

“De la métrica de Espinel al temple Maulío”

Antecedentes y Evolución de la Décima Criolla

Octavio Santa Cruz

El panorama de nuestra investigación llamada “La guitarra en el Perú” se enriquece ahora al dedicar estas notas a un género en extinción: El acompañamiento en guitarra para un tipo de poesía popular cantada, *La Décima Costeña*.

El ejercicio de la práctica musical en los sectores populares difiere cualitativamente de las expresiones del universo de la llamada “música culta”. Circunscrita aquí a un rol acompañante, la guitarra restringe aún más sus aspiraciones y alcances a un uso funcional al servicio de la poesía popular, por esta misma razón sin embargo, se torna a la vez portadora de singulares características que han motivado nuestra atención.

La forma

En cuanto a la forma, la décima espínela que llegó al Perú –por cierto después de su publicación en 1591–, era resultado de la labor de Vicente Martínez Espinel; esta décima que ostentaba las características por él determinadas ya tenía sin embargo, antecedentes conocidos Manrique, Cervantes, Calderón –entre otros– habían compuesto con anterioridad en metros bastante afines. Creo pues que no sería errado considerar a Espinel como un caso más de creador mítico:

El tema de los creadores míticos es apasionante y ameno. Ya el mismo término “mítico” nos indica que el concepto de “creador” no debe ser tomado aquí al pie de la letra. Lo mítico en la creación consiste generalmente en que “el respetable” –entiéndase, el público, como hacedor de un aspecto de la historia– señala a una persona, quien en justicia es tal vez el máximo exponente de su género y entonces le atribuye los logros de la época, convirtiéndolo para el futuro en la encarnación misma de su arte. Así por ejemplo en el campo de las artes plásticas Shi Huang es considerado el inventor del arte de la pintura en China, o Joseph Haydn es reconocido como el padre de la sonata (forma sonata) en la Europa clásica, aún cuando ya existían composiciones más sencillas con el nombre de sonatas, desde Scarlatti, un siglo antes.

En nuestro caso pues, esta décima que llega con el nombre de espínela es ya un producto perfectamente definido que consta de una compleja estructura de acentos y consonancias a la vez que destaca como una elaboración feliz frente a otras combinaciones de diez versos también octosílabos, y aquí nuestra precisión lejos de

intentar mezquinarle a Espinel los alcances de su descubrimiento desea destacar la excelencia de su hallazgo.

A lo largo de la Colonia nuestro barroco sudamericano vio florecer la décima en múltiples estilos locales a cuál más complejo y elaborado, desde décimas sueltas, hasta décimas reunidas a partir de la coincidencia con un verso –generalmente el décimo– y en modalidades como el punto fijo, el pie forzado y otras. Luego en algunos casos estas mismas estructuras habrían sido abandonadas, así vemos que si bien en muchos lugares de Latinoamérica y el Perú aún se cultiva la décima, no en todas partes reina la espinela. Hay cultores que no se ciñen a este nivel de una exigencia que es fundamentalmente intelectual. O quizás tal ausencia se debe a una pervivencia de las formas arcaicas. Pero ya sea que se trate de casos de abandono o de pervivencia las causas pueden haber sido las mismas, la elección paulatina de formas cada vez más sencillas y accesibles.

De una u otra manera, estas variables en las preferencias formales parecen señalar relaciones a manera de vasos comunicantes y deberían ser estudiadas a la luz de un tránsito de las formas estróficas desde los cultores eruditos hacia las clases populares

El contenido

En cuanto al contenido, a partir de la clásica dicotomía Forma-Contenido reconocemos las siguientes articulaciones:

a) Con relación a la improvisación. Si la improvisación es algo que se da con mayor fluidez en las formas cortas –como en el caso de crear en cuartetos–, debiera en cambio estar plena de contenido pues siendo la esencia del verso, el contenido es justamente lo único que no puede faltar. En rigor, el contenido es lo que debiera estar siempre, aún, y sobre todo en las formas cortas. En la práctica, sin embargo vemos que no siempre ocurre así.

b) Por otro lado, si el desarrollo de estructuras de mayor aliento exige un poderoso dominio de la forma, el exceso de elaboración conduce inevitablemente a producciones extensas, –como glosar décimas enteras– que conllevan el riesgo de ser construcciones extremadamente intelectuales. Y en la historia de la décima peruana esto es algo que ha ocurrido en más de una ocasión.

