *Padre-nuestro*, y mucho más, la la tradición".

Adriano Feliz María Torres tomó la palabra, en representación de la familia de *Cuatro Esquinas*. Todos los miembros de esta comunidad, sección de El Rubio, son cantores y memoristas. Les repetimos Ángel y yo la misma pregunta, pues ya estábamos enterados que ellos sabían sus décimas desde que eran pequeños: ¿Creen ustedes que la tradición oral dominicana va en decadencia? Respondió el cabeza de familia: "Yo sabía muchas décimas, pero hace más de quince años que no digo una sola décima. Y aquí todos cantábamos muchas y amanecíamos en eso. Ya no lo hacemos como antes; se nos olvidan porque no las practicamos como lo hacían nuestras padres y abuelos. Ya casi se ha perdido esa costumbre que teníamos por aquí."

²¹² Entrevista del día 31 de julio de 1999, en Hinoá, San José de las Matas. Al día siguiente, entrevistamos a las familias de *Cuatro Esquinas*, en el El Rubio.

Manuel Ramón Checo Checo (Miliko)²¹³ nos cantó y recitó muchas décimas y también nos explicó algunas teorías de las mismas. Cuando le preguntamos: ¿Cómo y cuándo aprendió usted sus décimas orales? Nos respondió: “Desde niño, acostado en mi cama, oía yo a los obreros que pasaban frente a mi casa y que iban siempre cantando décimas, camino a sus trabajos del campo. Yo me las aprendía de inmediato: tenía muy buena memoria. Pero ya son otros tiempos; no se oye más cantar décimas por aquí. Ahora solamente se va a fiestas a beber ron y cervezas; pero de la tradición, poco se habla. Ya queda muy poco. Yo no he olvidado mis décimas porque las aprendí muy bien desde que era niño”. Entonces, ¿cree usted que la tradición oral va o no va en decadencia? “Yo creo que sí, pues ya les expliqué algo cuando les hablaba de la tradición y lo que sucedió con la mediatuna”. Y Antonio Mercé nos dijo que se le habían olvidado casi todas sus décimas porque ya “no se practica la tradición”. Salimos de San José de las Matas y regresamos a Santiago de los Caballeros, el día 3 de agosto.

El miércoles, 13 de agosto de 1999, nuevamente en Santiago y a las 12:55 de la tarde, nos encontramos por segunda vez con el decimista y memorista don Francisco Núñez para regrabar sus décimas, a petición de su cuñada, doña Zoraida de Núñez, quien estimó que las primeras grabaciones no salieron perfectas. Entonces, aprovechamos

²¹³ Esta entrevista se llevó a cabo el día dos de agosto, de 1999.

la ocasión (Ángel, mi esposa y yo) para preguntarle a don Francisco: ¿Cómo aprendió usted todas esas décimas orales que nos ha cantado y recitado? “Yo, nos respondió, nunca fui a la escuela. Sin embargo, tenía muy buena memoria. Empezaba a cantar décimas a las 6:00 de la tarde, en una noche de vela, y nos parábamos para rezar los *tres tercios* (del santo rosario). Y al otro día terminaba yo, y nunca cantaba una décima repetida. Las oía cantar cuando era muchacho, y me las aprendía de una vez”. ¿Cree usted que la tradición oral va o no en decadencia? “A mí ya la memoria me está fallando. No sé mucho de esas cosas; pero a juzgar por mí, si los jóvenes no se aplican a aprender las décimas orales como lo hacíamos nosotros, cuando éramos niños, todo se perderá con el tiempo. Yo tengo 18 hijos y ninguno de ellos sabe décimas, ni orales ni escritas y no les interesa si yo las canto o no. Y cuando suelo cantarlas me interrumpen sin piedad. Eso es todo lo que les puedo decir sobre esa pregunta”.

Parmenio Reyes²¹⁴, de Valverde, Mao, contestó ambas preguntas diciendo que él era un poeta formal, que siguió los pasos de su padre, que a su vez era poeta y escritor. “No sé décimas populares. Las mías las escribo yo, o digo las de mi papá. De la decadencia de la tradición oral sólo les puedo afirmar que lo único tradicional que sé son muchos

²¹⁴ A Parmenio Reyes lo entrevistamos mi esposa y yo en casa de su hijo, en Mao, el día 14 de agosto, de 1999.

refranes, como ésos que les dicté hace un momento. Son prácticos, se aplican a la vida diaria y se usan siempre. No sé nada más”.

A John (nunca supe su apellido) lo entrevisté en *Vigevano*, un pueblo cerca de Milán, en Italia²¹⁵. Al enterarme que era de un campo de San Francisco de Macorís, donde se encuentran las tierras más fértiles y productivas de la nación, en el corazón del Cibao, no pude resistir el preguntarle: ¿Siendo tú un chico campesino, sabes décimas dominicanas de la tradición oral o escrita? “No sé décimas ni oral ni de ninguna clase; ni me interesa. ¿Para qué sirve eso? Con eso no se va al mercado. Y yo soy mecánico de vehículos pesados”. Y tus padres, ¿las saben? “Sí, saben muchas; pero eso nunca nos llamó la atención a ninguno de nosotros los hijos. ¿Qué se saca con eso? ¿Para qué sirve el saber décimas? Con esa *bobada* no se saca nada”. Ésa fue su contundente respuesta. No le hice la pregunta sobre la continuación o decadencia de la tradición oral en su país, porque el tema no le interesaba; mas bien parecía como si le molestara. Sin embargo, se empeñó en hacerme saber lo que sí le interesaba. “Lo único que me interesa es irme para los Estados Unidos donde viven unos hermanos míos. Hay tres que viven allá; el más pequeño vive en casa con mis padres; y

