LA DÉCIMA Y NOSOTROS

Señor Presidente, colegas académicos y personal de esta Academia, autoridades, amigos, señoras, señores... querida familia. Gracias por acompañarme esta tarde.

Hace cincuenta años entré por primera vez a la intimidad de este palacio donde transcurrieron muchas horas de mi primera juventud.

Habían ocurrido hechos de contrapuestos matices.

El matiz oscuro era, para mí, que se acababan los días del Instituto Nacional de la Tradición, cuyo director y fundador, Juan Alfonso Carrizo, con la salud y el ánimo quebrantados, se había resignado a su retiro.

Cerraba las ya marchitas hojas de sus persianas la vieja casa de altos, de Güemes esquina Gallo, a la cual, siendo yo alumna de la Escuela Nacional de Danzas, me condujo –en calidad de discípula y "ahijada"– mi primer profesor de Folklore, el inolvidable don Bruno Jacovella. Pasarían las máquinas topadoras por aquel ámbito humilde y decoroso donde yo había recibido la cansina, sentenciosa y caballeresca palabra de Carrizo, el maestro catamarqueño que marcó mi línea de trabajo definitiva.

Pero, y he aquí el rasgo luminoso: todo, hasta la mítica Biblioteca del antiguo Director, se había mudado a este palacio por cuya entrada de Sánchez de Bustamante 2663 ingresé el 16 de marzo de 1956.

La Academia Argentina de Letras, rehabilitada en sus funciones rectoras del quehacer literario y lingüístico nacional, había vuelto a abrir sus puertas gracias al apoyo del ministro don Atilio Dell'Oro Maini, y se creaba aquí el Instituto Nacional de Filología y Folklore sobre la base del personal saliente del Instituto Nacional de la Tradición con más la incorporación de algunos pocos elementos jóvenes, entre los cuales, y pese mis veinte años, había alguien más joven que yo: el entonces circunspecto y ya erudito Carlos Dellepiane Cálcena.

Ha de quedar aquí aquel recuerdo, tan pleno de emociones, que involucra a todas las personas con quienes compartí trabajos y esperanzas. Aquí obtuve por concurso el cargo de Investigadora de Literatura, al cual sólo renuncié en 1971, cuando mi familia –ya numerosa– y la función directiva con que el Consejo de la Escuela Nacional de Danzas me había honrado, marcaron otro rumbo, privado y libre, para la tarea siempre sostenida de la investigación.

Del Instituto, que se llamó después, sucesivamente, Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas e Instituto Nacional de Antropología, evoco ahora los manes de maestros, jefes y colegas, de integrantes del personal administrativo y auxiliar: cada uno de ellos con una faceta interesante, cada uno de ellos capaz de hacer digna de vivirse la aventura de optar por la investigación del folklore en un mundo que corría por tan diversos carriles en cuanto al interés general de los jóvenes de esos tiempos. La lista de aquellas personas, muchas de las cuales no están ya entre nosotros, es realmente muy extensa,

por eso a la audiencia pido
que no se vaya a asombrar
por no oírme mencionar
a quienes tanto he querido.
A muchos les he debido
lecciones que no se olvidan,
la nómina es muy nutrida
y, como en tiempo soy pobre,
guardo esa lista de nombres
que en mi corazón anidan.

En cambio he de detenerme
en un vistazo a la casa,
porque es una, y hoy me abraza
como para retenerme.
Recordar es un volverme
por caminos recorridos,
en tiempo que ya se ha ido,
pero que dejó grabadas
lindas huellas no borradas
por la niebla del olvido.

Mi existencia en esta casa no tuvo altibajos, tuvo, sí bajialtos, porque mi primera oficina estaba situada en el hondo subsuelo –ahora convertido por Pedro Luis Barcia en confortable y luminoso "ateneo"–. Poco después de ingresar ocurrió mi primer ascenso, real y colectivo, pues me trasladaron junto con todo el Instituto al más alto nivel posible en el edificio: el cuarto piso. Los armarios empotrados de este sector, dedicado otrora al servicio doméstico, tenían aún –o me lo parecía– aromas de alucema de las sábanas y los manteles con que sus cartelitos de chapa enlozada, "Ropa blanca", evocaban el tiempo fastuoso en que el palacio había sido "el hogar" de don Matías Errázuriz Ortúzar y de su familia.

Los hechos vividos por mí en esta casa configuraron, ahora lo sé, un viaje iniciático: de las tinieblas a la luz. Y aunque el vehículo haya sido el antiguo ascensor –hoy de dos puertas–, lo cierto es que, desde afuera (es decir, desde donde se aprecia la realidad objetivamente), pude luego comprobar que allí, bajo la mansarda orlada de balaustres, gozaba yo de la protección de gigantescos querubines. Y eso explica las muchas cosas buenas que debo a este lugar.

Y lugar fue y es. Esta casa es para mí todo lo contrario de los "no lugares de la sobremodernidad": los aeropuertos y otros espacios del anonimato descriptos por Marc Augé. Esta casa es un lugar por excelencia, uno de mis lugares por destino y por elección. En este salón y en presencia de mis padres y de muchos amigos, recibí mi primer Premio Nacional, que era el Segundo de Filología, y más tarde el segundo de mis Premios Nacionales, que era el Primero de la misma especialidad, en presencia de mi marido y de mis hijos.

Hoy debo agradecer profundamente al doctor Pedro Luis Barcia, esclarecido Presidente de la Academia Argentina de Letras y a todos los miembros numerarios de la Corporación el gran honor que me han hecho al elegirme para ocupar un sitio entre ellos. Debo hacerlo recordando a tantos maestros y amigos que tuve entre los académicos y académicas, quienes en otros tiempos me alentaron en mis trabajos y cuyos nombres están, también, en el nido cordial de mis afectos. Un testimonio de reconocimiento particular debo, y voy a darlo ahora, a la persona de mi distinguida presentante, la profesora Emilia de Zuleta, por quien mi admiración y mi cariño son grandes (aunque no puedan compararse a los que le depara con justicia su esposo, el erudito don

Enrique Zuleta Álvarez, con quien me honro en compartir afanes en la Academia Nacional de la Historia). La profesora Emilia Puceiro de Zuleta Álvarez ha realizado una labor de excepcional trascendencia en el campo de la docencia universitaria y en el de la crítica literaria. Nada de lo que constituye el movimiento literario de nuestro país le es ajeno, y son múltiples sus contribuciones en tal sentido, pero la faceta más destacada de su producción se refiere a las letras españolas, sobre cuyos libros, autores, generaciones y épocas tiene una vastísima obra, que le ha valido la incorporación como miembro correspondiente por la Argentina a la Real Academia Española de la Lengua y la honrosa designación como Oficial de la Orden de Isabel la Católica. Gracias le doy a Emilia de Zuleta por su cálida y generosa bienvenida.

