

*El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias,*  
Universidad Veracruzana,  
Instituto de Investigaciones Lingüístico-Literarias, ISSN: 2954-3843.  
Vol. 4, núm. 9, mayo-agosto 2024, Sección Redes, pp. 190-214.  
DOI: <https://doi.org/10.25009/pyfril.v4i9.159>

*De un pájaro las dos alas: una controversia  
poética entre Cuba y Puerto Rico*

*De un pájaro las dos alas: a Poetic Controversy  
between Cuba and Puerto Rico*

Agustín Rodríguez Hernández  
Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa,  
México

ORCID: 0000-0001-8499-1283  
[agustin.rodriguez@xanum.uam.mx](mailto:agustin.rodriguez@xanum.uam.mx)

Recibido: 16 de agosto 2023  
Dictaminado: 13 de octubre de 2023  
Aceptado: 14 de febrero de 2024



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons  
Atribución-NoComercial 2.5 México.

# *De un pájaro las dos alas: una controversia poética entre Cuba y Puerto Rico*<sup>1</sup>

## *De un pájaro las dos alas: a Poetic Controversy between Cuba and Puerto Rico*

Agustín Rodríguez Hernández

### RESUMEN

El artículo propone una reflexión sobre los elementos que conforman la poesía de tradición oral, con la intención de conocer cuáles serían aquellos aspectos que definirían la poética de estas expresiones. El trabajo utiliza como ejemplo la controversia poética entre Alexis Díaz-Pimienta, improvisador cubano, y Omar Santiago, trovador puertorriqueño, que tuvo lugar, en el marco del xxxv *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, en los últimos días de diciembre de 2017. El análisis muestra cómo aspectos extratextuales son fundamentales para construir la improvisación en la *performance*: la música, la presencia del trovador en el escenario, la teatralidad y espectacularidad del ejercicio poético, así como la cadencia de la palabra y la voz, que se combinan en el ejercicio de la poesía pública.

*Palabras clave:* improvisación; controversia poética; Alexis Díaz-Pimienta; Omar Santiago; *performance*.

---

<sup>1</sup> Retomo para el título los célebres versos de Lola Rodríguez de Tió, que muestran, entre otros aspectos, la estrecha relación histórica, geográfica y cultural de Cuba y Puerto Rico:

Cuba y Puerto Rico son  
de un pájaro las dos alas,  
reciben flores o balas  
sobre el mismo corazón.

ABSTRACT

The article proposes a reflection on the elements that make up the poetics of oral tradition poetry, with the intention of knowing what would be those aspects that would define the poetics of these expressions. The work uses the poetic controversy between Alexis Díaz-Pimienta, a Cuban improviser, and Omar Santiago, a Puerto Rican troubadour, as an example. This took place within the framework of the XXXV *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda* in the last days of December 2017. The analysis shows how extratextual aspects are fundamental for improvisation such as music, the presence of the troubadour on stage, the theatricality and spectacularity of the poetic exercise, as well as the cadence of the word and the voice that are combined in the exercise of public poetry.

*Key words:* improvisation; poetic controversy; Alexis Díaz-Pimienta; Omar Santiago; *performance*.

La poesía es la memoria de los pueblos,  
pero también es aquella parte secreta  
del alma de cada uno y del alma de  
los pueblos, en la cual esa zona, muy  
oscura y muy ambigua, refleja o mejor  
dicho perfila el futuro.

Octavio Paz

Sin duda, es necesario preguntarse de dónde nace la poética de una tradición literaria: acaso ésta se construye por la labor de los cultores o, más bien, es necesaria la erudición crítica de un sabio para proponer las reglas del arte de su época. Si se atendiera el primer caso, quien estudia una forma de creación específica requeriría analizar un *corpus* ingente para desentrañar los entramados, estructuras y posibilidades de creación. En el otro caso, se darían los lineamientos y reglas para la construcción de las obras poéticas

desde un lugar privilegiado. Esto no significa necesariamente que se desconozca el *corpus* con el que se trabaja, sólo que no se ha atendido de forma amplia y abarcadora las obras que se pretenden prescribir. Talens (1980) propone:

En tanto teoría empírica que es, la *Poética* funciona como una construcción mental y abstracta cuya finalidad reside en explicar y dar a conocer una esfera de la realidad de las prácticas significantes: la constituida por la producción de arte verbal. Este arte verbal o *literatura* le otorga un espacio, a partir del cual la Poética construirá su objeto teórico o *literaturidad* (p. 65).

En el presente trabajo, intentaré acercarme lo más posible a la explicación de una práctica de arte verbal específica, proveniente de la tradición oral, con la intención de explicar lo concreto de esa construcción mental.

Aunado a estas preocupaciones, es necesario atender las particularidades de cada tradición poética, con la intención de comprender de mejor manera tanto su entramado como su razón de ser. En el caso de la poesía popular, tema central de este trabajo, el cultor se enfrenta a un auditorio que está expectante de su presentación, dado que es una poesía pública. Es necesario señalar que en aquellas ocasiones donde se improvisa el ejercicio poético se complica, ya que, inevitablemente, será necesario hacer evidente el proceso creativo y constructivo de las estrofas. A un tiempo, las palabras de la tradición y las palabras de la autoría propia se encuentran en lo que bien puede ser un hallazgo luminoso o un precipitoso accidente.

Se puede deducir, por tanto, que la poesía de tradición oral muy rara vez se presenta sólo de forma escrita, para ser leída; más bien, su manifestación es la conjunción de la voz humana, la letra y la música, ya sea porque explícitamente se acompaña de instrumentos musicales o porque la ejecución de ésta exige ciertas modulaciones tonales, que utilizan alguno de los modos de canto y recitación. Así, la cadencia de la palabra, los acentos de intensidad y los énfasis puestos en ciertas sílabas proporcionan una musicalidad

particular. Para un mejor entendimiento y análisis de este tipo de poesía, es necesario apreciar la complejidad de estas expresiones y los elementos inherentes a ellas. Con la intención de tener claridad en mi exposición, tomo como punto de referencia y estudio la controversia poética entre Alexis Díaz-Pimienta, improvisador cubano, y Omar Santiago, trovador puertorriqueño, que tuvo lugar en el marco del xxxv *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, que se desarrolló los días 29, 30, 31 de diciembre de 2017 y 1 de enero de 2018.<sup>2</sup>