²¹⁵ Entrevista del día 22 de agosto, del 2001.

tres vivimos aquí en Italia".²¹⁶ John continuó explicándome sus planes futuros: "Había ido a la Embajada Americana en Milán, a solicitar una visa para irme a los Estados Unidos. Parece que me leyeron la mente y me la negaron. Me hubiera quedado allá. Ya tengo lo que quería aquí en Italia: mi residencia. Ahora entro y salgo cuando quiero. Voy a vender mi carro que tengo aquí y me voy a Santo Domingo. Allá compro una visa falsa y me voy a Nueva York. Y también me llevo a mi hermanito. Estoy muy molesto. Ya no me gusta Italia. Trabajo mucho aquí y tengo una buena profesión que debía ganar mucho dinero, pero no sucede así. Porque imagínate: tengo un amigo en Rhode Island; es ilegal y gana más de 300 dólares semanales. Gana más que yo aquí, que soy un buen mecánico de máquinas pesadas. ¿Te imaginas lo que pudiera ganar yo en los Estados Unidos? ¡Es una lástima!"

Cuando termina de contarme todo esto, vuelvo a preguntarle: Pero tus padres que tienen todas esas tierras productivas allá, ¿qué va a ser de ellos y sus riquezas? ¿Ustedes los hijos no piensan en todo eso, que es patrimonio de ustedes mismos? "No, ellos están bien; pero la situación del país está muy mal. Ellos, ¡que se las arreglen allá como puedan! Que vendan las tierras o lo que sea. Pero a nosotros no nos

²¹⁶ La conversación se estableció cuando él me mostró las fotografías de sus ricos padres, en una mansión con gran marquesina interior y un lujoso auto Nissan estacionado allí dentro, en una sombreada y enjardinada residencia; mis pupilas se agrandaron de sorpresa cuando supe que los padres tenían unas cien hectáreas de terrenos sembrados de arroz y de otros productos agrícolas.

interesa estar más en el campo. Y muchísimo menos después de haber conocido y tenido tantas cosas buenas y modernas en Europa y en los Estados Unidos”.

¿Qué le espera en el futuro a la tradición oral popular dominicana, a este folklore nacional del verso repentino y memorizado que tanto han disfrutado nuestros antepasados, que tanta satisfacción le ha producido a nuestros campesinos? Ninguna de las personas entrevistadas se mostró muy entusiasta en cuanto a lo que le espera a la poesía folklórica nacional en el futuro mediano.

Índice de estrofas²¹⁷

1. El chascarrillo	...197
2. El chuín	...215
3. El corrido	243-44
4. El matonismo	246
5. El poema	256
6. El romance	265-66
7. El romancillo	282
8. El soneto	287
9. La canción	289-90
10. La copla	290-91
11. La cuarteta	291
12. La décima	296
13. La mediatuna	372
14. La octavilla	375-76
15. La plena	379
16. La redondilla	388
17. La Salve	389
18. La sextilla	420

²¹⁷ En este índice se encuentran las estrofas del *Apéndice I*, en el orden que han sido presentadas (orden alfabético), para facilitar su seguimiento y encontrarlas con facilidad.

Índice de títulos y de primeros versos*²¹⁸

«A la india que le canto»	110
«A cualquiera se le acaba»	217
«A mí me llaman Ramón»	91
«A mí me quisieron tirar»	282
«A qué luz examinaste»	154-55
«A tu hijos y a tus hermanos»	235
«A una mujer sombrerera»	233
«Adios mis amigos, adios»	419
«Adiós perrita sarnosa»	302
« ¡Adorada señorita! »	314
«Agarra el anillo, va aquí»	270
«Al amanecer»	349
«Al cielo hacemos desdén»	144
«Al nacer me vi al morirme»	217
«Al que yo no le gustare»	254
«Al ruiñeñor»	60
«Allá mi familia toda»	369

²¹⁸ *Indico los títulos en *cursiva* y los primeros versos «entre comillas». Los poemas se encuentra en orden alfabético. Los números de la derecha indican las páginas donde se encuentran. Además, se corrigen las faltas ortográficas del primer verso.

«Anoche cuando dormía»	45
«Antoñuela la Pelada»	55
«Ao, San Miguel»	402
«Aristóteles decía»	128
«Aunque con luces la busques»	286
«Aunque tu padre se viera»	251-52
«A ver si te da tristeza, ay fulana»	222
«Ay asilié asilié»	394
«Ay con este palo»	400
«Ay Dolores, ay»	393
«Ay, oye Dolorita, ay»	391
«Ay Merillo Estepan»	218
«Ay qué lindo es el cantar chuines»	224
«Ay tolilolilá»	297
«Ayer, cuando era joven»	265
<i>Ayer español nací</i>	113
«Ayer tarde estaba yo»	333
«Batata es comida de puerco»	294
«Bien se puede llamar juego»	119-20
«Bregar con la ciencia pura»	230
«Buena orina, y color es buen indicio»	116
«Cállate la boca burro»	292