Por otra parte, soy consciente de que mi presencia en las corporaciones académicas se debe menos a la necesidad de incluirme a mí que a la de tener un representante, aunque sea modesto, de los estudiosos que fundaron, desarrollaron y sostuvieron en su justo campo y, a partir de él, en relación con la cultura universal, a esta particular disciplina que se llama Folklore. Junto con los ya citados de Juan Alfonso Carrizo y de Bruno Jacovella, los nombres de Augusto Raúl Cortazar, de Carlos Vega, de Ismael Moya, de Isabel Aretz, de Rafael Jijena Sánchez, de Félix Coluccio, de los académicos que honraron a esta Casa, Bernardo Canal Feijóo, Berta Elena Vidal de Battini y Carlos Villafuerte, y de muchos otros que abrazaron este campo de estudios en nuestro país, constituyen los cimientos de mi formación y de mis aportaciones personales: el honrar su memoria será misión que he de cumplir, si Dios quiere, en el seno de esta Corporación que hoy me recibe.

Voy promediando lo estrictamente ritual de mi discurso y debo referirme al patrono de mi sitio, o sillón como suele llamársele, y a quienes lo ocuparon antes de ahora.

Mi sitio ha sido puesto bajo la advocación de Esteban Echeverría, el "albacea del pensamiento de Mayo" como lo llamó Alfredo Palacios, "el joven poeta" que, por dejar de lado a Dido y a Arjea logró llamar la atención tanto de los gauchos porteños como del mundo literario español, según los testimonios de Domingo Faustino Sarmiento. Echeverría fue un pintor cuya paleta estaba formada por palabras. El punzó decretado y unido al de la sangre en *El Matadero*, el verde de la hierba, el rubio sol y el pardo cielo anochecido en *La Cautiva*, fueron tintes indelebles que, gracias al mordiente de su poesía, lograron quedar impresos,

imperecederamente, en el corazón de los argentinos. La obra en verso de Esteban Echeverría fue adecuada a su época en lo formal pero innovadora por los temas locales que la inspiran, y de tan alto grado de voluntad artística que, con sinceridad manifiesta en sus obras, el escritor porteño definió a la poesía como "lo más extraordinario y sublime que puede concebir la inteligencia". Además, sus composiciones sobre ambientes locales y su idea –netamente romántica– de unir la poesía con la música para que fuera expresada por medio del canto, animaron el espíritu de toda la primera generación poética netamente argentina que, paradójicamente, desarrolló sus actividades en el exilio fraternal de Montevideo. Me une a Echeverría, además del gusto por los valores estéticos de sus páginas, la admiración por su clara idea de afirmación del espíritu patriótico, y la certidumbre que se obtiene, tras la lectura de su producción, respecto de la existencia de un proyecto de Nación que hoy con frecuencia es negado por quienes quieren mantener el mito de la nebulosa originaria para uso de un pensamiento relativista.

El primer ocupante del sitial fue don Rafael Alberto Arrieta, profesor universitario y laureado escritor de limpio verso y sabia prosa, que presidió con brillo esta Academia, y a quien debemos la publicación de la *Historia de la Literatura Argentina*, en cuyo tomo V, Augusto Raúl Cortazar tuvo a su cargo el medular estudio sobre *Folklore literario y Literatura folklórica*, fundamental para nuestra disciplina.

Conrado Nalé Roxlo, "el Grillo", sigue cantando en este sitio para que no se extinga el verdor de aquel momento que inspiró su poema más conocido y que tan necesario resulta para el trabajo intelectual como para cualquier otra circunstancia de la vida. Me acerca especialmente a Nalé como dramaturgo el tema de su obra *Una viuda difícil*, en la que se incluye un motivo narrativo relacionado con normas y costumbres del tiempo virreinal (el rescate del reo por medio de su casamiento), que aparece en algunas versiones del argumento sobre "Martín Fiero y sus compañeros" que he estudiado y divulgado como curiosidad propia de la *Prehistoria de Martín Fierro*[1].

La evocación de José Luis Lanuza, periodista y escritor original, viene con ritmos de Morenada, candombes del tiempo de Rosas, coplas y cantares tradicionales de todo el país reunidos con fino criterio en útil

[1] Fernández Latour de Botas, Olga. *Prehistoria de Martín Fierro*. Ilustr. de tapa por Luis Diego Pedreira. Buenos Aires: Ed. Platero, 1977.

antología, y también con ensayos de importancia sobre temas fundamentales de la historia nacional.

Sobre Carlos Villafuerte surge en mí el recuerdo de su amistad con ese patriarca de los folkloristas argentinos que nos dejó el año pasado, don Félix Coluccio, y de la obra pedagógica que ambos realizaron sostenidamente en el Instituto Bernasconi, donde formaron a innumerables docentes en el conocimiento de la cultura popular tradicional y regional de nuestro país. Su obra personal fue importante en materia lexicográfica y testimonial, con particular referencia a la provincia de Catamarca, que era la de su nacimiento, y no puedo dejar de mencionar su tierno libro de relatos *La jaula vacía*, que ocupa un lugar relevante entre los de mi preferencia.

Martín Alberto Noel, por fin, fue un caballero distinguido y gentil, un docente universitario comprometido y un escritor notable. La semblanza que de él realizó con maestría el académico Federico Peltzer, en el momento de la última despedida, nos habla de su contribución a la literatura del país, lo define como "hombre íntegro, crítico ecuánime, colega afable y comprensivo" y destaca su conducta ética así como la dolorosa etapa final de su vida. Quiero recordar a Martín Alberto Noel en el momento de su ingreso a esta Academia con un discurso sobre "Hispanoamérica, formas de la aventura", tema afín al que hoy me he propuesto desarrollar.

Otro aspecto importante en todo ritual como el que vamos cumpliendo es, sin duda, el numérico, relacionado en este caso con la condición de miembro numerario que se me ha otorgado en esta Corporación. En este sentido, comenzaré por decir que mi Sillón lleva el número seis, del cual aspiro a desactivar todo signo negativo para, por el contrario, vincularlo con el feliz cumplimiento de mi destino, ya que, tras los mencionados bajialtos del pasado, me encuentro hoy en el justo medio: el medio geométrico, el corazón del palacio que nos alberga, y también el de la esfera cronométrica, con una reiteración del número seis evidente en la posición de las manecillas del reloj en la **hora** de la convocatoria para este acto: las seis y media de la **tarde**.

Juntas, esas palabras con sus artículos respectivos, **la tarde y la hora**, evocan en los argentinos de mi generación, invariablemente, diez versos de Esteban Echeverría, en una décima de estructura **no** tradicional, que aquí concurren por bien obvios motivos y que quiero repetir en comunión, sin duda, con muchos de ustedes:

Era la tarde, y la hora
en que el sol la cresta dora
de los Andes. El desierto,
inconmensurable, abierto
y misterioso a sus pies
se extiende, triste el semblante,
solitario y taciturno
como el mar, cuando un instante,
al crepúsculo nocturno,
pone rienda a su altivez[2].