La música acompañante

Históricamente la música aparece desde muy antiguo acompañando al verso, en tradiciones orales, cultas y populares. En este trayecto podemos encontrar las huellas de trovadores y juglares de todas las latitudes.

En el ejercicio poético la música provee de excelentes condiciones para el juego creativo, ya sea que los cultores acompañen a los poetas o que ellos mismos can-

ten o improvisen.

En el caso de los acompañantes guitarristas, compartiendo los recursos técnico-instrumentales básicos con músicos de diversos géneros y tributarios de las escuelas de vihuelistas y laudistas del Renacimiento, encontramos sencillos pero prácticos métodos para tañer el instrumento, como el de Gaspar Sanz y otros.

El verso popular y la música acompañante

En sus diversas versiones locales ambas expresiones –el verso y la música– subsisten asociadas hasta la actualidad en todo nuestro territorio. En la Sierra Norte los Carnavales, las Matarinas, el Cilulo de Cajamarca. En la Sierra Sur el Carnaval ayacucho. En la Costa Sur el Huachanaco de Camaná, Arequipa.

Y asociado con el ambiente del carnaval, lo lúdico y la fiesta, se da el contrapunto.

Cantores y canto en contrapunto

Ciertamente el apelativo de “cantores” a menudo resulta algo engañoso, muchas veces se llama cantor a aquel poeta o recitador que en alguna ocasión dedica su verbo a tal o cual celebración o conmemoración, pudiendo ser los versos suyos o ajenos.

Y contrapunto se llama a la participación dialogada, que aunque tenga ensayo previo es curiosamente aceptada como improvisación

La larga tradición del canto improvisado puede remontarnos hasta antecedentes de leyenda. Lo cierto es que desde la más remota antigüedad siempre han existido justas y torneos. En 1400 a.C. el sátiro Marsyas, hijo del flautista Hiagnis tocaba un aerófono llamado la *sambuca*. En un concurso público de Aulos Marsyas perdió al retar a Apolo quien luego de proclamarse ganador mandó desollar vivo a su oponente.

No hemos indagado más al respecto. (Sin duda en estos días que corren alguien se preguntaría acerca de cosas como si ganó en primera o segunda vuelta y de hecho no faltaría quien cuestionara la transparencia de la competencia, pero para tranquilidad de la afición en nuestra Costa zamba bástenos decir que actualmente –a dios gracias– hoy no se despelleja a nadie por “tocar una zambuca”). En todo caso y para los efectos, la antigüedad del desafío ha quedado consignada en su mitológico antecedente griego.

Vigencia del verso popular

Al común de las gentes les agrada oír poesías en especial en momentos de alegría y esparcimiento. Es curioso como pese a la aceptación con que el público recibe a un poeta popular, los verdaderos cultores son realmente escasos, en su gran

mayoría se trata de participantes ocasionales que se encuentran al nivel de aficionados y en un estado generalmente estacionario.

a) De aquellos que acostumbran el verso con métrica y rima podemos decir que se limitan a repetir temas de la tradición. Las diferentes grabaciones de campo que hemos podido escuchar, así como recitales y entrevistas transcritas en publicaciones nos presentan indefectiblemente a los mismos cantores lugareños repitiendo en las últimas décadas, los mismos versos de la tradición, ordenados en aparente contrapunto y según una secuencia preestablecida. Es de observar que en la mayoría de estos casos, sea porque los cantores desconozcan la estructura de estos sencillos versos, o porque tan sólo de repetirlos es que se han llegado a familiarizar con su cadenciosa métrica, el caso es que no es frecuente que se aventuren a improvisar a riesgo de salirse de sus parámetros.

b) En cambio ocurre que quienes sí improvisan, hacen gala de un verso que es oportuno, humorístico e incisivo, pero en lo concerniente a rima o metro no son ortodoxos, hacen, por así decir cuartetos de rima asonante y métrica variable. Pero decirlo de este modo no deja de ser un eufemismo porque para llamar a las cosas por su nombre lo que ocurre es que sencillamente hay casos de mediano y hasta total desconocimiento en el nivel formal.