Es necesario aclarar que tanto en la tradición del punto cubano<sup>3</sup> como en la de Puerto Rico el seis chorreado, particularmente, se utiliza la décima como estrofa literaria para la improvisación.<sup>4</sup> Desde aquí, se puede marcar un primer aspecto: el de la tradición poética. De este modo, el término tradición se puede entender como un amplio abanico, en el que se incluyen tanto los cultores que precedieron a los poetas que se presentaron ese día como la preferencia por una estrofa literaria cuyo camino es un reflejo del diálogo cultural entre España e Hispanoamérica.<sup>5</sup> Aunado a estos dos

---

<sup>2</sup> La grabación de esta controversia se puede consultar en la siguiente liga: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_Sb6ha-Pfg4&list=PLXKfuYyCsdXEFvrjVjCBOYdXdaeB-2ys9B](https://www.youtube.com/watch?v=_Sb6ha-Pfg4&list=PLXKfuYyCsdXEFvrjVjCBOYdXdaeB-2ys9B)

<sup>3</sup> Alexis Díaz-Pimienta (2014b) explica que hay tres formas de llamarle a esta tradición: “Punto”, “Punto cubano” o “Punto guajiro”, el cual define de forma sucinta como “Forma de acompañamiento musical con que se realiza el canto de la décima en Cuba y las Islas Canarias” (p. 778).

<sup>4</sup> Omar Santiago (2022) menciona que el “*seis puertorriqueño* ha sido el género musical que ha acompañado y paseado a la décima puertorriqueña hace más de un siglo” (p. 291). Además, precisa que su cadencia es rápida y se ejecuta en tono de La Mayor. Sobre su origen, Yvette Jiménez de Báez (1964) había señalado ya que “su origen debe remontarse a un viejo ritual católico de las Fiestas de Corpus Christi cuando iban a bailar los seises en el templo con las cabezas descubiertas. Durante el siglo XIX, sólo eran seis –como lo dice el nombre– las parejas que tomaban parte en este baile” (p. 104). Para Díaz-Pimienta (2014b), es “una de las formas de acompañamiento musical de la improvisación poética en Puerto Rico” (p. 781). No deja de ser sugerente que estos elementos destacan, en realidad, la música y el baile más que el aspecto poético.

<sup>5</sup> Sirva como ejemplo paradigmático de esta relación la célebre composición de Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, *Canto a la décima criolla*:

Viajera peninsular:  
¡cómo te has aplatanado!

elementos, es necesario considerar el espacio festivo, es decir, el *xxxv Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, que celebró su 35 aniversario en aquella ocasión.<sup>6</sup> La herencia de la tradición poética propia, el camino de la décima desde su nacimiento en España hasta su arraigo en el continente americano y el espacio festivo donde ha sido recurrente la memoria y el homenaje a los trovadores olvidados y fallecidos de la tradición del huapango arribeño presentan particularidades y elementos de intersección que conforman la *performance* en la tradición poética oral.

### 1. ESTRUCTURA DE LA CONTROVERSIA ENTRE ALEXIS

DÍAZ-PIMIENTA Y OMAR SANTIAGO

El enfrentamiento poético que propongo como guía para este texto es particular, no tanto por el hecho de que haya dos trovadores de tradiciones distintas en el festival, sino por el desarrollo narrativo del mismo, tanto en lo discursivo como en lo musical. Se pueden marcar de forma clara tres momentos: 1) cuando los cultores improvisan a ritmo de punto cubano; 2) cuando el ejercicio poético se desarrolla con el acompañamiento de la música del seis chorreado de Puerto Rico; 3) cuando se da el cierre de la intervención con la estructura de la seguidilla cubana. Este desarrollo narrativo subraya la relevancia de la décima para las tradiciones orales hispanoamericanas y también su ductilidad, la facilidad con la que se adapta a diferentes ritmos y acompañamientos musicales. Se aprecia, además, cómo se puede crear una narración que va des-

---

¿Qué sinsonte enamorado  
te dio cita en el palmar?  
Dejaste viña y pomar,  
soñando caña y café;  
y tu alma española fue  
canción de arado y guataca,  
cuando al vaivén de una hamaca  
te diste al Cucalambé (Trapero, 2014, pp. 279-280).

<sup>6</sup> Sobre el *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, se puede consultar tanto el libro *El cielo de los poetas. Memoria del xxxv Festival del Huapango Arribeño de la Cultura de la Sierra Gorda*, de Mendieta (2013), como mi artículo “Fiesta y ritual en el Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda de Xichú, Guanajuato” (2018).

de temas serios y complejos, como un desastre natural, hasta temas más ligeros y de divertimento, como la afrenta por la superioridad de talento entre los cultores.

El contexto temporal del *Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda* coloca al espectador y a los cultores en un tiempo particular: el cierre del año viejo y el inicio de uno nuevo. A lo largo de los tres días del festival, hay una voluntad explícita por delimitar el tiempo cotidiano y el tiempo festivo. Según Eliade (2015), “es la ruptura operada en el espacio lo que permite la constitución del mundo, pues es dicha ruptura lo que descubre ‘el punto fijo’, el eje central de toda orientación futura” (p. 21). Asimismo, el cierre y apertura de ciclos se subrayan en diferentes momentos, como la caminata para anunciar la fiesta, el recibimiento de la danza conchera de Corralillos, las presentaciones musicales que se realizan en la noche y la topada-baile, que transcurre de la noche del 31 de diciembre hasta la mañana del día 1° de enero.

Este ritual profano de la poesía pública y la ruptura del tiempo cotidiano permiten que se pueda llevar a la palestra de la controversia poética temas que calan hondo en el sentir de la comunidad.<sup>7</sup> Es común que en distintas tradiciones, como el punto cubano y la improvisación poética en Puerto Rico, se pida al auditorio un elemento: por ejemplo, un pie forzado, es decir, un verso para terminar la décima. En el caso de esta controversia, lo que se solicitó fue el tema. Como en septiembre del 2017 hubo un temblor muy fuerte en México, muchos de los asistentes tenían todavía en mente y en carne viva esta experiencia del desastre y la tragedia. Aunado a ello, en ese mismo año Puerto Rico sufrió graves daños a causa del huracán María, también en el mes de septiembre. Por tanto, en este espacio festivo, en este tiempo donde se rompía lo ordinario, había ciertos elementos todavía por sanar.

