

# La poética y el canto de la décima en la oralidad de Caripe\*

Fecha de recepción: 22 de noviembre de 2021

Fecha de aprobación: 26 de febrero de 2022

## Resumen

La oralidad se caracteriza por su relevancia histórica, social y cultural. A pesar de las innovaciones tecnológicas, la oralidad no ha sido desplazada, todo lo contrario, ha sido reinterpretada. El propósito de este artículo es dar a conocer la originalidad y la riqueza que posee la literatura oral en la comunidad de Caripe El Guácharo, Venezuela. Se explicará el contexto histórico y social del galerón oriental, la fusión de dos tradiciones culturales y el impacto que ha tenido la mitología griega en el repertorio de sus cantadores. Para la obtención de los datos se utilizó la investigación-acción-participativa y el estudio de caso como métodos de investigación. Se concluye que la décima cantada ha estado relacionada con la religiosidad, con las faenas campesinas y dentro de un momento histórico determinado porque empezó siendo un canto memorizado y terminó como un canto improvisado.

**Palabras clave:** décima cantada, galerón oriental, literatura oral, mitología griega, oralidad.

---

**Citar:** Mostacero, Rudy. "La poética y el canto de la décima en la oralidad de Caripe". *La Palabra*, núm.42, 2022, e.13745. <https://doi.org/10.19053/01218530.n42.2022.13745>

## Rudy Mostacero

Universidad Pedagógica Experimental Libertador, Venezuela. Doctor en Pedagogía del Discurso y Magíster en Lingüística de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL). Especialista en Oralidad y pedagogía de los géneros discursivos. Director de la Asociación Venezolana de Docentes e Investigadores de la Lingüística. Profesor de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (Maturín, Venezuela). [rudymostacero@gmail.com](mailto:rudymostacero@gmail.com)

 <https://orcid.org/0000-0003-0188-5907>

\* Artículo de investigación.

Artículo de investigación basado en las investigaciones de Domingo Rogelio León y Rudy Mostacero, *Caripe: historia cotidiana y oralidad*, 1997.

# Poetics and Singing of Decima in the Orality of Caripe

## Abstract

Orality is characterized by its historical, social, and cultural relevance. Despite technological innovations, orality has not been displaced; on the contrary, it has been reinterpreted. The purpose of this article is to present the originality and richness of oral literature in the community of Caripe El Guácharo, Venezuela. It will explain the historical and social context of the eastern “galerón”, the fusion of two cultural traditions, and the impact that Greek mythology has had on the repertoire of its singers. Participative action research and case study were used to obtain the data, which was then analyzed qualitatively. It is concluded that the “décima cantada” has been related to religiosity, to peasant activities, and within one historical alternative of having started as a memorized singing and ended up being an improvised singing.

**Key words:** décima cantada, east galerón, Greek mythology, oral literature, orality.

# A poética e o canto da décima na oralidade de Caripe

## Resumo

A oralidade caracteriza-se pela sua relevância histórica, social e cultural. Apesar das inovações tecnológicas, a oralidade não tem sido deslocada, pelo contrário, tem sido reinterpretada. O propósito deste artigo é expor a originalidade e a riqueza que possui a literatura oral na comunidade de Caripe El Guácharo, Venezuela. Serão explicados o contexto histórico e social do galerón oriental, a fusão de duas tradições culturais e o impacto que tem tido a mitologia grega no repertório dos seus cantores. Para a obtenção de dados foi utilizada a pesquisa-ação-participação e o estudo de caso como métodos de pesquisa. Conclui-se que a décima cantada tem estado relacionada com a religiosidade, com os trabalhos dos camponeses e com um momento histórico determinado, porque começou sendo um canto aprendido e terminou como um canto improvisado.