Las modalidades más conocidas son:

En la Costa Norte: Las Cumananas

Las cumananas tal como he podido escucharlas son cantadas en contrapunto entre dos cantores, o dos parejas de cantores. Están estudiadas en trabajos de Noel Adrianzén, Alberto Alarcón, William Tompkins y Chalena Vásquez.

En la Costa Sur: Los Huanchihualitos

Los Huanchihualitos es una expresión singularmente mestiza, en festivo contrapunto los negros de nuestra Costa Sur entonan picarescas cuartetos que animan la fiesta de la yunza o tumbamonte de típica raigambre andina, integrando así elementos de nuestras diversas vertientes étnicas y culturales.

En la Costa Central: El Amorfino

En la Lima antigua, dicharachera y jaranista, entre décimas y marineras, el Amorfino era un canto de contrapunto, jactancioso y retador. Hemos escuchado a los últimos cantores de amorfino Augusto Ascuez y Luciano Huambachano en los años sesenta y setenta. Al igual que las cumananas, y los huanchihualitos –que oímos en igual fecha– estos cantos de contrapunto ya eran siempre cantados con cuartetos de la tradición.

La Décima

Se cultivó también en los lugares mencionados, pero antes de ver qué es la décima creo preciso decir

Qué –no es– la Décima:

Frecuentemente se llama décimas a estrofas de diversa composición, es usual que caigan dentro de tal denominación las cuartetos, (sean coplas o redondillas, sean consonantes, o asonantes, respétese o no el octosílabo, así tengan versos o renglones cortos o largos), las seguidillas y toda cosa que más o menos rime. Independientemente del nivel cultural, de lo que estamos hablando pues es de una singular desinformación general que se complementa con un explicable prejuicio: En nuestro medio, hoy en día el prototipo del decimista es un señor que habla rimando, pero lo imprescindible es que sea bastante chistoso y además que sea negro.

Qué es la décima:

Por definición la décima es una composición estrófica compuesta por 10 versos octosílabos. La versión llamada espinela cuya rima es ABBAACDDC se difundió en diversos países de Latinoamérica, encontrándosele tanto en estrofas simples, como agrupadas. Acerca del devenir de la décima en nuestro país, nuestra referencia inmediata es Nicomedes Santa Cruz en su libro “La décima en el Perú”, IEP, Lima, 1982.

Evolución de la décima en el Perú

A grandes rasgos, el devenir de nuestra décima presenta los siguientes hitos:

Una larga etapa que comprende desde los primeros decimistas, españoles y coloniales hasta representantes de la elite criolla, creando diversos tipos de décimas, como la décima periodística, política, religiosa y otras, a fines del siglo XIX.

El florecimiento de la décima costeña y popular, campesina o citadina. En el lapso que va desde la segunda mitad del siglo pasado a la primera mitad del actual, las huellas de la décima pueden rastrearse a todo lo largo de nuestra Costa, por lo menos desde Zaña al Norte, hasta Chincha al Sur. En lo referente a Lima esta etapa culminó por los años 20-30 y está marcada definitivamente por el fallecimiento de Hijinio Quintana y Carlos Vásquez (1943, 1954).

- Una etapa de divulgación masiva a través de los medios de comunicación ejercida por la labor individual de Nicomedes Santa Cruz quién predicó con el ejemplo desde 1949 hasta su partida de Lima en 1982.
- Una nueva época caracterizada por cursillos básicos, talleres y recitales públicos que con el perfil de una “Escuela de la décima peruana” como meta viene desarrollando la ADEP desde 1991.