---

<sup>7</sup> Para Nettl, Béhague y García Matos (1996), el ritual profano es “una ocasión social en la que se da un comportamiento altamente simbólico” (pp. 245-246). En este caso, la convocatoria comunitaria para celebrar el fin de año y el inicio del nuevo sería el marco de referencia que propicia el acto simbólico y significativo del *Festival del Huapango Arribeño*.

La unión entre el dolor y la tristeza de México y Puerto Rico ha propicio que los trovadores ejercieran su función de darle voz a los que no tienen voz, como lo señala el versador canario Yerary Rodríguez Quintana: “Cuando hay, por ejemplo, sobre todo, un conflicto social o algún elemento áspero en la vida cotidiana, ¿no?, si le ponemos voz a ese sentimiento es porque es lo que la gente quiere decir.”<sup>8</sup> En este caso, esta controversia mostró cómo la poesía pública es capaz de ayudar al auditorio a expresar el sentimiento que se le dificulta verbalizar, debido al dolor y la angustia. La fiesta, pues, ayuda a encontrar los senderos que fortalezcan el vínculo de la comunidad y el de amistad entre pueblos, al remendar los sentimientos de dolor y quebranto. El lazo que se genera por la empatía propicia la posibilidad de remendar el tejido social, fortalecerlo y reconstruirlo desde lo individual, con el arropo colectivo, lo cual es una de las funciones también de la poesía pública.

## 2. LA CONTROVERSIA POÉTICA: TENSAR LA PALABRA, PULSAR LA IMPROVISACIÓN

Sobre el ejercicio poético, sería importante destacar la relevancia de los distintos referentes a los que se alude con la palabra “temblor”. Si bien es una palabra que no propicia la polisemia o ambigüedad en su significado, la habilidad de los trovadores al utilizarla y repetirla en sus composiciones les exige llevarla hacia distintos referentes, para que su repetición no sea cansada o tediosa, sino pertinente. Como ejemplo, presento las siguientes dos décimas, la primera de Omar Santiago y la segunda de Alexis Díaz-Pimienta:<sup>9</sup>

Omar Santiago

Dice Alex que un terremoto  
tiene por dentro que suene,

---

<sup>8</sup> Entrevista con el versador canario Yerary Rodríguez Quintana, en el marco del *XXV Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*, el día 30 de diciembre de 2017 (Véase Rodríguez Hernández, A. 2018).

<sup>9</sup> Presento las décimas respetando el orden en que intervinieron ambos cultores populares.

dice Alex que un terremoto  
tiene por dentro que suene,  
pero cada vez que viene  
acá arriba no lo noto,  
porque éste sí es un devoto  
del arte y del frenesí.  
Y mira a ver si es así  
que arriba de este teatro  
todas las cuerdas del cuatro  
tiemblan por oírte a ti.

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

No le temas al temblor,  
porque todo el que ha temblado,  
no le temas al temblor,  
porque todo el que ha temblado,  
es telúrico pasado  
con un futuro mayor.  
Yo que soy espectador  
de los temblores ajenos,  
yo que busco versos buenos,  
cuando subo a un escenario  
tengo un terremoto diario  
en demasiados terrenos.

De este modo, se muestra cómo el cultor puede utilizar las palabras cotidianas en un contexto que parece ordinario; y aun en el breve tiempo de la improvisación, dada la premura con la que forja sus versos, llega a tener la capacidad para trabajar frente al público en esta especie de cocina poética abierta al auditorio, donde lleva el sustrato de la palabra y el habla cotidiana al nivel de la poesía.<sup>10</sup> El

---

<sup>10</sup> Como señala Zumthor (1991), “el texto poético oral, en la medida misma que, por la voz que lo manifiesta, compromete un cuerpo, rechaza más que el texto escrito todo análisis que lo disocie de su función social y del lugar que ésta le confiere en la comunidad real; de la tradición, de la cual quizá se vale explícitamente o de manera implícita, y, en fin, de las circunstancias en las que se hace oír” (p. 41).

tiempo y espacio de la fiesta transfiguran la plaza de Xichú en el espacio festivo y la jornada cotidiana en el tiempo de la fiesta. Su transformación se hace patente con la aceptación que tiene el auditorio de los trovadores del mundo y con la disposición que tienen para participar en una dinámica no tan conocida y en otra tradición, al aportar temas para que se traten en la controversia poética. Los trovadores retribuyen esta actitud al tomar las preocupaciones de los asistentes y convertirlas en palabras, para que pueda lograrse la catarsis necesaria. El tejido de la fiesta se construye, pues, tanto con el ejercicio poético de los trovadores como con la disposición y respuesta del auditorio y se acentúa así el ejercicio dialógico existente en este tipo de tradiciones.<sup>11</sup>

En esta controversia, es notoria la función del cuerpo de los trovadores; su presencia en el escenario marca ya un elemento de ficcionalidad, al hacer explícito que se está frente a un espectáculo. Este ejercicio de teatralidad es necesario tanto en su función más práctica, la de entretener al auditorio, como en un ejercicio más fundamental, auxiliar al trovador en cuanto al ritmo del verso y de la controversia.<sup>12</sup> Este último aspecto se relaciona con la musicalidad de los versos que se improvisan y con los movimientos del cuerpo que son propicios para ello. Por ejemplo, el cultor se desplaza de un lado hacia otro, aplaude, mueve la cabeza hacia abajo,

---

<sup>11</sup> Esto, que en principio menciona Trapero (1996) para la construcción de la décima, se hace patente también para la relación de los improvisadores con el auditorio. Señala que “en la tradición oral –dice F[élix] Córdova– una décima se hace siempre con otra décima, o contra otra décima: de ahí el carácter de profunda dialogicidad que tiene la voz en el mundo de los trovadores” (p. 94). No hay que perder de vista que la primera relación se construyó con la solicitud del tema a desarrollar en las décimas, punto en el cual se abre el diálogo y se espera la retroalimentación continua del escenario al público y viceversa.