La décima es atípica, pero deja grabada la imagen imborrable de un **tiempo** ligado al **paisaje** donde transcurre la experiencia vital del hombre que los describe a ambos –aunados– con el arrobamiento que produce ser testigo de una cósmica mutación. Es que lo cronométrico va ligado también a las mudanzas del tiempo y a las sentenciosas reflexiones del anónimo poeta popular que, en estrofa de diez versos, ahora sí, configuran la tradicional espinela, cantó y acaso canta todavía en el interior de nuestro país, el "al fin, como todo pasa", motivo de una glosa cervantina incluida en el Capítulo XVIII del *Quijote*, con distintas palabras pero similar sentido:

Muda la vana esperanza,
muda el pensar más profundo;
y es prueba que en este mundo
todo presenta mudanza.
muda el fiel de la balanza,
muda un reino con los años;
por temor a un desengaño,
muda el que ama con ternura.
así como todo muda
que yo mude no es extraño[3].

[2]Echeverría, Esteban. *Obras completas*. Buenos Aires: Imprenta Mayo, 1871.

[3]Carrizo, Juan Alfonso. *Cancionero popular de Tucumán*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tucumán, 1937. 2 tomos. Tomo II, n.° 695. (En distintas fuentes existen muchas variantes de esta pieza vastamente folklorizada).

El **tiempo** está marcando nuestro rumbo, y es vía que conduce a considerar que lo cronométrico alude también a los símbolos del retorno, del eterno retorno cíclico, con sus **connotaciones líricas** (presentes en el *refrain* francés, el *ritornello* italiano y la *tornada* española), y sus **emergencias coreográficas** (como que está en las danzas circulares mágicas del hombre primitivo de todas las culturas, sigue en el patrimonio aldeano de las farándulas, sardanas y contradanzas europeas, de las que derivan nuestros cielitos y pericones, y en esa gloria de la expresión a un tiempo lírica y coreográfica infantil que es la **ronda**).

Y Ronda es, acaso **causalmente**, el nombre del pueblo donde nació el creador de la estrofa que se ha ido entremetiendo desde el principio en el texto que he escrito para la presente ocasión y a la cual dedico este discurso ritual: la "redondilla de diez versos", es decir, **la décima de Vicente Espinel.**

Ronda, la de Andalucía,
pueblo blanco y pintoresco,
en torno al ruedo goyesco
surges pleno de alegría.
Clavado en tu serranía
honras al contrabandista,
pero has perdido de vista
que eres cuna de Espinel
¡Pocos saben quién fue él
frente al busto del artista!

Estuvimos, mi marido y yo, en Ronda, en busca de las marcas de Espinel. Trajimos valiosos registros documentales y bibliográficos de su obra poética y de la génesis de la estrofa que lo hace tan cercano a nosotros como rioplatenses. Luego, con el aliento recibido desde Las Palmas de Gran Canaria por el ingente movimiento de rescate de la décima y el verso improvisado en España y en Hispanoamérica, que ha encabezado desde la Universidad de esa ciudad el estudioso leonés Maximiano Trapero, volvimos a nuestra patria, yo decidida a profundizar en este fenómeno cultural panhispánico que siempre me había ocupado, ahora desde renovadas perspectivas.

Si digo que los paisanos de la región pampeana cantan décimas improvisadas, hoy como ayer, en toda ocasión de fiesta o faena que los reúna, digo poco. En realidad vale para toda el área cultural rioplatense lo que, coincidiendo con una aserción mía, comentaba risueñamente con referencia a los criollos orientales el ilustre académico uruguayo Fernando O. Assunçao, de cuya reciente desaparición no nos hemos repuesto todavía[4]. Decía Fernando de sus paisanos: "En cuanto pueden hablan en décimas". Y esto es cierto para todo criollo rioplatense: cantamos, hablamos y pensamos en décimas.

Nada parece más natural, por ejemplo, para poner al auditorio en la situación requerida, que decir lo que dijo Estanislao del Campo en el comienzo de su *Fausto* criollo, del modo que él lo dijo:

> En un overo rosao,
> flete nuevo y parejito,
> cáia al bajo al trotecito
> y lindamente sentao,
> un paisano del Bragao
> de apelativo Laguna:
> mozo jinetazo ¡ahijuna!,
> como creo que no hay otro,
> capaz de llevar un potro
> a sofrenarlo en la luna[5].

Y este decir que nos resulta tan familiar, es nada menos que una décima. Pero ¿qué fue y que es la décima?, ¿a qué estructuras poéticas se les llama "décimas" aunque no contengan décima alguna?, ¿qué ha pasado o pasa por ser décima sin serlo en verdad?, ¿qué indica el hablar de "décima popular"?

[4]Assunçao, Fernando O. (Montevideo, 12 de enero de 1931, San Pablo, Brasil, 3 de mayo de 2006), Presidente del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay, fue uno de los más eminentes estudiosos de la cultura rioplatense de todos los tiempos.

[5]El poema *Fausto* fue publicado por Estanislao del Campo en el mismo año en que se produjo el estreno de esta ópera en el viejo teatro Colón de Buenos Aires (1866) y más tarde incluido en el tomo de sus *Poesías*, Prólogo de José Mármol, Buenos Aires: Imprenta Buenos Aires, 1870.

Estos interrogantes (entre otros) corresponden al vasto universo de la décima folklórica rioplatense (naturalmente anónima y tradicional) y lo exceden, pues involucran campos definidamente literarios como los de la poesía llamada "gauchesca" y los de toda otra forma de poesía "nativista ", "criollista" o "arrabalera", inspirada –desde adentro o desde afuera de su medio social– en fenómenos de la cultura tradicional campesina o urbana histórica de las orillas de Buenos Aires, de Rosario, de Bahía Blanca o de Montevideo. **La pampa** y **el arrabal** serán sus **tótems**, como lo dijo Borges a los 26 años en un artículo de *Proa* que he contribuido hace poco tiempo a rescatar del olvido[6].

La "décima", tal como hoy es generalmente conocida en el mundo hispánico, es una creación aceptada como contemporánea del primer centenario del descubrimiento de América. Lope de Vega, quien la utiliza en su *Laurel de Apolo* y otras obras[7], la bautizó "décima espinela" en homenaje a Vicente Espinel, por atribuirse a este escritor su invención, o su fijación definitiva.

Se trata de una estrofa de diez versos octosílabos, de los cuales riman (en consonancia o asonancia) el primero con el cuarto y el quinto; el segundo con el tercero; el sexto con el séptimo y el último, y el octavo con el noveno. Exige (y no sólo admite) punto o dos puntos después del cuarto verso, y –según el canon ortodoxo– no los admite después del quinto.

No es esta la única forma de la décima sino la más cultivada tanto en España como en Hispanoamérica a partir de los primeros años del siglo XVII. Antes de su consagración unida al nombre de Espinel existieron en el mundo hispánico otras combinaciones de rima semejante, algunas de las cuales persisten en la obra de poetas de distintos calibres. Ese trayecto que conduce a la estrofa de diez versos octosílabos hasta su plasmación como espinela, y la misma perduración extracanónica de otras formas de rimar la décima, constituyen etapas de sumo interés para comprender no sólo este proceso sino también otros referidos a la poética a partir de sus mecanismos de selección y preferencia por

[6]FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA. "La pampa como tótem en la poesía de Bartolomé Mitre". Buenos Aires: Academia Argentina de Letras (en prensa).