«Cállate la boca perra»	292
«Canta Llorante, el cantar»	50
«Cielito te voy a pedir»	357
«Claro es y perentoria»	115
«Cogeremos un domingo»	291
«Cojo mi silla y me siento»	340-41
«Como no vino la luz»	227
«Cómo quieres que te quiera»	231
« ¿Cómo se coge el cacao?»	113
«Como yo no estaba impuesto»	336
«Como yo soy condolido»	223
«Como yo soy tan <i>privona</i> »	323
«Comparada con la mota»	350
«Con sus hijos y sus nietos, ay Fernando»	220
«Con tu risueño semblante»	312
«Contestándome me dijo»	314
<i>Creación y bendición</i>	287
«Critica tu pluma, enmienda»	124
«Cuando caigan una a una»	106
«Cuando chiquito lloraba»	228
«Cuando Dios hizo el mundo»	277
«Cuando dos tienen amores»	355

«Cuando el tren llegó a Santiago»	378
«Cuando Felipe llegó»	364
«Cuando me pongo a cantar»	83
«Cuando Pablo subió al cielo»	279
«Cuando un bombillo no prende»	81
«Cuando venía en el camino»	219
«Cuando ya no hayan más noches»	366
«Cuando yo a tu casa fui»	312
«Cuando yo me esté muriendo»	381
«Cuando yo nací lloré, ay fulana»	239
«Cuántos lunes de calor»	309
«Cuántos minutos tiene un año»	310
«Cuéntale al mundo tus dichas»	68
«Cuentan de un sabio que un día»	58
«Cuentan que el bobo Israel»	320
«Cuidado si resbala y cae»	222
«Dame licencia, Señor»	44
«De nada le vale al molino»	161
«De que ella te guste a ti»	94
«De Santiago salieron veinte»	249
«De siete se enamoraba»	239
«De una dama me embelesa»	144

«De verdad y de corazón, Fernando»	234
«Deja que el mundo reviente»	106
«Del saliente al poniente»	310
«Desde tu cerro»	264
«Despierta dulce paloma»	305
«Despierta paloma mía»	375
«Detente animal feroz»	161
«Dicen que Liborio es malo»	390
«Dichoso como aquel día»	233
«Dime, lucero brillante»	331
«Dime que sí o que no»	356
«Dime si tienes orgullo»	338
«Dios me libre de un soplón»	292
<i>Doña Graciela</i>	183
«Dos mil quintales de ciencia»	293
«Ea, el que siembra en buen terreno»	387
«Ejei cuando yo vine, ay»	383
«Ejei Dolores ejei»	384
«Él a mí me dijo»	415
«El amigo desyerbó»	15
<i>El amor es un bichito</i>	65
«El amor no es más que muerte»	389

«El amor que tú me diste»	43
<i>El Conde Olivero</i>	14
«El día que se me ausentó»	371-72
«Él dice que no le gusta»	219
«El dieciocho de octubre»	130
«El joven enamorado»	313
«El maco era de una maca»	307
<i>El mismo maco otra vez</i>	308
«El mundo es un loco tal»	144
«El negro no se le quita»	155
<i>El perro guardián</i>	242
«El pueblo de Villa Sombrero, compadre»	240
«El que descubrió el amor»	159
<i>El reino perdido</i>	37-38
«El sábado sale el novio»	313
«El sentimiento de amor»	365
«El uno, el niño en la cuna»	306
<i>En bien de la humanidad</i>	317
«En el juego de la vida»	269
«En el mundo no ha nacido»	293
«En fin mi vida, te digo»	67
«En la puerta de mi casa»	295

«En la Republica Dominicana	255
«En un prado de amor»	329-30
«Entre la azucena doble»	324
«Entre miles, jovencito»	329
«Entre todas las mujeres»	276
«Envidiosa Gila en Cubas»	51
«Es que mi voz no es tan bonita»	219
«Es tanta la voluntad»	357
«Es verdad; pues, reprimamos»	61
«Escribid, Leiva, escribid»	123
«Escrito en la Biblia está»	295
«Escuche Héctor, por Dios»	232
«Esos que suelen andar»	160
«Esta noche había reunión, mi hermano»	224
«Estaba infundado orgullo»	380
«Estamos cantando estos chuines»	225
«Estando en una reunión»	15
«Este rito licencioso»	97
«Estimada tortolita»	338-39
<i>Flores de cacto</i>	288
«Goza del sol mientras dure»	153
«Hace días que vengo haciendo, ay Miñe»	237

«Hijo, dígale a su madre»	374
«Hoy como día de los padres, Fernando»	235
«Hoy doña Fanny está triste»	221
«Jesús divino y eterno»	293
«Jovencito, si te temes»	328
«Juro que soy tu padrino»	253
<i>La blanca azucena</i>	371
<i>La caña aspirina</i>	283
<i>La canción del paseo</i>	290
<i>La chata</i>	245
<i>La familia dominicana</i>	175
«La hija de mi mujer»	161
<i>La invasión americana</i>	143
«La linda flor de romero»	298
«La muerte oculta»	33-34
«La mujer de falda corta, hermano»	225
<i>La mujer de moño malo</i>	242
«La mujer que a mí me quiere»	236
«La mujer que a su marido»	302
«La mujer que quiere a Luis»	376
«La mujer que tiene dos»	292
<i>La muñeca</i>	268