<sup>12</sup> Según Trapero (1996), “el acto de la improvisación en décimas (lo mismo que en cualquier otro metro) es siempre una «actuación», es decir, una manifestación de las cualidades versificadoras y poéticas de unos individuos especialmente dotados para ello frente a un público que escucha y goza de la demostración. Por tanto, una buena actuación por parte del decimista no consiste sólo en que haga buenas décimas, sino, además, en que éstas nazcan en el momento apropiado, creando un ‘discurso’ perfectamente organizado y armónico, como en toda obra literaria, con su comienzo, su desarrollo y su desenlace” (p. 119). Por su parte, Díaz-Pimienta (2014b) explica que “el repentismo es un fenómeno comunicacional que lleva en sí mismo tres virtualidades –la literaria, la musical, la teatral–, entre las que la literaria es la de mayor importancia” (p. 239).

como pensando en la composición que va a hacer, hace una pausa dramática, señala al contrincante en una suerte de afrenta, entre otros. Los recursos que despliega en el escenario permiten que el cultor popular gane segundos valiosos al improvisar y, además, obtenga adeptos al realizar una presentación que pueda ser más dramática y sugerente. Estos elementos de teatralidad muestran la dificultad del ejercicio de improvisación poética, donde la pausa entre versos ayuda a encontrar el siguiente hallazgo poético, que complete no sólo la rima, sino el sentido del discurso. El ritmo del cuerpo se construye por los distintos movimientos y los silencios, tanto pausas dramáticas como quedarse quieto en un punto específico. Estos elementos se conjugan con el ritmo del acompañamiento musical, el ritmo del verso que pronuncia el cultor y el ritmo de su propio cuerpo al momento del ejercicio de improvisación.<sup>13</sup>

Uno de los aspectos esenciales del enfrentamiento poético es mostrarse superior al contrincante, para que el auditorio advierta que el oponente no tiene los recursos suficientes ni su poesía el nivel necesario para lograr el triunfo en la contienda.<sup>14</sup> Esto se hace patente en esta controversia, sobre todo porque el tema del temblor pasa de una tragedia natural a un elemento en el que el adversario tiembla por el temor de enfrentarse al otro trovador, es decir, porque no tiene los elementos necesarios para vencer, como se aprecia en los siguientes ejemplos:

---

<sup>13</sup> Como explica Zumthor (1991), “cada sílaba es soplo, con el ritmo del latido de la sangre; y la energía de ese soplo, con el optimismo de la materia, convierte la pregunta en información, la memoria en profecía, y disimula las marcas de lo que se ha perdido y que afecta irremediamente al lenguaje y al tiempo. Por eso, la voz es palabra sin palabras, purificada, fino hilo vocal que nos une frágilmente con lo Único” (p. 14). Por su parte Ong (2002) propone que “el pensamiento extenso de bases orales, aunque no en verso formal, tiende a ser sumamente rítmico, pues el ritmo ayuda a la memoria, incluso fisiológicamente” (p. 41).

<sup>14</sup> Zárate y Pérez Zárate (1999) explican que “otro recurso consiste en la pura jactancia. El que canta hace gala de poseer más méritos, más conocimientos, más habilidades que ninguno de los presentes y ausentes; o cree ser capaz de realizar hazañas peligrosísimas” (p. 48).

OMAR SANTIAGO

Hago yo esta confesión:  
claro que tiemblo por dentro,  
claro que tiemblo por dentro,  
porque hallarme acá, en el centro,  
me causa satisfacción.  
Yo estoy cantando en tu son  
cuando salí a improvisar.  
Si a ti te toca cantar  
en medio del soberao,<sup>15</sup>  
una noche, un seis chorreao,  
ahí sí que vas a temblar.

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

Desafíame a temblar,  
desafíame a temblar,  
y pon el ritmo que quieras,  
y verás de qué manera,  
yo me pongo a improvisar.  
No me pongo, aquí, a llorar  
como un guijarro asustado.  
Si me quieres a tu lado  
con ritmo de Puerto Rico,  
que suene, que yo te explico,  
cómo improviso inspirado,  
cómo improviso asustado.<sup>16</sup>

Aquí, la narrativa de la historia que se desarrolla en esta controversia presenta un elemento fundamental: justificar que la posibilidad de la derrota se debe a que se enfrentan en un ritmo que favorece más a un cultor que a otro. Por tanto, al no dominar del todo el ritmo en el que se está improvisando el trovador puertorriqueño está

---

<sup>15</sup> Lo usa como sinónimo de plaza; hace la seña con la mano de señalar al público.

<sup>16</sup> Al inicio canta “Como [hago]”, pero rehace el verso, me parece que para dar coherencia y cierre a su décima.

en desventaja. Sin embargo, es importante señalar que, a pesar del acompañamiento musical y de que la estrofa literaria es la misma, hay algo en el ritmo propio del canto que tiene incómodo a uno de los cultores. Así, se aprecia que el ritmo propio, el del cuerpo y el habla son fundamentales y no se supeditan al acompañamiento musical del todo.<sup>17</sup>

La piedra angular de esta controversia –me parece– es el cambio de acompañamiento musical y, por tanto, de ritmo, que propicia un momento único del enfrentamiento poético. El cambio de ritmo obliga a los músicos a parar por completo su labor para iniciar con una música diferente. Desde poco antes de hacer esta pausa obligada, se aprecia expectación y emoción en su mirada. Este aspecto me da a entender que no es algo común que, a mitad de la controversia, se cambie el ritmo con el que se acompañan las décimas. Hay que recordar que los músicos son los miembros de la Orquesta Nacional Mapeyé de Puerto Rico y que están acompañando con su música a ambos trovadores.<sup>18</sup>

La pausa en la música, que dura apenas unos segundos, no se convierte del todo en silencio arriba del escenario, ya que son los propios cultores los que intentan construir una suerte de puente musical entre ambas formas de acompañar el canto de la décima, al mantener cierto ritmo con su cuerpo. Esta pausa tensa la relación entre sonido musical y sonido vocálico. Para Ong (2002), “El sonido sólo existe cuando abandona la existencia. No es simplemente precedero sino, en esencia, evanescente, y se le percibe de esta manera. Cuando pronuncio la palabra ‘permanencia’, para cuando llego a ‘-nencia’, ‘perma’ ha dejado de existir y forzosamente se ha

---

<sup>17</sup> Como precisa Ong (2002), “La palabra oral, como hemos notado, nunca existe dentro de un contexto simplemente verbal, como sucede con la palabra escrita. Las palabras habladas siempre constituyen modificaciones de una situación existencial, total, que invariablemente envuelve el cuerpo [...]. En la articulación verbal oral, particularmente en público, la inmovilidad absoluta es en sí mismas un gesto poderoso” (p. 71).