[7]VEGA Y CARPIO, FÉLIX LOPE DE, FRAY. *Obras completas* de Lope de Vega. Ed. y prólogo de Antonio Carreño, Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 2002.

parte de emisores y receptores (en este caso con acento en la estructura formal).

Vicente Espinel vino al mundo, como se ha dicho, en Ronda, y muchos de sus biógrafos declaran que nació en 1550 (ya que fue bautizado el 28 de diciembre de ese año) y que en 1624 debe ubicarse la fecha de su muerte[8]. Lo cierto es que cursó estudios en Salamanca, y siendo todavía muy joven se dice que abandonó su patria y fue a militar en Italia y en Flandes, de donde, maltratado por la fortuna, regresó a España y volvió a Ronda, con cuyo motivo escribió un soneto y una canción. Se ordenó de sacerdote "en favor y protección" del obispo de Málaga pero no se halló bien en su tierra por lo cual pasó a la corte. Este obeso caballero de ronca voz –según sus nada solemnes autorretratos dejados en verso al obispo de Málaga y al marqués de Peñafiel– fue generoso y sabio maestro y consejero de Lope de Vega, quien lo ha manifestado muchas veces en prosa y también verso al decir:

> A mi maestro Espinel
> haced, musas, reverencia,
> que os ha enseñado a cantar
> y a mí a escribir en dos lenguas.

Miguel de Cervantes Saavedra, por su parte, en *La Galatea*[9], lo ha elogiado abiertamente como músico y como poeta:

> Del famoso Espinel cosas diría
> que exceden el humano entendimiento,
> de aquellas ciencias que en su pecho cría
> el divino de Febo sacro aliento;

[8]Entre los biógrafos de Espinel, véase Joaquín de Entrambasaguas: "Datos biográficos de Vicente Espinel en sus 'Diversas rimas'". En *Revista Bibliográfica y Documental*, IV, 1950, 171-214.

[9]Maximiano Trapero cita la edición crítica de las *Diversas rimas* de Espinel de Dorothy Clotelle de 1956 /sin más datos/ y otra de Alberto Navarro González y Pilar González Velasco, de 1980 /sin más datos/. Yo trabajo con una copia mecanografiada obtenida en la Biblioteca Municipal de Ronda, de la obra titulada *Vicente Espinel. Poesías, aprobaciones y censuras. Edición, Introducción y notas de Alberto Navarro González*, Salamanca, 1976 (109 pp.), que no me consta haya sido publicada alguna vez.

Mas, pues no puede ya la lengua mía
decir lo menos de lo más que siento,
no diga más sino que al cielo aspira,
ora tomé la pluma, ora la lira.

Los estudios del folklore tienen aún mucho por explorar en la obra de Vicente Espinel. Este poeta humanista, conocedor del idioma alemán, del francés y del inglés, que traducía a Horacio y escribía también en latín, autor de devotas poesías dedicadas a temas religiosos y de otras de asunto amoroso o satírico, fue, además, celebrado novelista cuya obra *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618) –como lo han demostrado María Soledad Carrasco Urgoiti y sus colaboradores[10]– es venero ubérrimo para el estudio de la narrativa oral tradicional de su lugar y de su tiempo.

Sabíamos que Espinel era músico, pero hasta no haber pasado por la generosa Biblioteca Municipal de Ronda, no tuve idea idea yo de que, la de músico, fue considerada allí como su principal ocupación[11]. Lo indudable es que, entre los hechos que le han valido fama, están el haber agregado la quinta cuerda a la guitarra (la quinta, no la sexta) aproximándola así a la aristocrática vihuela y, sobre todo, el haber inventado la composición que en su tiempo se llamó 'espinela', y ahora se conoce por 'décima', por lo que la relación entre ambos elementos cuya intervención perfeccionó, **la guitarra y la décima**, nos resulta doblemente próxima a nosotros y por ende significativa.

Sin embargo, Espinel usó esta estructura estrófica muy pocas veces. Según lo sostuvo Alberto Navarro González[12] y lo acepta Trapero[13], ellas son sólo dos: una –con ocho décimas– aparece entre las *Poesías amorosas* incluidas en sus *Diversas rimas* (1591); la otra, –con dos dé-

[10]Carrasco Urgoiti, María Soledad (Hunter College of C.U.N.Y.). "Notas sobre oralidad y función del cuento tradicional en Vicente Espinel", publicado en *Hommage a Maxime Chevalier*. Bordeaux: Ed. Bière, 1991, pp. 125-140.

[11]Palacios Garoz, José Luis. 'Vicente Espinel: Músico Rondeño (Ronda 1550-Madrid 1624). En *Ronda y la Serranía* (julio-agosto 1983), pp. 61-69.

[12]Navarro González, Alberto. Obra citada por Trapero.

[13]Trapero, Maximiano. Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas. En *Actas del VI Encuentro –Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, I.- Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria, Edición: Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel, Carmen Márquez Montes, 2000, pp. 117-137.

cimas– en los versos elogiosos que antepuso Espinel al libro de Gonzalo de Céspedes y Meneses, titulado *Poema trágico del español Gerardo* (Madrid, 1615).

Traje de los archivos Comunales de Ronda documentación entre nosotros desconocida, y en buena parte inédita, sobre la vida y la obra de Vicente Espinel, que incluye su producción en verso y muestra a las claras que, en principio, no puso Espinel en las que llamó "redondillas de diez versos" su más alto estro poético. Tituladas en ediciones posteriores a la primera "Décimas de un galán aborrecido", estas luego famosas matrices revelan más bien un decir refranero y popular que puedo mostrar, a manera de ejemplo mínimo, en la primera de esas décimas realmente "espinelas", que dice:

No hay bien que del mal me guarde,
temeroso y encogido,
de sinrazón 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 contra quien me agravia,
como el perro, que con rabia
a su propio dueño ofende.

Y ahora la séptima:

Esto da fuerza a mi fe
a que su intento prosiga,
y vuesa merced no diga
desta agua no beberé.
podrá ser que lo que fue
torne a ser como primero,
que en vuestra clemencia espero,
y no he de desesperar,
que no será justo echar
la soga tras el caldero.

Como novedad, diré que, entre esos papeles, quien esto escribe ha hallado una décima espinela no señalada por sus críticos hasta ahora, y en cuyo texto el autor muestra más intención de espiritualidad que en las otras: es la número 11 de sus *Poesías laudatorias* que lleva simplemente el título de *Décima* y dice:

¿Quien canta y llora, de suerte,
que en sus postrimeros días,
cantando postrimerías.
la muerte en vida convierte?
Un Cisne, que perlas vierte
en vez de lágrimas tristes;
y en diamantes y amatistes,
ensartado en hilos de oro,
descubre y halla el tesoro,
que vos, mal hombre, perdistes.