**Palavras-chave:** décima cantada, galerón oriental, literatura oral, mitologia grega, oralidade.

## Introducción

La tradición histórica, cultural y literaria de Caripe El Guácharo es el contexto en el cual se enmarca la investigación y escritura de este artículo, pero, también, la religiosidad y el gusto por la décima cantada tienen un papel importante. Se trata de una fusión entre dos tradiciones culturales del oriente de Venezuela: por una parte, la de los agricultores y pescadores de la Isla de Margarita y de la costa sucrense, y, por otra, la de los campesinos del valle de Caripe en el Estado Monagas. La fusión empezó a darse a partir de 1855 cuando los margariteños y sucrenses migraron hacia Monagas atraídos por el inicio de la explotación petrolera.

La literatura oral de Caripe ha estado muy vinculada con las creencias religiosas y el pago de promesas que los campesinos y pescadores hacían en la fiesta a la Cruz de Mayo y a la Virgen del Valle en la Isla de Margarita. Después de saludar a la cruz o a la virgen, y de saludarse entre sí, los cantadores iniciaban el contrapunteo a partir de un repertorio de décimas que hasta antes de la aparición de la radiodifusión eran memorizadas; no obstante, poco después empezaron a ser improvisadas. Para la fiesta se requería de la preparación de un altar familiar, de la invitación a cantadores reconocidos y de la existencia de un repertorio cuasi colectivo, ya que toda décima al ser recitada y cantada pasaba al poder de los oyentes, al interiorizar estos versos. Hasta antes del surgimiento de la radiodifusión, el galerón se cantó en los pueblos, en los caminos, en las plazas, pero después, estos se escuchaban en los programas radiales y televisados, y en los últimos años en auditorios públicos y virtuales. La rica tradición oral dejó de estar solo en la memoria de los cantadores, se integró a la literatura escrita y la fiesta del galerón continuó extendiéndose por todo el país.

La investigación que Domingo Rogelio León y Rudy Mostacero hicieron en el valle de Caripe fue para recopilar, entrevistar, grabar y documentar toda manifestación de la oralidad, vinculada con el canto del galerón. Este trabajo investigativo se realizó entre 1987 y 1989; sin embargo, Rogelio León ya tenía un buen repertorio que había convertido en manuscrito, había sido grabado y fotocopiado durante muchos años. Fue entonces cuando se acordó redactar un libro sobre el galerón caripeño. El libro fue presentado a la I Bienal Literaria “J. A. Ramos Sucre” de la Universidad de Oriente (Cumaná) y en mayo de 1990, Domingo y su servidor, nos hicimos acreedores al primer premio de esta convocatoria. Así surgió el libro *Caripe: historia cotidiana y oralidad*.

Considerando la importancia que para la oralidad y la poética tienen los estudios de la décima en el oriente de Venezuela, relacionados con el canto del galerón y algunos de los cantadores más populares, en este artículo nos referiremos a los siguientes temas: la importancia de la décima en el mundo hispánico, la investigación de la oralidad en la comunidad de Caripe, el aprendizaje y el interés por la tradición greco-romana que se mantuvo en la invención de la décima espinela, una síntesis biográfica de Ramón Gamboa Marcano, y, finalmente, un análisis de una pequeña muestra de su producción poética.

## La importancia de la décima en el mundo hispánico

A nivel internacional el autor que más y mejor ha investigado la décima es Maximiano Trapero, no solo porque se interesó por su evolución histórica, sino por la proyección que tuvo la copla antigua para todos los países latinoamericanos, a partir de la colonización española. La obra fundamental de Trapero para tener como base en este tipo de investigaciones es *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*.

En este libro se destaca, por una parte, el prólogo que fue escrito por Samuel Armistead, en el que documenta el arduo trabajo de recopilación, análisis y publicación que dos distinguidos estudiosos, Milman Parry y Albert Bates Lord, hicieron de los cantos épicos de la antigua Yugoslavia. Además, Armistead explica cómo la investigación de Parry y Bates considera que esta tradición provenía de la poesía homérica que, al mismo tiempo, se emparentaba con los cantos de la tradición sur eslava, con la poesía narrativa anglosajona, con las *chansons de geste* medievales y con la poesía griega de la época bizantina (Armistead 19). Por otra parte, Trapero investigó la relación entre la literatura culta y la tradicional, antes, durante y después del Siglo de Oro español, y que a raíz de la colonización americana se extendió desde el Caribe hasta las pampas argentinas como poesía memorizada e improvisada (Trapero, “La tradición y la improvisación” 697).