<sup>18</sup> Conformada en esa ocasión por Tony Mapeyé en el cuatro puertorriqueño, Gilberto Ortiz en el güiro, Carlos Martínez en la guitarra. Como sucede con los grupos de música popular, la alineación tiende a variar, dependiendo de los músicos que puedan viajar a una localidad o presentarse en una fecha en específico.

perdido” (p. 38). De este modo, Omar Santiago golpea con su pie la tarima y chasquea los dedos de la mano derecha, mientras que Alexis Díaz-Pimienta hace lo propio al chasquear los dedos de su mano izquierda.

Realizar estos sonidos, que pudieran parecer incidentales y secundarios, es lo que da sentido a la existencia de este puente entre ritmos. Al estar frente a frente, ambos cultores parecen dirigir este sonido hacia los músicos, para que puedan continuar lo antes posible. A mí entender, esto demuestra que el acompañamiento musical no es un accesorio de la improvisación poética, sino que es un elemento fundamental para mantener el ritmo del cuerpo del trovador, el ritmo musical y el ritmo que propicia el verso improvisado. Al iniciar la música con el seis chorreado y terminar con la pausa musical, ambos cultores muestran cierto alivio, al haber logrado esta hazaña, y también una mayor comodidad, al ya no tener que cargar ellos mismos la parte musical.

Hacia el final de la controversia, hay una suerte de robo de mano, puesto que Alexis Díaz-Pimienta había empezado a cantar su famosa seguidilla y Omar Santiago interviene para ser él quien guíe esa sección. Me parece necesario destacar que la seguidilla es una forma poética que ha sido la marca distintiva del cierre de las presentaciones de Alexis Díaz-Pimienta.<sup>19</sup> Por esto, resulta muy significativo que Omar Santiago haya interrumpido al improvisador cubano, quien muestra cara de sorpresa, pero entiende que el compañero tiene la posibilidad de también cantar en esta estructura. Advierto un acto de confianza en el trovador puertorriqueño y también de motivación para cantar en una forma poética poco cultivada por él, asociada a su colega, pero en la cual quiere demostrar su talento y habilidad para improvisar, como se observa a continuación:

---

<sup>19</sup> En *Teoría de la improvisación*, Díaz-Pimienta (2014b) la define como “forma típica de la improvisación cubana, en la que el repentista muestra en grado sumo su destreza, al encadenar las décimas sin descanso alguno entre una y otra, y a la máxima velocidad posible. La seguilla es una tonada en punto fijo, y se ha internacionalizado en los últimos años” (p. 781).

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

Y ya para terminar  
les haré la seguidilla.<sup>20</sup>

Para complacer a Omar  
les haré la seguidilla,  
que es donde más vale y brilla  
el arte de improvisar.

OMAR SANTIAGO

Mas yo voy a comenzar,  
porque ese [fue] era el reto,  
y aunque mucho te respeto,  
se cambiaron las funciones  
y las improvisaciones  
son del trovador completo.<sup>21</sup>

Me parece que la emoción del trovador puertorriqueño muestra que el cambio de ritmo lo ha hecho sentirse en plenitud y eso le anima a ser él mismo quien tome la batuta en la seguidilla y, así, robarle protagonismo a Díaz-Pimienta, al querer finalizar la controversia con la rúbrica clásica de su oponente. En cierto momento, Omar Santiago se da cuenta que no puede propiciar la misma velocidad que utiliza el improvisador cubano para la seguidilla; y ahí le devuelve la mano a Díaz-Pimienta.

---

<sup>20</sup> Estos versos son los que utiliza tradicionalmente Alexis Díaz-Pimienta para iniciar su composición. Sin embargo, en este caso los adapta para acoplarlos al contexto y situación comunicativa particular. Por eso, vuelve a empezar la primera redondilla de la décima, pero con algunas variaciones.

<sup>21</sup> Transcribo de este modo la composición, sin separar con espacios donde inicia la participación de Omar Santiago, para mostrar de manera visual la “interrupción” del trovador puertorriqueño, pero también para que se aprecie la habilidad de estos cultores populares de continuar la décima tanto en el aspecto formal de la rima como en el sentido del discurso, cuando realizan este tipo de ejercicios, en el que construyen la décima de forma alternada, la cual es la herramienta básica de la llamada décima de dos razones.

El cambio de ritmo se relaciona tanto con las pausas musicales como con las pausas prosódicas. Si bien en un primer momento pudiera pensarse que un ritmo exige al trovador más que el otro, debido a la velocidad con la que debe encontrar los hallazgos poéticos, la realidad sería que el cambio está en la ejecución, en la forma de llevar la palabra hacia el auditorio, en la manera como se presenta la poesía en la *performance*. De este modo, lo que ha cambiado es la espectacularidad, la teatralidad del acto, que ha ido del ritmo del punto cubano hacia el ritmo del seis chorreado puertorriqueño. Este aspecto se puede apreciar a la luz de los conceptos de espontaneidad y rapidez que expone Díaz-Pimienta en su obra *Teoría de la improvisación poética* (2014b): “La *espontaneidad* está determinada por la capacidad de reacción que tiene el repentista para contestar la décima del otro, depende de su poder de asociación de ideas y capacidad de ingenio para, en breve tiempo, elaborar y transmitir su texto-respuesta” (p. 255). Sobre la rapidez aclara que “la determina la velocidad con que el poeta repentista, una vez elaborado el texto, logra exponerlo, transmitirlo” (p. 255). Más adelante precisa:

la verdadera rapidez del improvisador está en el tiempo de asociación de ideas, en la velocidad con que logra asociar el discurso ajeno con los vocablos e ideas pertinentes de su propio discurso, para seleccionar, en breve tiempo, las rimas, la respuesta, la estrategia que implicará uno u otro movimiento en el *corpus* de la controversia (p. 256).

Es necesario recordar que estos dos trovadores son cultores que regularmente viajan llevando su tradición hacia otros lugares, hacia espacios distintos a los que están acostumbrados. En este sentido, son trovadores con mucha experiencia, con mucho bagaje; y por tanto, ambos están al mismo nivel en cuanto a ejercicio de improvisación.