No faltó quien negara a Espinel la paternidad auténtica de la famosa estrofa, como por ejemplo, don Gregorio Mayans, quien sostuvo que su inventor fue Juan Ángel, bachiller en Artes, en su *Tragitriunfo de don Rodrigo de Mendoza, marqués de Cenete* (año de 1523), y que Espinel sólo hizo una variación en los sitios de la consonancia. Pero, en general, le es reconocido el mérito, sobre todo por parte de sus ilustres allegados y parientes, ya que, además de Lope, influyó en ello Jacinto de Espinel y Adorno, quien en *El premio de la constancia y pastores de Sierra Bermeja*, dice: "Décimas se llaman porque tienen diez versos, y espinelas porque su inventor fue aquel insigne ingenio de Vicente Espinel, que no dudo que si fuese en tiempos de los romanos le levantasen estatuas de oro".

Es importante profundizar ante todo no en el "ser" solamente, sino en el "llegar a ser" de la décima espinela. Aunque las antiguas enciclopedias españolas y los eruditos estudios de Navarro González simplifican su aporte diciendo que la invención de Espinel consistió sólo en la colocación de los consonantes y en la pausa en el cuarto verso, yo prefiero poner el acento en el nombre que el rondeño dio a esta estructura poética: la llamó "redondilla de diez versos" y esa vía etiológica, la de llegar a la décima por la redondilla, o copla octosilábica de rima *abba*,

resulta útil cuando se desea desentrañar las posibilidades de cambio que, a partir de la desarticulación de sus componentes originarios, brinda tal estrofa. Es útil, por ejemplo, para tratar de entender por qué don Miguel de Unamuno habla de "las monótonas décimas de Martín Fierro"[14], cuando no hay una sola espinela en la obra de Hernández y sí muchas sextinas que, como bien se ha dicho son "décimas descabezadas" por haber perdido, de la espinela, la primera redondilla.

Las llamadas "coplas de diez versos" fueron en España más antiguas que Juan de Mena (1411-1456). Una revisión de los *Cancioneros* cortesanos, aunque más no sea del más difundido entre nosotros en ediciones populares, el *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*[15], muestra por ejemplo, estas y otras formas aproximadas a la espinela: varias estrofas de nueve versos, tanto octosílabos como eneasílabos (vgr., 11 *abba, accdd*; 11 *abba, accaa*; 8 *abab, bccbb*; 8 *abba, bbbab*; 8 *abab, cccbb*; 8 *abba, accaa*) y una sola de diez, en varias canciones de rima 8 *abbaacccaa*, con pausa tras el cuarto verso o sin ella. Esta forma fue predilecta del mismo Juan Alfonso de Baena, quien escribió varias, algunas propias para situaciones que llamaríamos francamente "payadorescas".

Aquella suerte de germinación de la espinela encierra los secretos de su "llegar a ser" al mostrar tanto, en cuanto a los versos, la evolución numérica y acentual de las opciones silábicas, como, en cuanto a estructuras estróficas, la variación enriquecida por diversos juegos de la rima, el papel esencial de los estribillos o tornadas y, lo que es fundamental, la realidad resultante, para el auditorio, en ocasión del canto.

No es mi intención profundizar aquí tales temas pero, ya que como consecuencia de estas reflexiones se nos han revelado diferentes procesos relativos a la génesis del "arte poética" de la forma "décima", elijo como único ejemplo de ello, para esta aproximación, un texto vinculado con mis investigaciones sobre los Cancioneros de fines del siglo XVI

[14]UNAMUNO, MIGUEL DE. "'El Gaucho Martín Fierro', poema popular gauchesco de D. José Hernández argentino". En *La Revista Española*. N.º 1. Madrid, 1894. Véase: Fernández Latour de Botas, Olga. "Las 'décimas' de José Hernández". En *Fundación. Política y Letras*. Buenos Aires. Año V, n.º 12, diciembre de 1997.

[15]BAENA, JUAN ALFONSO DE. *El Cancionero (Siglo XV). Ahora por primera vez dado a luz con notas y comentarios de don P. J. Pidal*. Madrid, 1851. He trabajado con la siguiente edición: *El cancionero de Juan Alfonso de Baena (Siglo XVI). Con notas y comentarios*. Prólogo de Eugenio de Ochoa. Buenos Aires: Anaconda, 1949.

y siglo XVII, en lengua española, contenidos en la Biblioteca Estense, de Módena, Italia[16].

Aunque quien se expresa –real o ficcionalmente– en sus versos es una mujer, la composición ha sido atribuida a Galeotto del Carretto, y si bien caben dudas a los especialistas sobre su autoría, al menos se estima que fue este celebrado poeta monferrino quien transcribió de memoria, en los códices del *Cancionero de Módena*, algunas de las cancioncillas españolas que oyera en las cortes italianas "acompañadas por la música y por la voz de alguna princesa".

(Poesie attribuite a Galeotto del Carretto)
I.- (c. 19 v)
Por la vuestra departida
cruel sin comparation, *DICHO*
por muy grande passion
ia mi vida es fenescida.

Mi plazer todo es pensar
de la vuestra fermosura,
e gimiendo cun tristura
vos querer i desear,
i cun miedo muy dubdar
que da vos no sia querida.
Por la vuestra departida
cruel sin comparation,
por muy grande passion
ia mi vida es fenescida.

La resultante es una décima 8 *abba*, *accddc*, aunque en esta primera estrofa encontramos poco marcada la pausa tras el cuarto verso que es característica de la auténtica espinela. Pero lo que se torna significativo para la posterior opción popular americana es que tal composición, con el "dicho" inicial "entremetido" en la estrofa –es decir, no sólo agregado sino, como aquí, ligado por la rima a la manera medieval ze-

[16]FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA. "De la Casa D'Este a las casas de Mitre". En *Revista del Museo Mitre*. Segunda Época, n.° 10 (Buenos Aires, noviembre 1997), pp. 87-103.

gelesca– es una forma de la glosa. Y, ya es tiempo de decirlo, "décima" y "glosa" han pasado como vocablos sinónimos para los pueblos de Hispanoamérica hasta tal punto que el primer término de la expresión de Lope, el denominador y descriptor genérico "décima", también cambió con el tiempo de significación popular hasta el punto de designar no sólo a cada estrofa sino a cada composición poliestrófica compuesta en espinelas y hasta, específicamente, a aquellas que utilizan el artificio de la "Glosa" sean o no compuestas en estrofas de diez versos. La denominación "décima en quintillas" ha sido documentada frecuentemente en Cuyo y se trata de una composición glosada que presenta el tema expresado en una cuarteta y que, como estrofas glosadoras, utiliza cuatro quintillas. La décima está ausente pero su nombre persiste como sinónimo de glosa ya que glosa es, para el pueblo, lo mismo que **décima**.

De todos modos, en España la adoptaron los más insignes poetas como lo han destacado en varios trabajos, entre otros y además de Carrizo[17] –su más profundo estudioso en América–, el erudito Augusto Raúl Cortazar y su esposa, la recordada académica doña Celina Sabor. Por mi parte, como una extensión a los homenajes rendidos el año pasado a Miguel de Cervantes Saavedra y a su novela inmortal, quiero recordar que el más famoso de los textos preliminares del *Quijote*, el que Cervantes "ahija" a Urganda la Desconocida, está escrito en décimas espinelas. Sus versos son de los llamados "de cabo corto", linaje inventado, según lo anota Francisco Rodríguez Marín[18], por el desdichado sevillano Alonso Álvarez de Soria, y para que resuenen en la memoria de ustedes con mayor facilidad, he elegido los que, al menos por sus cuatro primeros, convertidos en cuarteta por el mecanismo de simplificación tan popular, son archiconocidos:

No te metas en dibu-,
ni en saber vidas aje-;
que en lo que no va ni vie-
pasar de largo es cordu-.