«La naranja nació verde»	273
<i>La pobreza</i>	133
<i>Las tres amonestaciones</i>	322-23
«Le quisiera preguntar»	125
«Leiva, imán de los sentidos»	123
«Licurgo Lacedemón»	124
«Linda mariposita»	259
«Los amigos que vinieron, Miñito»	221
«Los chuineros de Sombrero, ay Héctor»	230
<i>Los claveles</i>	316
<i>Los niños dominicanos</i>	174
«Luego paso por tu casa, ay fulana»	240
«Mal vive el que no trabaja»	299
«Mamita, todos los que a casa van»	388
«Mañana me voy e»	410
«Mándame a decir en amor»	278
«Me llamo Mario Castillo»	81
«Me llamo Niño Rivera, Chamón»	243
«Me quieren privar los gustos»	241
«Mi vida voy caminando»	365
«Miñito diciendo chuines»	220
«Mira, hijo de la mosca prieta»	293

«Mira qué bien te queda a ti»	217
«Mire que nos están grabando, ay Miñe»	236
«Mire, soy Fernando Dumé»	228-29
«Muchacha hoja de rosa»	105-06
«Muchacha no seas tan loca»	325
«Muchachita buenamoza»	159
«Muchachita encantadora	158
«Muchacho cierra esa... caja»	129
«Muy buenas noches a todos»	24
«Muy mal cura el portugués»	118
«Nadie la culpa ha tenido»	421
«Negrita ven a mis brazos»	330
«Negro no se sienta en silla»	294
«Ni contigo ni sin ti»	101
«Niña, no puedo creer»	366
«Niña, ¿por qué me has negado?»	363
«Ninguno diga yo tengo»	291
«No con juicio de faltarte»	341
«No digas que yo me alabo»	333
«No es ningún asunto grave»	129
«No hay bien que del mal me guarde»	58
«No le des tu corazón»	420

«No me has dado la respuesta»	218
«No quiero que tú te mueras»	232
«No quiero tener a nadie»	256
«No se pueden ignorar»	241
«No son los muertos los que en triste calma»	265
«No te apartes de mí»	257
«Nuestra patria sí fue libre»	151
«Óigame amigo Teodoro»	236
«Ojalá que ella se atreva»	227
«Oy, a una prieta vivo amando»	207
«Oy, aunque tu padre sea el diablo»	203
«Oy, icon tus ojos tan bonitos!»	156
«Oy, con un rosario en la mano»	201
«Oy, cuando yo a tu casa fui»	205
«Oy, cuando yo no tenía nada»	89
«Oy, dime por qué eres tan cruel»	204
«Oy, el alcalde era cabeza»	200
«Oy, en los campos de San Juan»	210
«Oy, en ver que vivía en la cárcel»	203
«Oy, estando un día en la cocina»	214
«Oy, la mujer puertorriqueña»	208
«Oy, le voy a hacer un relato»	199

«Oy, me alegro que hayas encontrado»	206
«Oy, negrita del alma mía»	204
«Oy, no quiero que a Ud. le pase»	86
«Oy, pensé robarme un caballo»	198
«Oy, ipor qué eres tan inhumana!	206
«Oy, que aunque sea por un día»	212-13
«Oy, que aunque sea por un mes»	212
«Oy, que aunque sea por una hora»	211
«Oy, se me casó la atronada»	209
«Oy, soy de una familia pobre»	73
«Oy, todo el hombre sin oficio»	198
«Oy, ya el ñoco se me casó	208
«Oy, ya en mi casa no había cama»	214
«Oy, ya la ñoca está parida»	201
«Oy, yo estaba en desgracia franca»	78
«Oy, yo sufro miles dolores»	202
«Oye Dolorita»	391
«Óyeme, Germán Dumé»	237
<i>Pájaro que pica caña</i>	382
«Palomita ae, paloma»	266
«Para mí ha sido un desprecio»	153
«Para un sabio, un malicioso»	429

<i>Pegasos lindo pegasos</i>	52
«Pero si llega la luz, ay Miñito»	222
« ¡Por ahí María se va!»	326
«Por alto que sea un pino»	295
«Por eso no me declaro, Teodoro»	223
«Por qué mujer me quisiste»	262-63
«Por qué no se va conmigo, morena»	229
<i>Por quién fue Sansón difunto</i>	304
«Porque yo me voy, Miñito»	232
«Pues por irse la luz, amigos»	221
«Putas como la gallina»	292
«Que cumples 65, ay Fernando»	235
«Que hay un lado que pesa más, querdido»	230
<i>Que la apariencia engaña</i>	178
« ¡Qué lindas son las aves!»	261
« ¡Qué mala suerte la mía!»	82
«Que me estás partiendo el alma, fulana»	110
«Qué poco que me quisiste»	338
«Que viva Santo Domingo»	241
«Quisiera en cada momento»	334
«Quítate, guapo, el sombrero»	76
«Salimos de la clase»	272