### 3. LA CONTROVERSIA POÉTICA: CHOQUE DE LENGUAJES

La relevancia de la tradición propia, entendida como el bagaje comunitario anterior que se actualiza en cada una de las presentaciones y que marca una serie de pautas para ejercer la poesía, se muestra también al momento de cambiar de ritmo. En la forma del canto

del seis chorreado puertorriqueño, se cantan un par de versos antes de la décima, que funcionan como una suerte de proemio: “[ay] lo-le-lo-lai [-] le-lo-lé / lo-le-lo-lai [-] le-lo-lé-la” (Santiago, 2022, p. 297).<sup>22</sup> Para Omar Santiago, este par de versos son muy naturales, muy conocidos. Sin embargo, para Alexis Díaz-Pimienta son un tanto extraños. De hecho, Díaz-Pimienta lleva estos versos hacia un sonido más cercano a él y, de momento, parece más bien cantar la cadena fónica del español que explica en sus cursos: “La ra lé lo / le ro la la [...]. La ra lé lo / le ro lá” (2014a, p. 177). Por tanto, fuerza la musicalidad hacia una sonoridad más familiar para él, no la obligada de la tradición puertorriqueña. De este modo, la musicalidad de cada trovador se destaca y muestra lo esencial no sólo del acompañamiento instrumental, sino también del propio ritmo interno de cada uno de los cultores. Se presenta así una suerte de horizonte de expectativas rítmico-acústica, al que están más acostumbrados y el cual, de alguna u otra manera, se refleja en sus versos.

En cuanto a la presencia y la forma de estar en el escenario, se puede notar que, al cambiar de ritmo, Omar Santiago está mucho más cómodo. Incluso, este cierto alivio se refleja en el ingenio con el que empieza a aderezar los versos de su estrofa, como se aprecia en el siguiente ejemplo:

OMAR SANTIAGO

Ay, lo-le-lo-lai le-lo-lé  
lo-le-lo-lai le-lo-lé-la

Ahora para improvisar,  
ahora para improvisar,  
es diferente el terreno

---

<sup>22</sup> En *La décima del encanto* (2022), Santiago aclara que “esta modalidad surge antes del primer verso cantado y su modo de canto también varía con respecto al trovador que le imprime su acento personal, pues hay variaciones dependiendo de la zona de la isla o de la rapidez o lentitud con que se interprete” (p. 296). De esta característica de la tradición oral “vivir en variantes”, es que se puede entender que no haya sido un punto de reclamo de Omar Santiago a Alexis Díaz-Pimienta el hecho de no cantar estos versos *ad verbatim*, como él lo había hecho.

y ya yo veo que el moreno  
está empezando a temblar,  
más no lo voy a dejar,  
yo voy a avisarle aquí  
cómo es que se canta en sí,  
porque el verso no se enfanga  
y hoy hasta la mojiganga  
está temblando por ti,  
está temblando por ti.

Hasta antes del cambio de ritmo, no habían nombrado a las mojigangas que representaban a cada uno de los trovadores y que animaban tanto los momentos de la fiesta en los que había baile como aquellos en los que no.<sup>23</sup> Para mostrar superioridad en el escenario, Omar Santiago explica que no sólo Díaz-Pimienta está temblando, sino también su mojiganga. De este modo, todo aquello que represente o se pueda asociar al improvisador cubano tiembla, debido al temor que le causa estar en desventaja frente al trovador puertorriqueño.<sup>24</sup>

A modo de respuesta, y para mostrar más recursos de ingenio y sátira, Alexis Díaz-Pimienta muestra evidencia de que su mojiganga no tiembla, pues no se está moviendo, sino que ahora será ella quien responda el reto:

---

<sup>23</sup> Estas mojigangas son una suerte de títeres de gran tamaño, entre 2 y 3 metros, aproximadamente. La función de la mojiganga, en principio, es paródica e incluso puede asociarse con las figuras conocidas como “judas”, cuya quema es tradicional en algunos pueblos de México, en la festividad del viernes santo. Sin embargo, las hechas para este festival son para homenajear a los trovadores del mundo y hacerlos sentir bienvenidos. Las mojigangas de este festival fueron creadas por el Dr. Polo Estrada y su familia del Valle del Maíz, cuyo trabajo con el cartón y este tipo de figuras es una tradición de varios años y su relación con el festival muy estrecha.

<sup>24</sup> Para ahondar en el tema de la décima como una estrofa que hermana tradiciones, sugiero la lectura de mi artículo “La décima popular: lenguaje común de tradiciones hispanoamericanas en el festival de Xichú” (2020).

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

Mi mojiganga está bien,  
mi mojiganga está bien,  
y ni siquiera se mueve,  
mi mojiganga se atreve  
a responderte también.  
Le pongo luz en la sien,  
le pongo nueva energía,  
porque, aunque yo no quería,  
Omar Santiago se asusta,  
porque ve lo que le gusta,  
que es la mojiganga mía,  
que es la mojiganga mía.<sup>25</sup>

Es decir, se ha incluido una suerte de tercero en discordia en la controversia, pero con una clara intención paródica: la representación de Díaz-Pimienta, la figura de cartón, será ahora la que tendrá la palabra. Esta forma de responder el reto presenta el ingenio de tomar el elemento de ataque del oponente y darle la vuelta, tanto para mostrar el talento propio como para vencerlo con las herramientas que el adversario había propuesto.<sup>26</sup> Incluso desestimar su postura como experto y maestro en la materia: si hay alguien a quien pudiera instruir, sería a la mojiganga, no al improvisador cubano. Por tanto, no será necesario siquiera que el trovador real se desgaste, pues ha encontrado quien pueda hacer las veces de emisario y representante

---

<sup>25</sup> En un principio, dice “esa mojiganga mía”, pero se rehace para terminar con “que es la mojiganga mía”. Estas correcciones al momento de la improvisación refuerzan la idea de que este ejercicio es una suerte de cocina abierta al auditorio, que puede presenciar el momento de tachar, borrar y reescribir por parte del cultor popular, algo que pocas veces se experimenta con la labor escritural de la poesía. Al final de estos versos, ambos se dan la mano.