La Décima cantada

El socabón, llámase así tanto a la melodía cantada como a su característico acompañamiento en guitarra, tiene sentido sólo en relación con la décima, para ser más exacto con relación a la décima peruana y cómo ella ha cambiado de perspectiva varias veces. Habiéndose refugiado la décima en nuestra Costa Sur, sus últimos bastiones fueron reductos habitados por gentes de obscuro color. A fines del siglo XIX y comienzos del XX los decimistas negros de Chancay, Lima e Ica cantaron la décima y la cantaron en socabón.

Captación inicial. Modelo y ejemplo

Esta actividad cultivada en la ciudad y en la campiña según ya hemos mencionado fue decreciendo paulatinamente hacia 1920. No sabemos que de aquella época hayan quedado grabaciones o transcripciones. Pero la recopiladora y tradicionalista Rosa M. Ayarza en un canto de su creación, el pregón "La sanguera" realiza una evocación que cita de cerca al socabón:

“¡Sangüe! y con ruce y con tanta pasa.

Pasito a paso me voy
de Malambo a Malambito
gritando: ¡jui Aquí estoy
¿Quién me compra mi sanguito?

Mire mi ama que es muy ruce
no se le orvidará
porque tiene unas pasitas
que sirven pa´ recordá

En la calle er Panteoncito
se me cuadró uno en la acera
y me rijo: “¡Qué sanguito!
Prefiero yo a la sanguera”
Yo le rije: “Señorito,
orvídense de ese empeño
y prefiera Usté er sanguito
porque ésta ya tiene dueño

¡Sangüe!... Y con ruce y con tanta pasa.”

La Sanguera, Letra y música de Rosa M. Ayarza

Al respecto, en las palabras de presentación del programa a realizarse la Tarde de los Pregones en la Sociedad “Entre Nous”, el 30 de noviembre de 1937 el Dr. José Gálvez dice:

“...No son estos pregones parte precisa de la obra fundamental de folklore que Rosa Mercedes Ayarza de Morales está recogiendo y anotando. Nó. Son creaciones suyas, basados en viejos motivos de pregones, algunos que alcanzó y otros que ha escuchado en su limeña tradición familiar. Sobre el motivo del pregón cantarino, su inspiración ha creado libremente, con un sentido lírico perfecto y prístino...” /

“...Pero además de los muchos pregones coloniales que Rosa Mercedes ha recogido y vestido con su graciosa inspiración, tan graciosa en la música como en la letra, escucharemos algunos que no figuran en las Tradiciones, como los del sanguito de pasas...” / “...la sanguera de voz grave que resucita un Socabón...”

Con este ejemplo la Sra. Ayarza logra presentarnos parte del acompañamiento del socabón como ella lo escuchó en sus años mozos, del cual rescata algunas frases musicales, arpegios y bordoneos; pero queremos destacar que también consigue rescatar –aunque por cierto esta vez sin proponérselo– la perspectiva del oyente que hemos mencionado líneas arriba, es decir, ella misma al recrear el socabón y transmitirnos su experiencia decimística se aproxima a la música del socabón en una versión muy libre, pero en cuanto al texto, es de su creación, y así la graciosa sanguera que coquetea al señorito lo hace en un octosílabo que es rítmico y fluido pero que se organiza en perfectamente reconocibles cuar-te-tas.

Para finalizar esta reflexión y luego de hacer de “abogado del diablo” acotamos que –salvo las “plantas” del pie forzado– no tenemos referencias de que series de cuartetos hayan sido cantadas con la melodía del socabón.

Portadores e informantes

La segunda mitad del siglo pasado es entonces la época de apogeo de la décima como expresión popular con cultores renombrados y con mencionados encuentros de controversia entre los pobladores negros de nuestra Costa Criolla, sus anécdotas y hazañas han sido recogidas por Nicomedes Santa Cruz. Op. Cit. Según menciona en este texto, sus primeras informaciones las recibió de labios de Porfirio Vásquez, con quien compartía el trato afectuoso de “amigazo” pese a que “Don Porfi” era veintitrés años mayor que Nicomedes. N.S.C. cita: “conjuntamente con su hermano Carlos recibió las enseñanzas de Hijinio Quintana. Pero la décima no llegó a absorberlo como a Carlos, para él fue un adorno más entre toda su genial versatilidad... / ...fue tan completo que dominaba por igual todo el acervo folklórico de la costa central: el canto, la danza, la narrativa oral, etc.”