«San Miguel de Barahona»	398
«Santa Marta ae»	406
«Se acabó la pulpería»	300
«Sembré una mata de rosa»	377-78
«Señor, en está lección»	122
«Señores, en este mundo nuevo »	362
«Señores, hoy es el día»	255
«Señores, sembré una col»	84
«Ser blanco es una carrera»	388
«Seré muerto para ti»	327
«Servir para merecer»	378
«Si a mí me gusta esa india, Fernando»	237
«Si a mí se me pierde un <i>mocho</i> »	304
«Si acaso algún atrevido»	355
«Si allá se compra la sal»	370
«Si aparece la comida»	370
«Si de esta escapo y no muero»	226
«Si de mi primer amor el desengaño»	296
«Si el arca del testamento»	131
«Si el negro te causa espanto»	156
«Si en casa se compra azúcar»	370
«Si le sirvo de molestia»	298

«Si llorando te doy pena»	233
«Si te embarcas, voy detrás»	336
«Si te iba a dar palabras»	334
«Si trae sólo un guardapies»	145
«Si ves a un blanco comiendo»	294
«Si viniera una muchacha»	211
«Siembren cacao y café»	299-300
«Sigue el agua su camino»	261-62
«Solamente pido amores»	358-59
«Somos dominicanos»	260
«Soy como uno cualquiera»	251
«Sucedió, pues, en tal gobierno»	119
«Suele decirme la gente»	28
«Sujétate berraco»	354
«También vide a Maldonado»	120
«Te comparo con la mota»	315
«Te doy la fecha, su modo y su nombre»	244
«Te enamoro de hora en hora»	345
«Te vestiste de amarillo»	216
«Tengo cera y no hago vela»	376
«Tengo el corazón herido»	226
«Tengo la esperanza en Dios»	377

«Tentación de esta ciega, señores»	263
«Teodoro, pues, no te sueltes»	238
«Tienes toda la franqueza»	367
«Tira pulla tira pulla»	66
«Todo el mundo es cantaleta»	144
<i>Todos a reforestar</i>	176
«Todos los hombres son»	303
«Tres veces fui para tu cama»	347
«Trescientos sesenta y cinco»	309
«Tú me dices a qué viniste»	71
«Tú me mandaste a decir»	421
«Tú por lengua de habladores»	345
«Tú sabes bien quién te canta, fulana»	238
«Tú te mantienes peinada»	342
«Ud. me pide que cante»	234
«Un año es mucho esperar»	341
«Un guajiro con su cachimbo»	213
«Una caja de sardina»	343
«Una cajita de sardina»	352
«Una lata de sardina»	368
<i>Una manía</i>	146
«Una mujer sin marido»	226-27

«Una que yo bien quería»	274
«Usted no me va a creer, Héctor»	71-72
<i>Vale la pena luchar</i>	150
«Veinticinco días son»	24
«Ven, ven San Miguel con la cruz»	394
«Virgen de Altagracia»	108
«Volví a ver el maldito maco»	308
«Voy a comprar solimán puro»	340
«Voy a mandar a hacer un camino»	350
«Voy a mandar a hacer un sinfín»	332
«Voy a mandar a hacer una nave»	325
«Y cuenta con un amigo»	327-28
«Y la canción del agua»	54
«Y la luz nos traicionó»	225-26
«Y la mujer para el hombre»	242
«Y negro ven a mis brazos»	331
«Y que cumpla muchos más, compadre»	239
«Y te pido que me quieras»	337
«Y yo se lo digo a Ramón»	219
«Ya es tiempo, vidita mía»	339
«Ya me voy a mi retiro»	327
«Ya me voy, te doy las gracias»	358

«Ya que me lleva de aquí»	228
«Ya se te acabó el jazmín»	351
«Ya yo no te quiero a ti»	301
«Yendo yo por un camino»	307
«Yo canté con Feliciano»	252
«Yo canté en el Maniel»	253
«Yo canté en Santo Domingo»	367
«Yo canto por la pasión»	250
«Yo comienzo por el uno»	353
«Yo era un hombre que tenía»	344
«Yo hago lo que me da ganas»	337
«Yo le di mi corazón»	275
«Yo le digo a una muchacha»	240
«Yo no me arranco mi moño»	64
«Yo no sé por qué me llaman, Héctor»	9
«Yo quisiera ser el sol»	346
«Yo quisiera siempre verte»	339
«Yo salí con mi gallito»	344
«Yo salí de Barahona»	353
«Yo salí de Bayaguana»	343
«Yo sembré un granito de oro»	301
«Yo soy el Fernando Arturo»	224

«Yo soy el Manuel de Báez»	24
«Yo soy el que reina en el país»	422
«Yo soy pájaro del agua»	25-26
«Yo te enamoro cantando»	66
«Yo tuve varios carritos, Chamón»	229