[17]Carrizo, Juan Alfonso. *Antecedentes hispano-medioevales de la poesía tradicional argentina*. Buenos Aires: Estudios Hispánicos, 1945.

[18]Cervantes Saavedra, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, I, Cuarta edición. Edición y notas de Francisco Rodríguez Marín, de la Real Academia Española. Madrid: Espasa-Calpe, S.A., 1941. 8 tomos.

que suelen en caperu-
darles a los que grace-;
mas tú quémate las ce-
sólo en cobrar buena fa-;
que el que imprime necedá-
dalas a censo perpe-.

No sé si esta aserción ya ha sido expresada, pero tengo para mí –y en el futuro he de volver sobre ello– que la décima, como artificio formal apto para inagotables juegos y argucias conceptuales, aparece en la lírica europea como la réplica hispana al "itálico modo" del soneto.

Inicialmente cortesana, como se ha visto, la décima pasó a América, retoñó en la obra escrita de numerosos poetas ilustrados y constituyó la célula generadora de innumerables manifestaciones del canto popular, tanto improvisado como de repertorio. Hay una intrahistoria de la décima en América y este es un capítulo de la historia de las literaturas iberoamericanas que todavía está por escribirse.

Se ha documentado en el folklore de todos los países iberoamericanos como estrofa suelta y, más habitualmente, como forma modular de cantares poliestróficos líricos y narrativos, con el agregado de diversos artificios formales como repeticiones de versos, estribillos, encadenamientos, interpolación de series predeterminadas de conceptos, etcétera.

Desde México, pasando por todas las comarcas del Caribe y luego por Sudamérica continental, puede hallarse la décima no sólo en países de habla española sino también en Brasil. Panamá y Santo Domingo han dado excelentes testimonios de la vigencia de la décima popular y tradicional, lo mismo que toda el área del Caribe. Cuba hace de la décima un verdadero culto y es una suerte de rebote cubano lo que ha dado impulso al movimiento ya citado de la décima en Canarias, donde se venera el nombre de poetas decimeros como el mítico Indio Naborí, recién fallecido, y de una legión de improvisadores y cantores del punto entre los que descuellan el genial Alexis Díaz Pimienta y la repentista ciega Tomasita Quiala. En Venezuela, según me decía la magistral Isabel Aretz, suele denominársela "rima en poesía" y se canta con una especie musical llamada del mismo modo –décima– o con galerón, polo o fulía, con la que es predilecta para los "velorios de la cruz". Son

famosos los decimeros y las "viejas guarabineras" de Colombia. En el Ecuador la décima se practica sobre todo en la provincia de Esmeralda, donde, como en todo otro lugar de las naciones del área andina, las hay "a lo divino" y "a lo humano" y, tanto en Perú como en Bolivia se han registrado otras variantes en su ejecución por medio del canto. En Chile se la ha cultivado con perfección, tanto en forma oral como por medio de una rica literatura vulgar impresa, entre cuyos ejemplos recogidos por Rodolfo Lenz a principios del siglo XX[19] emerge en décimas la preciosa estampa del "Versero", que comienza diciendo:

Un muchacho vendedor
que andaba como pelota
vendiento verso en Quillota
inundado de sudor,
fue llamado con primor
por una linda muchacha,
decidora y vivaracha
lo mesmo que el paraíso.
El muchacho oyó el avido
y partió con mucha facha...

Además de Juan Alfonso Carrizo, otros estudiosos del cancionero popular de las diversas áreas de cultura folklórica de la Argentina[20], como Ventura Robustiano Lynch (1883), Jorge Martín Furt (1923/25),

[19]LENZ, RODOLFO. *Uber die gedruckte Volkspoesie von Santiago de Chile /.../.* Halle: Niemayer, 1895.

[20]Según ha podido determinar el programa Atlas de la Cultura Tradicional Argentina (AHCTA, Unesco/ OIKOS, 1978-1984; ACTAE, Ministerio de Educación / Senado de la Nación, 1988/1994), las áreas básicas de cultura folklórica en la Argentina son, de acuerdo con sus cómputos de densidades y frecuencias de datos relevados, las del Noroeste (Jujuy, Salta, Catamarca, La Rioja, Tucumán, Santiago del Estero y norte de Córdoba); del Nordeste (Formosa, Chaco, Misiones, Corrientes, norte de Santa Fe y de Entre Ríos); de Cuyo (San Juan, Mendoza y San Luis); de la Pampa (Sur de Entre Ríos, de Santa Fe y sureste de Córdoba, Buenos Aires, y La Pampa) y Patagónica (Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego e Islas del Atlántico Sur). Los territorios marginales de estas áreas básicas presentan procesos de hibridación cultural cuya dinámica genera enriquecedores fenómenos de transculturación pero no justifica desplazamientos de provincias completas para la conformación de "nuevas" regiones parahistóricas.

Juan Draghi Lucero (1938), Alberto Rodríguez (1938), Orestes Di Lullo (1940), Isabel Aretz (1946), Mario López Osornio (1945), Guillermo Alfredo Terrera (1948), Jesús María Pereyra (1951), Dora Ochoa de Masramón (1966), Gregorio Álvarez (1968), Ercilia Moreno Cha (1975), Rubén Pérez Bugallo (1983), han recopilado abundante cantidad de décimas. En el área rioplatense, la espinela fue y es la estrofa preferida por los tan mentados "payadores" y no sólo por ellos en su carácter de improvisadores –ya que únicamente en este acto repentista consiste el payar– sino también por todos los cantores que las conservan en su repertorio y perpetúan por medio de la memoria las más significativas composiciones aptas para el canto con guitarra. Los actuales "floreadores" de jineteadas y festivales de difusión mediática son herederos de esas tradiciones seculares vinculadas con el cultivo de la décima. Vaya aquí mi homenaje a los payadores y payadoras rioplatenses y a quienes han estudiado su arte en el pasado y en el presente.