<sup>26</sup> En *Teoría de la improvisación poética* (2014b), Díaz-Pimienta precisa que “la mayoría de las veces un poeta niega, demerita o subvalora lo que dice el otro, y absolutiza su criterio a los ojos del público, valiéndose para ello de varias técnicas, principalmente, la técnica de la *riposta* y la *razón repentística*. Otras veces –y es normal que coexistan ambas formas o que alternen en la misma controversia–, el poeta en vez de negar lo que dice el otro, trata de mejorarlo, de ser más eficaz apelando a la ingeniosidad o a la hondura de los planteamientos” (p. 263).

en la controversia. No habrá, pues, fatiga mayor que ver la contienda entre el trovador puertorriqueño y la mojiganga.

La inclusión de la mojiganga en la controversia puede entenderse como otro elemento de teatralidad. Esta figura, al igual que las mojigangas de los otros trovadores, se encuentra fuera del espacio central donde se desarrolla la controversia poética; por tanto, bien podría decirse que el espectáculo principal extiende su influencia hacia fuera de sus márgenes cotidianos y llega a nivel del auditorio. Aquí se apreciaría otra forma de involucrar al público, dado que el auditorio ha podido interactuar con la mojiganga en varios momentos de la fiesta, es decir, los elementos de teatralidad y espectacularidad de la improvisación no se quedan solamente en aquellos que se ubican encima de un tablado, sino que se pueden llegar a extender hacia otros linderos. Esto es relevante, dado que los elementos contextuales son también herramientas necesarias para los improvisadores, tanto para que el público se dé cuenta que los versos están creándose en el momento como para tener una interacción más cercana con el auditorio y ganar su favor.<sup>27</sup> Es necesario recordar que ambos trovadores no provienen de la tradición del huapango arribeño, sino que son “hermanos en la décima”, así que estos recursos buscan, también, la buena acogida para los trovadores visitantes.

Al estar en un espectáculo teatral, hay distintos elementos que son distintivos para el reconocimiento e identificación de los actores. Uno de estos componentes, sin duda, es el vestuario. El espacio de la controversia, su atmósfera, se construye mediante los músicos que acompañan a los trovadores, pero más relevante es algún accesorio o vestimenta que porten, que, aunque mínimos,

---

<sup>27</sup> Cuando reflexiona sobre el contexto, Díaz-Pimienta (2014b) advierte que “con respecto a esto es mucho más estricta la *teoría contextual del significado*, al negar que las unidades léxicas tengan significado por sí mismas; sólo dentro de un contexto, se afirma, puede hablarse de significación. “Incluso aunque una palabra, un verso o una copla tengan un significado transituacional, siempre tendrán unas significaciones diferentes en función del contexto en que se enuncien, lo que llevó a los etnometodólogos a proclamar ‘la insuficiencia natural de las palabras, que solo toman sentido completo dentro de un contexto de producción, sólo si son ajustadas a una situación de intercambio lingüístico’” (Coulon, 1988: 35 *apud* Del Campo, Alberto, 2006: 26, nota 5)” (p. 260, n. 227).

son muy significativos.<sup>28</sup> En el caso de este enfrentamiento, el sombrero cobra relevancia, más que por su función práctica, pues el espectáculo se presenta de noche, por su asociación con la tradición que lo utiliza.<sup>29</sup> Asimismo, se puede interpretar como un elemento metonímico, que representa la capacidad y habilidad para construir los versos, una suerte de sinécdoque por inteligencia y un elemento por antonomasia de la personificación del trovador puertorriqueño. El elemento del sombrero se vuelve central en la controversia:

OMAR SANTIAGO

Ay, lo-le-lo-lai le-lo-lé  
lo-le-lo-lai le-lo-lé-la

Alexis me sorprendió,  
Alexis me sorprendió,  
porque todo lo hace bien,  
cantó como Borinquén  
e improvisó como yo.

ALEXIS DÍAZ-PIMENTA

Mi mojiganga aprendió

---

<sup>28</sup> Algunos instrumentos musicales son también muy representativos, como el caso del cuatro puertorriqueño para la tradición de Puerto Rico; la guitarra quinta huapanguera para el caso de México; o el timple canario para la tradición de las Islas Canarias. En el caso de los payadores del Mar de Plata, uruguayos y argentinos, su vestimenta es muy característica, de pies a cabeza, ya que usan el traje típico.

<sup>29</sup> Miles Foley (2002) precisa que “the vocal and instrumental melodies the singer used to summon the traditional context of oral poetry were a third signal—in addition to the poet’s dialect and chosen dress—, serving initially as an instrumental overture and throughout the performance as a continuing nonverbal reminder of the historical and cultural ‘wavelength’ for the event” (p. 86): “Las melodías vocales e instrumentales que el cantante usó para evocar el contexto tradicional de la poesía oral fueron una tercera señal—además del dialecto del poeta y la vestimenta elegida—, sirviendo inicialmente como una obertura instrumental y a lo largo de la *performance* como un recordatorio no verbal continuo de la ‘longitud de onda’ histórica y cultural del evento.” La traducción es nuestra.

a hacer lo que hacer yo quiero.  
Yo te digo compañero  
que en la vida soy un mago.  
Para ser Omar Santiago,  
sólo me falta el sombrero,  
sólo me falta el sombrero.<sup>30</sup>

A modo de falsa modestia, Alexis Díaz-Pimienta expresa que “para ser Omar Santiago sólo le falta el sombrero”. Una primera impresión pudiera relacionar esta expresión con reconocer la falta de inteligencia y pericia frente al maestro puertorriqueño. Sin embargo, se puede advertir que tiene la capacidad necesaria y la habilidad para improvisar; si acaso, sólo le faltaría un accesorio de vestir para igualar en su totalidad a su contrincante. Utiliza, pues, el recurso metonímico del sombrero para transfigurarse de improvisador cubano a trovador puertorriqueño. De este modo, ya no sólo es la música, el ritmo, la celeridad de la improvisación, sino también un elemento visual, que cambia de dueño en el marco de la teatralidad de la confrontación, con lo cual el espectáculo se vuelve más atractivo para el auditorio. Aunado a ello, estos recursos captan la atención, porque aquello que se desarrolla en las décimas sucede al mismo tiempo en el escenario: no sólo se crea una atmósfera teatral, sino que, al igual que en la dramaturgia, lo que se dice en los diálogos es lo que el auditorio presencia.