BIBLIOGRAFÍA

- Abellán, José Luis.** *Historia crítica del pensamiento español*. Tomo 1-5. Madrid: Espasa Calpe, 1981.
- .El erasmismo español: una historia de la otra España.** Madrid: Editorial Gráficas Espejos, 1976.
- Alborg, Juan Luis.** *Historia de la literatura: Edad Media y Renacimiento*. Vols. 1 y 2. 3ra. ed. Madrid: Gredos, 1974.
- Alix, Juan Antonio.** *Décimas*. 2 Vols. 3ª. ed. Ed. Joaquín Balaguer. Santo Domingo: Librería Dominicana, 1962.
- Alonso, Dámaso.** *Poesías españolas*. 5ª. ed. Madrid: Gredos, 1971.
- Andújar Carlos.** *Identidad Cultural y Religiosidad Popular*. Santo Domingo: Editorial Cole, 1999.
- Armistead, Samuel G.** «Los romances judeo-españoles del archivo *Menéndez Pidal*.» *El Romancero en la tradición moderna. Primer coloquio internacional*. Eds. Diego Catalán, et al. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal y Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972. 227-299.
- .The Spanish Tradition in Louisiana: I Isleño Folkliterature.** Newark, Delaware: "Juan de la Cuesta", 1972.
- .«La poesía oral improvisada en la tradición hispánica.»** Ed. *Maximiano Trapero. La Décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994, 41-62.
- .«Los siglos del romancero: tradición y creación.»** Estudio Preliminar. *Romancero*. De Paloma Díaz-Mas. Barcelona: Crítica, 1996. ix-xxi.
- Augé, Mark.** *Hacia una antropología de los mundos contemporáneos*. Traduc. Alberto Luis Bixio. Barcelona: Editorial Gedisa S. A., 1995.
- .Pour une anthropologie des mondes contemporaines.** Paris: Champs/Flammarion, 1994.

Becco, Horacio Jorge. *Cancionero tradicional argentino*. Buenos Aires: Librería Hachette, S.A., 1960.

Beiro Álvarez, Luis y Huchi Lora. *La décima escrito en la República Dominicana: (Antología histórica)*. Santo Domingo: Fundación Barceló Pro Cultura, 1994.

-----Ed. *La décima de Radio Santa María*. Santo Domingo: Amigo del Hogar, 1995.

Bénichou, Paul. «Al margen del Coloquio sobre el Romancero tradicional.». *El Romancero en la tradición. Primer coloquio internacional*. Ed. Diego Catalán, et al. Madrid: Cátedra Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1970. 297-301.

-----*Creación poética en el Romancero tradicional*. Madrid: Gredos, 1968.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos, 1976.

Bergson, Henri. *Le rire*. 9^e. ed. Paris: Quadrige / PUF, 1997.

Blecua, José María. *Sobre poesía de la Edad de Oro: ensayos y notas eruditas*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

Calderón de la Barca, Pedro. *La vida es sueño*. Ed. Ciriaco Morón. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1989.

Canino Salgado, Marcelino J. *La copla y el romance populares en la tradición oral de Puerto Rico*. San Juan, Puerto Rico: Instituto de cultura puertorriqueña, 1968.

Catalán, Diego. *Arte poética del romancero oral*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1997.

-----«El campo del Romancero. Presente y futuro». *Actas del Congreso Romancero Cancionero. UCLA (1984). Vol. I. Ed. Enrique Rodríguez Céspedes*. Madrid: José Porrúa Turanzas, 1990. 1-27.

-----«Los modos de producción y 'reproducción' del texto literario

y la noción de apertura.» *Homenaje a Julio Caro Baroja*. Ed. A. Carrera, et al. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978. 245-270.

Chevalier, Maxime. *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Editorial Crítica, 1983.

-----*.Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

Clark, Dorothy C. «A Note on the 'Décima' or 'Espinela'». *Hispanic Review* VI (1936): 155-58.

-----*.«Sobre 'La espinela'»*. *Revista de Filología Española* XXIII (1936): 293-305.

Corominas, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*. 3ª. reimp. Madrid: Gredos, 1976.

Cossío, José María De. «La décima antes de Espinel.» *Revista de Filología Española* XXVII (1944): 428-54.

Cruz Brache, José Antonio. *5600 refranes y frases de uso común entre los dominicanos*. Santo Domingo: Editorial Galaxia, 1978.

Cully, R. C. «Una aproximación al problema de la tradición oral». *Las voces del Tiempo. Tradición Oral Cultura Popular: Una aproximación teórica*. Ed. y comp. Fabio Silva Vallejo, 1ra. ed. Bogotá: Editores y Autores Asociados, 1997.

«Décima». *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*. Tomo XVII. 1964.

Deive, Carlos Esteban. *Las Emigraciones Canarias a Santo Domingo: Siglos XVII y XVIII*. Santo Domingo: Fundación Cultural Dominicana, 1991.

Deyermond, Alan D. *Historia de la literatura española: La Edad Media*. 15ª ed. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1992.

-----*.Historia y crítica de la literatura española: Edad Media*. Ed. Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, S. A., 1980.

Díaz Viana, Luis. *Literatura oral, popular y tradicional: una revisión de términos, conceptos y métodos de recopilación*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1997.

Di Stefano, Guiseppe. «Tradición antigua y tradición moderna. Apuntes sobre poética e historia del Romancero.» *El Romancero en la tradición moderna. Primer coloquio internacional*. Eds. Diego Catalán, et al. Madrid: CSMP y Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972. 227-296.

-----.«Un exordio de romances». *El Romancero Hoy: Poética (Segundo Coloquio Internacional sobre el Romancero.) Vol. II*, Eds. Diego Catalán, et al. Madrid: CSMP y Gredos, 1979. 41-54.

Eliade, Mircea. «Littérature orale.» *Histoire des littératures II*. Ed. Raymond Quenau. Paris: Encyclopédie de la Pléiade, 1933. 3-26.

Espinosa, Aurelio M. «El Romancero». *Hispania* XII (February 1929): 1-32.

Galeano, Eduardo. «Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura en América Latina.» *Cochasquí* I (1980): 21-32.