Igualmente, Trapero, desde la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, se ha convertido en el principal especialista en el estudio histórico y teórico de la décima cantada. Como cuestión previa a la publicación del libro, en 1992, Trapero organizó el Simposio Internacional sobre la Décima y convocó a grupos de cantadores de México, Cuba, Venezuela, Puerto Rico, del Estado de Luisiana y de España. Ocho grupos participaron en “El Festival de Decimistas”, lo cual le permitió reunir un total de 459 composiciones, fechadas y analizadas, de esta manera documentó un registro muy completo sobre la poética de la décima en el mundo hispánico. Este material fue incluido como parte final de *El libro de la Décima*.

Complementariamente, muchos investigadores latinoamericanos, en relación con los temas sobre la poética de la décima, han hecho aportes valiosos a este campo de estudios, como el caso de la décima o valona en México de Vicente Mendoza, el extraordinario libro *La décima en el Perú* que Nicomedes Santa Cruz que dio a conocer en 1982, incluso, el artículo que William Hurtado de Mendoza publicó sobre “El repentismo y la décima en la cultura peruana”, así como la tesis de maestría de Octavio Santa Cruz Urquieta, también relacionada con Perú. Asimismo, es importante la contribución de Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, para la décima en Cuba; la décima y la copla en Panamá (estudiada por Manuel Zárate y Dora Pérez de Zárate); la décima en el caribe colombiano en un libro de Jorge Rodríguez Martínez o el estudio de Ana Kleymeyer sobre la fusión y desarrollo de la décima en el afropacífico ecuatoriano.

Para el caso de Venezuela, la información es variada, ya que la décima desde tiempo atrás fue estudiada y compilada por Efraín Subero, por Luis Felipe Ramón y Rivera, pero, sobre todo, por Juan Peña Torres y Carlos Torrealba para el llamado “joropo tuyero” o mirandino

que se cultiva en los estados de Miranda, Aragua, parte de Carabobo, en Guárico, Vargas y el Distrito Capital. La enorme riqueza se debe a que la décima es la estructura poética de muchos ritmos y canciones regionales como el golpe tocuyano o el polo margariteño.

Igual sucede para el oriente venezolano, tanto para el galerón insular (la Isla de Margarita y las principales ciudades y pueblos costeros como Cumaná, Marigüitar, Cariaco, Carúpano y Güiría), como para la región montañosa de Caripe El Guácharo. La investigación de esta rica tradición se concretó en el libro *Caripe, historia cotidiana y oralidad* (León y Mostacero). Aquí se da a conocer la historia oral de Caripe, la fusión entre el galerón margariteño y el caripero, así como el gusto por los temas épicos y mitológicos. Esto fue documentado a partir de la recopilación de la poética de cuatro campesinos, que siendo analfabetos (en los pueblos donde nacieron no había escuelas) aprendieron a versificar y a cantar en los velorios de Cruz de Mayo y en la festividad a la Virgen del Valle.

Asimismo, el conocimiento de la literatura oral venezolana no estaría completo sin el testimonio de Alberto Arvelo Torrealba, quien dio a conocer el libro *Florentino y el Diablo*, en una primera versión de 1940, que después de dos reediciones el número de versos se incrementó de 224 a 1219. Pero más recientemente, en la *Antología de la décima popular en el Estado Cojedes* (Medina López) se incluye el repertorio de 35 cantadores populares, repertorio dividido en: “A lo divino”, “A lo divino y terrenal” y “A lo terrenal”. Aquí también el canto se relaciona con las tonadas al velorio de la Cruz de Mayo. Sin embargo, quienes retomaron el mensaje siniestro de la leyenda fantástica de Florentino y el Diablo fueron, primero, Duglas Moreno y Jesús Puerta al estudiar el desafío y su importancia para la tradición oral, texto publicado en 2013, y, dos años después, en 2015, Moreno dio a conocer el libro *Aproximación hermenéutica a una simbólica de lo siniestro en la leyenda fantástica de la llanura venezolana*.