La transformación de Alexis Díaz-Pimienta culmina, se corona, al colocarse este accesorio en la cabeza, una suerte de rey de la improvisación que le ha quitado al oponente un elemento característico de su presentación. Esta suerte de coronación hace patente el talento para improvisar en dos tradiciones diferentes y, a su vez, declararse vencedor de la contienda. Al igual que la mojiganga, un objeto inanimado, el sombrero será el encargado de responder el reto de Omar Santiago, puesto que ya ha estado en la cabeza de Díaz-Pimienta y, por tanto, conoce ya la forma de improvisar y los temas que desarrolla el improvisador cubano.

---

<sup>30</sup> Al finalizar este verso, Omar Santiago pasa su sombrero a Alexis Díaz-Pimienta.

4. *DE UN PÁJARO LAS DOS ALAS: POÉTICA, POEMA  
Y POESÍA EN LA PERFORMANCE*

Si se entiende la Poética como una escuela que marca ciertos lineamientos para la construcción poética, es necesario advertir que el enfrentamiento entre Alexis Díaz-Pimienta y Omar Santiago marca también la confrontación entre dos escuelas poéticas diferentes. Esto se traduce en dos diferentes maneras de crear poemas. Este ha sido el reto más evidente a lo largo de la controversia, donde el acompañamiento musical ha impuesto cierto ritmo personal a cada cultor para la creación de sus versos. Además, el momento de pausa, forzado por el cambio de ritmo en el acompañamiento musical, ha enfrentado tanto a los músicos como a los trovadores al silencio, con el riesgo de perder la propia inercia en la construcción de versos, y, además, a la ausencia de tradición poética a la cual aferrarse en ese momento. Sin embargo, esta presentación demuestra que incluso el silencio puede ser parte de una construcción donde la música, el ritmo del verso, la teatralidad propia del cultor popular y la interacción del público son elementos *sine qua non* para que exista la poesía en las distintas tradiciones orales de canto popular.

En estos elementos —1) la presencia del trovador en el escenario; 2) el ritmo personal de quien improvisa; 3) el acompañamiento musical; 4) la estructura literaria que se utiliza para improvisar; 5) la relación con el auditorio—, me parece que se aprecia cómo hay distintos componentes de la *performance* poética que, al conjuntarse de manera diferente, entregan también resultados distintos, es decir, incluso a pesar de que se tienen los mismos elementos —el contexto festivo, la décima como estrofa sobre la cual se va a improvisar y el acompañamiento musical—, los diferentes ritmos, tanto musicales como del propio cultor popular, ofrecen distintos tipos de poemas en este ejercicio de poesía pública. Con esto se explicaría, también, cómo distintas presentaciones en diferentes tradiciones poéticas, por ejemplo, el *spoken word*, el rap o el hip hop, a pesar de tener elementos muy similares, como un escenario, una estrofa base para la improvisación y un acompañamiento musical, tendrán resultados distintos. A su vez, este fenómeno explicaría la posibilidad de tener enfrentamientos poéticos entre tradiciones que en algún momento

podrían parecer muy dispares, como el rap y el huapango arribeño, cuando hay la voluntad de armonizar y tener puntos de encuentro con aquello que parece tan distante.<sup>31</sup> ➤

#### REFERENCIAS

- BÉHAGUE, G., BRUNO, N. Y GARCÍA MATOS, M. (1996). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- DÍAZ-PIMIENTA, A. (2014a). *Método pimienta para la enseñanza de la improvisación poética*. Almería: Scripta Manent.
- DÍAZ-PIMIENTA, A. (2014b). *Teoría de la improvisación poética*. México: Ediciones del Lirio.
- ELIADE, M. (2015). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Y. (1964). *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- MENDIETA, R. Y PINEDA, C. (Coords.). (2013). *El cielo de los poetas. Memoria del XXX Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda*. México: Ediciones del Lirio.
- MILES FOLEY, J. (2002). *How to read an Oral Poem*. Illinois: University of Illinois Press.
- NETTL, B., BÉHAGUE, G., Y GARCÍA MATOS, M. (1996). *Música folklórica y tradicional de los continentes occidentales*. Madrid: Alianza.
- ONG, W. (2002). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, A. (2018). Fiesta y ritual en el Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda de Xichú, Guanajuato. En Y. Jiménez de Báez (Ed.), *Fiesta y ritual en la*

---

<sup>31</sup> Se ha hecho popular en YouTube y otras redes sociales la controversia entre Vincent Velázquez, acompañado de Gorrión Serrano y el rapero Danger AK, en el marco de Secretos de Sócrates México. La grabación de esta contienda se puede revisar en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=WXPVRIGVUBY&t=89s&pp=ygUOdmluY2VudCBkyw5nzxi%3D>. Recientemente, hubo otra confrontación entre estos dos improvisadores, en el marco del Festival de Santiago de Querétaro. En el siguiente enlace, se encuentra la grabación: <https://www.youtube.com/watch?v=iRQL4Bp5cuk>

- tradición popular latinoamericana* (pp. 357-368). Ciudad de México: El Colegio de México.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, A. (2020). La décima popular: lenguaje común de tradiciones hispanoamericanas en el festival de Xichú. *Música oral del sur*, 17, 485-503.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, A. (2018). Fiesta y ritual en el Festival de huapango arribeño y cultural de la Sierra Girada de Xichñu, Guanajuato. En Y. Jiménez de Báez (Ed.), *Fiesta y ritual en la tradición popular latinoamericana* (pp. 357-367). Ciudad de México: El Colegio de México.
- SANTIAGO, O. (2022). *La décima del encanto. Una tradición viva en el siglo XXI*. Medellín: Save Editores.
- TALENS, J. (1980). *Elementos para una semiótica del texto artístico*. Madrid: Cátedra.
- TRAPERO, M. (1996). *El libro de la décima. La poesía improvisada en el Mundo Hispánico*. Las Palmas: Universidad de las Palmas de Gran Canaria.
- TRAPERO, M. (2014). Antología: décima a la décima. En *Yo soy la tal espinela... La décima y la improvisación poética en el mundo hispano* (pp. 279-280). Madrid: Mercurio.
- ZÁRATE, M. F. Y PÉREZ ZÁRATE, D. (1999). *La décima y la copla en Panamá. Décimas y coplas que compone y canta el campesino panameño*. Panamá: Autoridad del Canal de Panamá.
- ZUMTHOR, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.