La experiencia rural de la primera juventud de “el amigazo” significó una pode-

rosa influencia para el joven Nicomedes, me consta que en esos años él se sentía fuertemente impactado por los últimos gestos de esa tradición decimística que “don Porfi” representaba y con quien se sentía íntimamente vinculado.

/ “...Una mañana de 1963 Nicomedes me llevó a visitar a don Porfirio que por aquel entonces ya vivía en el jirón Succha en Breña, cerca de la casa de Lupo y de su compadre Miguelito; yo ya estaba estudiando y recuerdo que toqué Granada de Albéniz, Vals de Barrios, Choros de Villalobos, y un trémolo de Tárrega. Don Porfirio tocó solo un poco, como probando mi guitarra. Luego le pregunté a Nicomedes y él me comentó que para “el amigazo” no era ningún problema tocar cualquier guitarra, pero que cuando se trataba de cantar jarana o incluso décima, él de seguro prefería el temple maulío que es más cómodo, y entendí que para ello es necesario cambiar la afinación. Era la primera vez que yo escuchaba hablar de afinaciones folklóricas...” / Nicomedes no tocaba, pero en estas décimas suyas que incluyo sin duda transcribe algo de sus vivencias de esas épocas al lado de don Porfirio:

Voy a cantar un “palmero”
De esos que llegan al alma.
Cuando saque mi pañuelo:
“Palmero, sube a la palma”.

La gente se divertía
en casa de mi adorada,
yo llegué de madrugada
porque al padre le temía.
Estaba la vida mía
para quitarse el sombrero;
yo quise jugarme entero
y dije, por ver: -¡Qué pasa,
si hay cariño en esta casa
voy a cantar un “palmero”.

I I

Cogí el palo trinador
como hacen en Chancayllo,
afiné en “punto `e maulío”
y arranqué por Sol Mayor.
Como el padre de mi amor
quería perder la calma
a todos les pedí ¡palmas!
al viejo le di un cajón

y entré a puntear un bordón
de esos que llegan al alma. . .

En efecto las diversas afinaciones campesinas –posible herencia renacentista o medieval– aún son preferidas en las zonas rurales, favorecen sabiamente la ejecución instrumental que de otro modo podría resultar de innecesaria dificultad técnica. Ciertamente esa es una de sus funciones principales, aparte del resultado estético, de la sonoridad especial que produce, cada manera de afinar la guitarra ofrece al ejecutante una variedad de posibilidades y recursos con el mínimo de esfuerzo, lo que es de capital importancia en el caso de guitarristas prácticos con facultades poco ejercitadas; el temple llamado maulío en la costa central –quinta en Sol, sexta en Re; y a veces solamente sexta en Re– favorece la tonalidad de Sol Mayor, es una entre muchas.

Y es en mucho de campesinos este quehacer de las cosas tradicionales, pero bien sé que una cosa es relatarlo como un comentario y otra sentirlo como algo vivo. Dentro de mi propia experiencia personal, mi formación inicial como diseñador gráfico y como estudiante de guitarra clásica estaba remitida al ámbito de lo académico, en Lima, con todas sus limitaciones, distaba bastante de la vida en el campo y sus costumbres y por eso cada vez que he tomado contacto directo con otros aspectos de la tradición lo he sentido como algo diferente, y luego del primer reconocimiento de lo nuevo lo he asimilado lentamente.