Lo anterior posee una gran relevancia poética, ya que, de acuerdo con Isaías Medina López, en los velorios de cruz, del Estado Cojedes, predominan las composiciones sobre temas divinos; no obstante, según Moreno para el resto de la cultura llanera, sobre todo en la narrativa fantástica, lo que más se destacan son las leyendas de lo siniestro y lo diabólico, emparentadas con La Sayona, La Llorona, El Silbón y la Bola de Fuego (Moreno 29). Este es el panorama al que hace mención el cultivo de la poética oral en las diferentes regiones y subregiones venezolanas, mientras que el galerón, que se canta en todo el oriente, posee otras motivaciones diferentes.

Esta poética, por supuesto, también se enfoca en los temas terrenales, históricos, geográficos y coloquiales, igualmente, por sucesos políticos, humorísticos, entre otros, sino que, especialmente, se ha interesado por los dioses y héroes de la mitología griega, en una clara demostración de que el poeta popular memorizaba los mitos y los personajes, ya sea porque los aprendió al escuchar el canto de otros o porque se los leyeron. Esto se mantuvo así hasta el advenimiento de la radiodifusión y cuando la producción de las décimas se hacía con anterioridad al canto del galerón. Este es el caso de los cuatro informantes de Caripe, en quienes se basó la investigación de *Caripe historia cotidiana y oralidad*. Nos

referimos a Segundo Torres González, a Ambrosio Márquez Marsella, a Cruz Rafael Brito y a Ramón Gamboa Marcano. La rica tradición oral dejó de estar solo en la memoria de los cantadores, se integró a la literatura escrita y la fiesta del galerón continuó extendiéndose por todos los pueblos de Venezuela. A continuación, se explicará el contexto donde se realizó la investigación y para eso se citará información contenida en el capítulo II, “Caripe: de la aldea a la ciudad recuento histórico-cultural”, de mi autoría, del libro citado anteriormente <sup>1</sup>.

### Investigación de la oralidad en una comunidad rural

Caripe El Guácharo es un pueblo de montaña ubicado al norte del Estado Monagas y colinda con el Estado Sucre que se extiende hasta las aguas del mar Caribe, en Venezuela. En la zona costera son muy conocidas la ciudad de Cumaná y las comunidades de Marigüitar, Cariaco, Carúpano, Casanay, Río Caribe, Guiria y, por supuesto, Porlamar en la Isla de Margarita (Estado de Nueva Esparta). Mientras que Caripe es una región montañosa, con abundantes cursos de agua y tierras aptas para la agricultura, la zona costera e insular es semiseca y de tierras arenosas y con escasos valles; la principal actividad es la pesca.

Caripe es el lugar más turístico del Estado Monagas, con abundantes hoteles y restaurantes. El principal atractivo es la Cueva del Guácharo, una caverna que fue explorada por primera vez por Alejandro de Humboldt y Aimé Bonpland en 1799, mientras que Agustín Codazzi la visitó en 1835. La cueva posee más de 10 km de longitud, con innumerables galerías, cursos de agua, flora y fauna, siendo los guácharos<sup>2</sup> unas aves que a las seis de la tarde salen en bandadas a buscar su alimento. Hacia 1855 llega la primera migración insular proveniente de la Isla de Margarita y, junto con ella, los campesinos y pescadores de la costa sucrense. Eso significó el impacto de la música margariteña en esta zona: el polo, la fulía, el aguinaldo, el punto de llanto, las malagueñas, la jota, pero, sobre todo, la devoción por la Virgen del Valle, por el velorio de la Cruz de Mayo, a partir de la fiesta y del canto del galerón.