García-Pelayo y Gross, Ramón. *Pequeño Larousse Ilustrado*. México, D. F.: Ediciones Larousse, 1989.

Goic, Cedomil. *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: 1 Época Colonial*. Barcelona: Editorial Crítica, S. A., 1988.

Haboucha, Reginetta. *Dorot Jewish Division Oral Histories, Box 124 n° 2*. New York: American Jewish Committee, Oral History Library, 1991.

-----.*Types and Motifs of the Judeo-Spanish Folktales*. New York: Garland, 1992.

Hanner, Hans. «La glosa española: estudio histórico de su métrica y de sus temas». *Revista de Filología Española* XXVII (1943): 181-232.

Henríquez Ureña, Pedro. *La versificación irregular en la poesía castellana*. 2da. ed. Madrid: Editorial Revista de Filología Española,

1933.

-----*.El español en Santo Domingo*. 5ta. ed. Santo Domingo: Editora Taller, 1987.

Hernández, José. *El gaucho Martín Fierro*. Décima ed. Ed. Luis Sáinz de Medrano. Madrid: Cátedra, 1997.

Hidalgo Alzamora, Laura. *Décimas esmeraldeñas: recopilación y análisis socio-literario*. Madrid: Visor, 1990.

Jiménez de Báez, Ivette. *La décima popular en Puerto Rico*. México: Universidad Veracruzana, 1964.

Jorge, Bernarda. *El canto de tradición oral en República Dominicana*. Santo Domingo: Colección Banreservas, 1996.

Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. 4ta. ed. Madrid: Gredos, 1976.

Lapesa, Rafael Melgar «La lengua de la épica en los cantares de gesta y en el Romancero viejo.» *De la Edad Media a nuestros días*. Madrid: Gredos, 1967. 9-28.

-----*.Introducción a los estudios literarios*. 16ª. ed. Madrid: Ediciones Cátedra, 1986.

Lázaro Carreter, Fernando y Evaristo Correa Calderón. *Cómo se comenta un texto literario*. 24ª. edición revisada y ampliada. Madrid: Cátedra, S. A., 1985.

-----*.Diccionario de términos filológicos*. Madrid: Gredos, 1974.

Lora, Ana Mitila. "Los campesinos: del burro al motoconcho". *Listín Diario*. 21 de marzo de 1999, Ed. Dominical: 13A.

Lora, Huchi. *Las décimas de Huchi Lora*. 2. Vls. Santo Domingo: Editorial Argumentos, S. A., 1992

Lotman, Jurij M y Escuela Tartu. *Semántica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979.

Machado, Antonio. *Poesías completas*. Ed. Manuel Alvar. Buenos Aires:

- Espasa-Calpe Argentina, S. A., 1996.
- Mansour, Mónica. *La poesía negrista*. México: Editorial Era, 1973.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradellas. *Diccionario de retórica, crítica y terminología*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1991.
- Martínez, Vianco. «César Sánchez Beras: 'La décima, expresión del pueblo, no puede morir fácilmente'». *Listín Diario*. 8 de sept. 1996, Ed. Dominical: 7.
- Mendoza, Vicente T. *El romance español y el corrido mexicano: estudio comparativo*. México: Ediciones de la Universidad Nacional Autónoma, 1939.
- Menéndez Pidal, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. 28ª. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1986.
- Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí.)* Madrid: Espasa-Calpe, 1953.
- Poesía popular y poesía tradicional en la literatura española*. Oxford: Imprenta Clarendoniana, 1922.
- Menéndez Pidal, Ramón et al. *Cómo vive un romance, dos ensayos sobre tradicionalidad*. Madrid: Revista de filología española. Anejo 60, 1960.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino. *Las cien mejores poesías (líricas) de la lengua castellana*. Buenos Aires: Biblioteca Mundial Lopena, 1945.
- Antología de poetas líricos castellanos*. Madrid: Espasa Calpe, 1943.
- Historia de la poesía castellana en la Edad Media*. Madrid: Espasa Calpe, 1911.
- Antología de poetas líricos castellanos (desde la formación del idioma hasta nuestros días)*. Madrid: Espasa Calpe, 1910.
- Millé y Giménez, Juan. «Sobre la fecha de invención de la décima o espinela». *Hispanic Review* V (1937): 40-51.

- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*, tomo 1 y 2. Madrid: Gredos, 1991.
- Mondéjar, Publio. *Poesía de la negritud*. Madrid: Ed. Fundamentos, 1973.
- Monlau, Felipe. *Diccionario etimológico de la lengua castellana*. Sda. ed. Madrid: Imprenta y Estereotipia de Aribau y Ca., 1881.
- Monroe, James T. «Prolegomena to the Study of Ibn Quzman: The Poet as Jongleur,» *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*. Eds. Samuel G. Armistead, et al. Madrid: CSMP y Universidad Complutense de Madrid, 1979. 77-129.
- Montiveros de Mollo, Perla. *El hilo secreto: aproximación a la dinámica de los procesos de la Literatura tradicional, entre la oralidad y la escritura*. Buenos Aires: Gente de Letras, 1990.
- Morales, Jorge Luis. *Poesía afroantillana y negrista (Puerto Rico República Dominicana, Cuba)*. Río Piedras, P. R.: Editorial Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1981.
- Navarro Tomás, Tomás. *Métrica española*. Madrid: Ed. Guadarrama, 1974.
- Nolasco, Flérida de. *La poesía folklórica en Santo Domingo*. Santiago: Editorial El Diario, 1946.
- Santo Domingo en el folklore universal*. Ciudad Trujillo: Impresora Dominicana, 1952.
- Nolasco, Sócrates. *Obras completas. 1. – Cuentos*. Ed. Carlos Esteban Deive. Santo Domingo: Ediciones de la Fundación Corripio, Inc., 1994.
- Patín Maceo, Manuel A. *Dominicanismos*. 3ª. ed. Santo Domingo: 1989.
- Pérez Vidal, José. «La décima popular: contribución a su estudio». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. 21 (1965): 314-341.