/ “ . En 1970 fuimos a Chincha y Cañete con Nicomedes y Victoria. Por esos tiempos yo ya conocía no sólo de la guitarra clásica sino de todo lo que ellos estaban desarrollando en el rescate del folklore afroperuano y en consecuencia tenía mucha expectativa no sólo en el aspecto técnico-instrumental sino en la búsqueda de antiguos ritmos, canciones o acompañamientos; no tenía la menor idea de lo que pudiéramos encontrar pero esperaba cosas muy diversas en aquella centenaria campiña. Estuvimos allí a eso de las 4 de la tarde, nos dijeron que para establecer el contacto que buscábamos teníamos que comenzar por hablar con Ufo Manzo.

- ¿Y donde está?
- En el campo pues.

Y tuvimos que esperar. Ufo llegó a eso de las 6, era poco menos que un patriarca, toda una autoridad en la comunidad y la conversación se desarrolló sobre las fiestas, su juventud, y entonces los demás participaron... pero eso ya es otra historia, lo que quiero decir aquí es que con él llegó –también del campo– Ángel Donayre, que tenía fama de guitarrista. No fue tan rápido lograr la información con las damas del lugar. Finalmente con una pudorosa sonrisa relataron que “alguna vez –en su juventud– habían visto bailar a sus mayores”, se referían a aquellas orgásticas danzas del ingá y del alcatraz. Al parecer tenían buena memoria porque cuando

don Ángel cogió la guitarra no se hicieron de rogar. Donayre empezó con un rasgueado que reconocí como festejo, él mismo cantaba y se acompañaba. Con atención de flamante guitarrista fungiendo de investigador novel escuche su ejecución, que en el curso de la velada pasó del festejo al ingá, y de allí al alcatraz.

Yo sabía que si bien las figuras de baile del ingá difieren del alcatraz, los pasos básicos son los del festejo, bueno, esa es una definición que actualmente ya es clásica (aunque al escribir estas notas, me parece que quizás mas adelante debería pensar en replantearla y presentarla exactamente al revés) pero en este caso ya la repetición me pareció excesiva, no solo se repitió el rasgueado, sino la canción fue invariablemente la misma. En vano esperé una variación, la canción del "...china menea..." nos acompañó toda la noche, con el mismo característico rasgueado y en las mismas sencillas posiciones. Definitivamente eso no era lo que yo había esperado..." /

Sin embargo, hoy pienso que lo verdaderamente interesante en esa noche estuvo en que las cosas se dieran de esa manera y no de otra. Visto de ese modo ahora resulta que la letra de la canción en cuestión merecería algo de atención pues de hecho habla de usos y costumbres antiguos:

- "- China: ¡Menea!
- ... Señor, no sé menear.
- Pero china ¡Menea!
- Señor, no sé menear
- Por qué no aprendiste lo que te enseñé
- Ay, por qué no aprendiste lo que te enseñé."

Y en cuanto a la guitarra, recordando ese momento en que mirando la ejecución no podía menos que pensar que apenas un rato antes sus manos habrían estado empuñando las herramientas de labranza, creo que no podría haber sido de otra manera y ya no me extraño tanto de lo sencillo de su ejecución.

Bibliografía

- ADRIANZEN, Noel
1998 *Coplas y tonadas de cumanana*. Biblioteca Nacional del Perú
- ALARCON, Alberto
1992 *El canto de la Achupalla*. Lluvia editores, Lima.
- AYARZA de Morales, Rosa
1944 *La Sanguera. Antiguos pregones de Lima*.
- DÍAZ Acevedo, Raúl
1994 *Finares campesinos*. FONDAR, Chile.
- INSTITUTO PARRAMON EDICIONES:
1980 *El Libro de la Música*.
- KRIS, Ernst y Otto Kurz
1982 *La leyenda del artista*. Ediciones Cátedra, Madrid.
- PUJOL, Emilio
1965 *Escuela razonada de la guitarra I*. Ricordi americana.
- SANTA CRUZ, Nicomedes
1971 *Décimas y poemas, antología*. Campodónico ediciones, Lima.
1982 *La décima en el Perú*. IEP, Lima.
- SANTA CRUZ, Octavio
Inédito *Visitas y conversaciones...*
- TOMPKINS, William D.
1981 *The Musical Traditions of the Blacks of Coastal Perú*.
University of California. Los Angeles.