Más adelante, a partir de 1860 se inicia la migración italiana y corsa, esto representó la presencia de los primeros inventos de la revolución industrial europea en estas tierras venezolanas. Es así como el progreso llega con la planta eléctrica, la rueda hidráulica, la lámina de zinc, el cemento, la pianola, el cine mudo, el fonógrafo, entre otros inventos. Los europeos, además, abrieron las primeras bodegas para la venta de víveres. Vendían al fiado y los agricultores pagaban sus deudas después de la cosecha, pero cuando había sequías o inundaciones, las ganancias no alcanzaban para pagar las deudas. Fue así como muchos campesinos tuvieron que pagar sus deudas con sus tierras y los italianos empezaron a convertirse en los dueños de grandes haciendas.

<sup>1</sup> El libro está dividido en ocho capítulos, los tres primeros son de mi autoría: “La oralidad y la literatura oral”, “Caripe: de la aldea a la ciudad recuento histórico-cultural” y “Oralidad y escritura en la literatura popular de cuatro creadores de Caripe”. El capítulo IV “Cotidianidad y creación literaria en cuatro escritores populares”, el VI “Antología poética” y el VII “Glosario de términos mitológicos y literarios” fueron escritos por Rogelio León, mientras que los capítulos V (“Presentación autobiográfica”) y VIII (“Información referencial”) fueron escritos por ambos autores.

<sup>2</sup> *Steatornis caripensis*, significa “ave de las cavernas” o “pájaro aceitoso”. Ave frugívora nocturna que vuela por ecolocación y posee excelente olfato, su plumaje es marrón claro, brillante, con puntos blancos. Alejandro de Humboldt fue el primero en descubrirlo y describirlo (Urbani y Furrer).

En este contexto histórico y social es donde se investigaron las características del galerón caripeño, esto es, la tradición histórica y oral que lo respalda, la variedad de cantos, los tipos de décimas, la creatividad de cuatro cantadores populares, así como su identidad y originalidad como artistas<sup>3</sup>.

## Método

Gran parte de la información que se presenta en este artículo proviene de la investigación que Rogelio León y mi persona, la cual hicimos en la comunidad de Caripe. El método de investigación fue la investigación-acción-participativa y la recopilación de los datos proviene de entrevistas, conversaciones, notas y diarios de campo; igualmente, de la transcripción y el fotocopiado de décimas que los informantes guardaban en cuadernos. De modo que la información aquí presentada es una versión sintética de temas que en el libro tienen una considerable extensión.

Esto se hizo para reportar los objetivos de la investigación que llevó a la redacción del libro y en lo que sigue se hará una presentación descriptiva de los siguientes temas: las características del velorio de la Cruz de Mayo, una semblanza biográfica de Ramón Gamboa Marcano y un análisis descriptivo de una pequeña muestra de sus composiciones. Esto último se asume como un estudio de caso dentro de la oralidad y el canto del galerón que Gamboa inició en Chanchunchú, su lugar de nacimiento (Estado Sucre), y lo consolidó en Bella Vista del valle de Caripe. Por lo tanto, el propósito de este artículo no es hacer un análisis erudito ni contrastivo del material poético entre la versión clásica y la popular, sino testimoniar su importancia como símbolo de disfrute y de aprendizaje social.

## El Velorio y la Cruz de Mayo

El velorio a la Cruz de Mayo se celebra entre el 3 y el 31 de mayo. La devoción a la cruz fue introducida por los frailes durante la colonización española. Fue así como se dio inicio a los rezos y plegarias para pedir al santo madero, donde crucificaron a Cristo, hacer el milagro de revivir la naturaleza. A diferencia del velorio tradicional donde se llora a los muertos, en el velorio de la cruz los campesinos piden favores y hacen promesas, desean tener buenas lluvias y cosechas. Por eso, adornan la cruz con flores, frutas y papeles de colores; oran, cantan y hasta bailan; es una fiesta de alegría.