- Petersen, Susanne. «Cambios estructurales en el Romancero tradicional». *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer coloquio internacional*. Eds. Diego Catalán, et al Madrid: CSMP y Rectorado de la Universidad de Madrid, 1979. 167-179.
- Quevedo, Francisco de. *Poesía Varia*. Ed. James O. Crosby. Madrid: Cátedra, S. A., 1996.
- Quilis, Antonio. *Métrica española*. 7ª. ed. Corregida y aumentada. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 1993.
- Rajna, Pío. «Osservazione e dubbi concernenti la storia delle romances spagnuole». *The Romanic Review* VI (1915), 1-41.
- Ramón y Rivera, Luis Felipe. *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Edición CVG Siderúrgica del Orinoco, C.A., 1977.
- Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésimo Primera Edición. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- .Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1989.
- .Diccionario de autoridades*. Madrid: Gredos, 1969.
- Rodríguez Demorizi, Emilio. *Relaciones históricas de Santo Domingo*. Ciudad Trujillo, 1942.
- .Enciclopedia del caballo*. Santo Domingo: Editora Taller, 1960.
- .Música y Baile en Santo Domingo*. Santo Domingo: Librería Hispánica Editores, 1971.
- .Poesía popular dominicana*. Sda. ed. Santiago de los Caballeros: Ediciones UCMM, 1973.
- .Lengua y folklore*. Santiago de los Caballeros: Ediciones UCMM, 1975.
- .Del romancero dominicano*. Sda. ed. Santo Domingo: Editora Taller, 1979.
- .Del vocabulario dominicano*. Santo Domingo: Editora Taller,

1983.

Rueda, Manuel. *Imágenes del dominicano*. Santo Domingo: Banco Central de la República Dominicana: Departamento Cultural, 1998.

Salillas, Rafael. «Poesía matonesca (Romances matonescos)». *Revue Hispanique* XV (1907): 387-452.

Sánchez Beras, César. *Con el pie forzado: décimas / César Sánchez Beras*. Santo Domingo: Alfa & Omega, 1994.

Sánchez y Escribano, F. «Un ejemplo de la espinela anterior a 1571». *Hispanic Review* VIII (1940): 349-51.

Sánchez Romeralo, Antonio. «Hacia una poética de la tradición oral. Romancero y lírica: Apuntes para un estudio comparativo». *El Romancero en la tradición oral moderna. Primer Coloquio Internacional*. Eds. Diego Catalán, et al. Madrid: CSMP y Rectorado de la Universidad de Madrid, 1972. 207-231.

-----.«Presencia de la voz en la poesía oral» *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*. Eds. Pedro Piñero, et al. Cádiz: U. de Cádiz, 1989. 11-26.

Silva Vallejo, Fabio. Ed. *Las voces del tiempo: oralidad y cultura popular, una aproximación teórica*. Bogotá: Editores y Autores Asociados, 1997.

Swislocki, Marsha. «Ballad Formation in Plays of Lope de Vega.» *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*. Eds. Samuel G. Armistead, et al. Madrid: CSMP y Universidad Complutense de Madrid, 1979. 63-73.

Tejada O., Dagoberto et al. *Religiosidad popular y psiquiatría*. Santo Domingo: Editora Corripio C. por A., 1995.

Trapero, Maximiano. Ed. *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre La Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: U. de las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de Gran Canaria, 1994.

Ullman, Stephen. *Semántica*. 2ª. ed. Madrid: Aguilar, 1978.

-----*Lenguaje y estilo*. Madrid: Aguilar, 1968.

Uribe, Max. *Notas y apuntes lexicográficos: (Americanismos y dominicanismos)*. Santo Domingo: Editora de Colores, S.A., 1996.

Valbuena Prat, Ángel. *Historia de la literatura española*. Tomos 1 y 2, 8ª. ed. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1968.

Vega, Lope de. *Peribáñez y el Comendador de Ocaña*. Ed. Juan María Marín. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1986.

-----*Arte nuevo de hacer comedia — La discreta enamorada*. 5ª. ed. Madrid: Editorial Espasa-Calpe., 1981.

Wellek, René, y Austin Warren. *Teoría literaria*. Madrid: Gredos, 1985.

Wickersham Crawford, P. J. «Echase pullas: — A popular form of tenzone». *The Romanic Review* 6 (1915), 150-164.

Williams, Thomas Rhys. *Field Methods in the Study of Culture. USA*. The Ohio State University: Ed. Holt. Rinehart and Winston, 1967.

Zamora Vicente, Alonso. *Dialectología española*. 2ª. ed. Madrid: Gredos, 1967.