Sin embargo, en muchos poetas del Río de la Plata la décima aparece como una forma escamoteada, reservada para la intimidad, para la poesía de circunstancias, no del todo confesa. Antes de ahora he tratado el tema, por cierto muy interesante, de la décima en tiempos virreinales –sobre el cual nos ha ilustrado recientemente con textos relativos a las invasiones inglesas la académica Daisy Rípodas Ardanaz de Mariluz

---

Compilaciones citadas. De Juan Alfonso Carrizo, *Antiguos Cantos Populares Argentinos. Cancionero de Catamarca*, Buenos Aires (1926); *Cancionero Popular de Salta*, Buenos Aires, 1933; *Cancionero Popular de Jujuy*, Tucumán, 1934: *Cancionero Popular de Tucumán*, Buenos Aires, 19937 (2v.); *Cancionero Popular de La Rioja*, Buenos Aires, 1942 (3 v.) . De Ventura Robustiano Lynch, *La provincia de Buenos Aires hasta la definición de la cuestión capital de la República /.../* Buenos Aires, 1883. De Jorge Martín Furt, *Cancionero Popular Rioplatense*, Buenos Aires, 1923/25. De Juan Draghi Lucero, *Cancionero Popular Cuyano*, Mendoza, 1938. De Alberto Rodríguez, *Cancionero Cuyano*, Buenos Aires, 1938. De Orestes Di Lullo, *Cancionero Popular de Santiago del Estero*, 1940. De Isabel Aretz, *Música tradicional argentina. Tucumán. Historia y folklore*, Buenos Aires, 1946. De Mario López Osornio, *Oro nativo; tradiciones bonaerenses, poesía popular y antología del payador en la pampa.* Buenos Aires, 1945. De Guillermo Alfredo Terrera, *Primer cancionero popular de Córdoba /.../*, Córdoba, 1948. De Jesús María Pereyra, *En los pagos de Cañada de la Cruz*, La Plata, 1951. De Dora Ochoa de Masramón, *Folklore del Valle de Concarán*, 1966. De Gregorio Álvarez, *El tronco de Oro. Folklore del Neuquén*, Neuquén, 1968. De Ercilia Moreno Cha, *Documental folklórico de Provincia de La Pampa, Buenos Aires*, 1975. De Rubén Pérez Bugallo, *Relevamiento etnomusicológico de Salta. Argentina*, Buenos Aires, 1983.

Urquijo– y también en los inmediatamente posteriores al "grito de la Patria"[21]. Ahora quisiera agregar algunas referencias a un campo tan vasto que es inabarcable aquí como el de los autores de poesía gauchesca que eligieron la décima o rehuyeron su cultivo. Bartolomé Hidalgo, por ejemplo, no la ha usado en sus obras gauchescas más conocidas y sin embargo, compuso en 1822 una espinela casi ignorada por sus exégetas[22], que tituló "Décima a un elogio del decreto de creación del Cementerio del Norte", que era lo que llamamos en Buenos Aires "la Recoleta", y dice:

Supiste pintar de suerte,
amigo la tumba fría,
que yo exaltado a porfía,
me puse a llamar la muerte;
vivir me era un mal tan fuerte,
que a pesar de mi criterio
tuve por gran cautiverio
la vida: y sin dilatarme
volé al momento a enterrarme
en el Santo Cementerio.

Trágico humor del joven poeta montevideano de 34 años, que había de fallecer a fines de noviembre de ese mismo año en Morón, provincia de Buenos Aires, donde fue enterrado en el cementerio local.

Si Hilario Ascasubi escribió en décimas la mayor parte de sus obras y Estanislao del Campo ha dejado muestras ejemplares de su cultivo, José Hernández, en cambio, como ya lo he dicho, elude la espinela en su poema inmortal, donde hasta incluye (Canto VIII de la primera parte) una formación de diez versos de rima buscadamente diferente (abbc, cddeed). En el *Martín Fierro*, su voluntad ha sido transformar la décima

[21] FERNÁNDEZ LATOUR, OLGA. *Cantares históricos de la tradición argentina.* Buenos Aires: Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas, 1960. Daisy Rípodas Ardanaz. "Textos satíricos en torno del Romance Heroico de la Reconquista de Buenos Aires de Pantaleón Rivarola". Noticia preliminar por /.../. En: *Páginas sobre Hispanoamérica Colonial. Sociedad y Cultura 3*, Buenos Aires, PRHISCO, 1996.

[22] HIDALGO, BARTOLOMÉ. *Obra completa.* Montevideo: Ministerio de Educación y Cultura. Biblioteca Artigas. Colección de Clásicos Uruguayos, Vol. 170, 1986.

en sextina, con lo cual la evoca sin cultivarla; no obstante, compone, como queriendo enmascarar su verdadera personalidad y bajo el seudónimo de Juan Barriales, una casi perfecta espinela, redactada como "envío" al diario *El Uruguay*, de Concepción del Uruguay, provincia de Entre Ríos y que, según lo consigna el estudioso Fermín Chávez[23], fue publicada por *El Nacional Argentino* de Paraná, el 20 de abril de 1859. La estrofa oficia de introducción a atípicas coplas de Cielito (redondillas presentadas de a dos como si fueran octavas) bajo el título de "Un cielito ateruterado / *dirijido* a Aniseto el Gallipavo" y dice así:

> Amigo del Uruguay,
> publíqueme esta versada
> en que dejo contestada
> la que en el Nacional hay
> de Ño Ascasubi; y *velay*
> si me ando yo con ambajes,
> si con todos mis *errajes*
> no lo *muento* por el rabo,
> al payador Gallipavo
> con que gayan los salvajes.

Muchos poetas, por el contrario, han elegido escribir en décimas y han volcado en ellas lo más íntimo de sus sentimientos regionales. Fuera de la literatura de expresión "gauchesca" pero dentro de la corriente "nacional" o "nativista", las décimas de Rafael Obligado son tal vez las que han permanecido en la memoria de los argentinos como paradigmáticas. No puedo dejar de recordar la más conocida sin duda por ustedes, con que comienza su *Santos Vega*[24]:

> Cuando la tarde se inclina
> sollozando al occidente,
> corre una sombra doliente
> sobre la pampa argentina.

[23]CHÁVEZ, FERMÍN. *José Hernández: periodista, político y poeta.* Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1959. Col. Los Arquetipos.

[24]OBLIGADO, RAFAEL. *Santos Vega.* Buenos Aires: Edición definitiva dirigida por Carlos Obligado, 1921.

Y cuando el sol ilumina
con luz brillante y serena
del ancho campo la escena,
la melancólica sombra
huye besando su alfombra
con el afán de la pena.

Y tampoco la emblemática que expresa todo un mundo poético ligado al sentimiento patriótico de los hijos de la Generación de Mayo:

Yo, que en la tierra he nacido
donde ese genio ha cantado,
y el pampero he respirado
que al payador ha nutrido,
beso este suelo querido
que a mis caricias se entrega,
mientras de orgullo me anega
la convicción de que es mía
¡la patria de Echeverría,
la tierra de Santos Vega!

No pocos, como he dicho, son los poetas que han dejado a la décima para contadas ocasiones, como el magistral Ricardo Rojas[25], o que la han presentado de modo diferente: como Lugones, que utiliza la fórmula de su rima para componer las cinco estrofas eneasilábicas que, lúdicamente obligado en lo que titula "Brindis jovial", por la cantidad de sílabas del nombre Ezequiel Martínez Estrada, dedica a este gran poeta en ocasión de haberle sido entregado el Premio Nacional de Literatura de 1932[26]. Dice la primera:

Ezequiel Martínez Estrada,

[25]En la *Victoria del Hombre*. Buenos Aires, 1903. Véase la composición titulada "Triunfo del Ensueño. Epílogo", dedicada "A mi hermano Julio", que consta de dieciséis décimas espinelas.