Para el velorio se prepara un altar y la cruz es adornada dentro de una ramada. Después de saludar a Dios y de rezarle a la cruz aparecen los cantadores con décimas muy bien medidas y rimadas. El maestro de ceremonia hace la presentación del evento y luego invita a los cantadores por parejas o por grupos y así comienza el contrapunteo; la música del galerón se ejecuta con cuatro, guitarra y mandolina. Anteriormente, el canto se daba en todo pueblo, en toda choza y quien invitaba era el dueño de la casa, pero en la actualidad no solo

<sup>3</sup> A diferencia de los artistas del canto operático y de los medios que son identificados como *cantantes*, los que se dedican al galerón se autodenominan *cantadores*. El artista aprende la coloratura, los vibratos, los tonos, los estilos, entre otros; los galeronistas se interesan por la improvisación, por las secuencias, por la opinión crítica, pero humorística.

hay grupos de aprendizaje para niños, sino también festivos, presenciales y virtuales. Los primeros cantos son religiosos, pero al empezar los temas mundanos y típicos del galerón, se le da vuelta a la cruz o se la cubre. Es cuando los cantadores lucen su inventiva y creatividad, los recursos y las estrategias para contrapuntear; igualmente, se demuestra la habilidad para sentenciar y generar humor.

En una noche de galerón, hasta el amanecer, el contrapunteo permite apreciar quién es el que posee el repertorio más rico y extenso. El pago a estos cantadores normalmente son los aplausos y varios tragos de ron, pero también la demostración del poder de la memoria como recurso para entretener, enseñar y reforzar la identidad cultural. El velorio se relaciona con la religiosidad, sin embargo, el segmento más importante y extenso de la fiesta son los temas mundanos, cotidianos y humorísticos. Sobre el tema de la memoria en los cantadores, en el libro *Caripe, historia cotidiana y oralidad*, se manifiesta el carácter colectivo de ella:

En las entrevistas con los cuatro autores se comprobó la capacidad memorística para recordar nombres de personas y lugares, fechas y sucesos, así como ristas de décimas que fueron compuestas hace 30 años o más. Para estas personas la memoria es como un libro anónimo, colectivo, al cual cada quien le añade una nueva página y donde el colectivo tiene recuerdo minucioso de cada episodio (León y Mostacero 80).

Asimismo, el verso octosílabo dentro de la décima, es un patrón natural, que a todo cantador le sale de manera espontánea. Igualmente, esto mismo ocurre en quienes escuchan el velorio, ya que lo aprenden de memoria y a partir de allí lo repiten para sí mismos y para los demás. Tanto el cantador como el campesino se acostumbraban a pensar y a sentenciar en octosílabos; por eso, esta praxis discursiva terminó siendo parte esencial del ser y del sentir del campesino venezolano.

Es por eso que el tipo de estrofa más común es la cuarteta, con rima pareada o de pies cruzados, y de esta manera se da origen a cada una de las cuatro décimas. Por lo tanto, lo que en Caripe se denomina *trovo* posee 44 versos. En los llanos venezolanos, en cambio, se denomina “glosa” o “canta”, y los nombres siguen cambiando de una a otra región, incluso de uno a otro país. La rima de las cuatro décimas es la siguiente: abbaa-cddc. Ahora bien, en la tradición caripera han existido y existen tres tipos de décimas: el *trovo*, las *décimas encadenadas* y las *décimas sueltas* o *autónomas*. El segundo tipo posee, además, tres subespecies: *décimas de argumento*, las *de lección* y las *de aprieto o compromiso* (León y Mostacero 90).

La cuarteta inicial permite plantear algo sugestivo y atractivo, pero el desarrollo y la resolución apuntan en otra dirección. El juego del doble sentido integra lo reflexivo con lo sobrio, lo religioso con lo erótico, la duda con el acertijo, lo extraño con lo verosímil, lo humorístico con lo didáctico. Algunos de estos elementos los encontraremos en los trovos de Gamboa Marcano que se analizarán más adelante.