[26]Véase la solapa de tapa de la siguiente edición: MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL. *Poesía. Oro* y *Piedra; Nefelibal; Motivos del Cielo; Argentina; Titeres de pies ligeros; Humoresca*. Buenos Aires: Argos, 1947.

es de verdad, bien y belleza
la corona que en su cabeza
fue por sus pares colocada.
Mas, la musa con ello honrada,
prescribe en todos los países
que entre las rosas y las lises
la sanción de la obra completa
dore el blasón de su poeta
con aquesos maravedises.

En el universo del folklore poético, es decir, de la poesía tradicional de transmisión oral por medio del canto, la décima encuentra su más extenso campo de cultivo. Se canta con tristes, yaravíes y tonos en el norte, con tonadas en Cuyo y en la Patagonia andina, con cifra, estilos y milongas en la región pampeana. Sirve para manifestaciones de la lírica pura que yo misma he anotado, como la que comienza:

Al mejor jardín entré
de flores bien guarnecido
de todas una he elegido
porque de mi gusto fue.
Un pensamiento corté,
el jardinero al momento,
con mucho comedimiento
me dijo es muy inferior:
pero para mí no hay flor
más linda que el pensamiento.

O de la lírica aplicada, por ejemplo, a una ceremonia de transición como el "velorio del angelito" en la que, como por boca del difuntito, expresa:

Yo no soy de los vivientes,
ya me voy para otra vida,
adiós mi madre querida,
y adiós todos mis parientes.
Y si mi padrino siente

por verme aquí amortajado
puede quedar consolado
que la gloria es permitida
adiós digo a mi madrina
adiós todos mis hermanos.

También ha servido como especie narrativa. Así la encontramos, por ejemplo, en la glosa al tema:

Voy a formar un registro
que causará admiración,
la pérdida de Quiroga
con la de don Melitón.

que relata el triste fin de los caudillos Luis Quiroga y Melitón Córdoba (Catamarca, 1867) y cuya primera décima dice:

Quiroga y don Melitón,
los jefes de los fuerteños,
los ha recogido el Dueño
en la más alta mansión.
A causa de una traición
que hicieron los belenistos
lo tomaron como a Cristo
a Quiroga en una angostura...
a causa de esta cordura
voy a formar un registro[27].

La décima aparece en la obra de muchos poetas de la más alta pluma, porteños o provincianos (¡cómo no nombrar entre ellos a León Benarós, a José María Castiñeira de Dios, a Baldomero Fernández Moreno, a Avelino Herrero Mayor, a Gloria Martínez, a Nicandro Pereyra, a Juan Oscar Ponferrada, a Antonio Requeni!) y hasta se florea en la de extranjeros "criollistas". Estoy pensando en el sabio alemán Robert Lehmann-Nitsche, quien envió un ejemplar de la edición príncipe del *Fausto*, de Estanislao del Campo –seguramente con su sello "Bibliote-

[27]Fernández Latour, Olga. Ob. cit., 1960.

ca Criolla"– al amigo Lázaro Montiel, que no era otro que Martiniano Leguizamón, con una esquela que decía:

Ahí le rèmîto, aparcero,
un flete "overo rosado",
nuevo y bien ensillado
que faltaba en su rodeo.
Muy empeñado lo veo
para tal pingo encontrar.
Que yo se lo puedo regalar /sic/
es para mí un orgullo;
acéptelo como suyo,
pero hágalo "contramarcar"![28]

También aparece la décima en manifestaciones literarias que quieren denotar perfume de arrabal. De entre los numerosos ejemplos posibles de estas últimas, he seleccionado uno tomado de las espinelas que integran la obra poética del bonaerense Felipe Fernández (por seudónimo "Yacaré", 1889-1929). Pertenecen a sus *Versos rantifusos*, publicados por el estudioso Enrique Ricardo del Valle en 1964:

Mozo rana que ha bailao
en los bulines del norte,
figurín de rante corte
por la merza remanyao,
caferata acreditao
por lo agalludo y ranún,
cara de fierro, piernún
que te largabas de loro
te la han dao al pomidoro!
hacete humo... carcafún!

En lengua neutra o con matices lunfardos, muchas milongas –y hasta algún tango– tienen letras en décimas y **entra así la décima al**

[28]LEHMANN-NITSCHE, ROBERT. *Folklore argentino. Santos Vega*. Prólogo, biografía, bibliografía y notas por E.M.S. Danero. Buenos Aires: Editora Helga S. Lehmann-Nitsche de Mengel, 1962.

conjunto de las formas bailables con estrofas como las de la milonga *Tortazos*, letra de Enrique Maroni y música de José Razzano, que cantaba Gardel.

He tratado de describir, a grandes rasgos, el rico universo de hechos culturales que gira en torno a la décima. En resumen: **la espinela, que considero fue la réplica hispana al "itálico modo" del soneto, es hoy una de las más vigentes manifestaciones de la poesía panibérica y una constante interestrática en los cultivadores del verso de la Argentina.**

¿Y qué se ha hecho de aquel "nosotros" a que se refería mi título?

Entiendo que "nosotros" engloba a todos cuantos se han sentido atraídos por la práctica de la décima. Nosotros configuramos un amplio universo de emisores y receptores de décimas en producción constante, en la ciudad y el campo, con soportes escritos o libradas al vuelo del repentismo y de la oralidad. Nosotros somos todos los herederos de la poesía española del período áureo, cuyos tesoros fueron derramados en tierras de América. Aquí tomaron acentos nuevos, se cantaron con ritmos y melodías particulares de cada comarca, acompañadas por instrumentos musicales diversos y para satisfacer necesidades diferentes de la vida de cada comunidad. Nosotros es el pronombre que incluye a los otros junto a mí y si yo me pregunto ahora dónde está mi décima de cada día, cómo y cuándo la expreso, no debo pensar mucho para hallar la que –sin haber reflexionado sobre su forma durante muchos años e ignorando su autor[29], suelo cantar junto a los demás fieles en mi parroquia y recito cada noche como oración mariana que aprendí de labios de mi madre y transmito a mis nietos:

Bendita sea tu pureza
y eternamente lo sea
pues todo un Dios se recrea
en tan graciosa belleza
a ti, celestial princesa,
Virgen sagrada María
yo te ofrezco en este día

[29]Por investigaciones de la Lic. Ana Clara Flint llegué a saber que esta famosa décima mariana pertenece a la obra *La escala mística y estímulo del amor divino*, publicada en Valencia en 1675 por el franciscano descalzo fray Antonio Panes.

alma vida y corazón,
mírame con compasión,
no me dejes, Madre mía.

Y vaya ahora todavía esta otra décima a modo de conclusión.

Cuando al ellos y al ustedes
me fue dado unir el yo,
nosotros apareció
y demolió las paredes.
Por su empuje y sus poderes
todo se volvió un vergel,
yo con vos y vos con él
en nosotros convertidos
cultivamos conmovidos
la décima de Espinel.

Muchas gracias.

Olga Fernández Latour de Botas