## Ramón Gamboa Marcano: presentación biográfica

En este apartado, se presenta una semblanza biográfica de Ramón Gamboa Marcano, seguida de algunas de sus composiciones poéticas registradas en cuadernos, las cuales dan una idea de la tradición de la literatura oral sucrense y caripera. Cuando conocí a Ramón Gamboa ya tenía 85 años, tenía buena salud, muy buena memoria y un sentido especial del humor. Se levantaba temprano, desayunaba y luego, machete en mano, iba al conuco<sup>4</sup> para limpiar el monte. Sembraba plátano, café, maíz, yuca, ocumo, ñame, caña de azúcar, frijol y naranjas. Este es un trabajo que había hecho toda su vida.

Tenía una choza levantada por el mismo y sus hijos, en el centro del conuco, aunque en la parte más alta y cerca de un pequeño curso de agua. Todo el espacio era muy atractivo y verde, lleno de árboles, salvo los lugares donde sembraba sus alimentos. Nunca le faltaba el sombrero de ala ancha y ese placer por la conversación que solo era interrumpida por una taza de café que él mismo había cultivado.

Ramón Gamboa había nacido en Canchunchú (municipio de Santa Catalina, Distrito Bermúdez, Estado Sucre) el 11 de agosto de 1897. Su mamá era carupanera y su papá de la Isla de Margarita. Solo pudo estudiar hasta primer grado, porque cuando iba a empezar el segundo se presentó la guerra entre Nicolás Rolando y Juan Vicente Gómez. Ya había aprendido a leer y escribir, a sumar, a multiplicar, porque a dividir lo hizo después.

Durante seis meses, cuando ya tenía doce años, trabajó como arriero vendedor. Le encomendaron un arreo de seis burros para vender fideos, arroz, café, aceite, ajo, velas, panela y fósforos. Debía recorrer todos los pueblitos entre Carúparo y Yaguaraparo lo cual demoraba de dos a tres días. A los dieciocho años empezó a trabajar como sastre y luego, en Santa Cruz, como secretario del Jefe Civil. Debía llevar el cuaderno de nacimientos, defunciones y matrimonios, y para eso se necesitaba alguien que supiese escribir, pero como nadie iba a registrarse, prefirió irse a Caripe donde le dijeron que podría trabajar como agricultor.

No obstante, antes de venir a Caripe, en Canchunchú, tuvo un amigo que tenía una gran biblioteca. El amigo se llamaba Luis Loreto Toledo. Cuando Loreto iba a trabajar le dejaba la llave de la biblioteca a Gamboa quien pasaba muchas horas leyendo libros de filosofía, geografía, literatura clásica, mitología, gramática y diccionarios, en un lugar y en un tiempo en que quienes sabían leer y escribir eran las familias adineradas. Sin embargo, a pesar de eso, eran muy pocos los que se interesaban por la lectura. Al disponer de esos conocimientos empezó a escribir décimas rimadas y medidas, tal como las había escuchado en los velorios de cruz y fue así como comenzó a cantar galerón, aguinaldos y estribillos. Al principio lo guardaba en la memoria, pero a medida que se incrementaban, comenzó a escribirlos en cuadernos.

<sup>4</sup> Campo de cultivo familiar.

Por esos años, como lo dijo Ramón Gamboa en una conversación, “el canto era arreglao, orita no, cantan cualquier cosa, improvisao” (Mostacero, “En el galerón de antes” 1988). Todo cantador debía estar muy bien documentado y saber responder el desafío del contrincante. Los cantadores competían para demostrar quien tenía más conocimientos, quien era más imaginativo. Pero también aprendían por imitación, repitiéndose a sí mismo lo oído en el galerón y luego en las reuniones de compadres, de modo que el canto no solo servía para ofrendar a la Cruz, sino que tenía una función pedagógica.

Al llegar a Caripe, Ramón Gamboa ya tenía 25 años. Al comienzo no le fue bien y se puso a trabajar como barbero, y después como jefe de policía. Reunió dinero y decidió comprarse un terreno en Bella Vista para hacer una casa y empezar a sembrar café, plátano y naranja. Después tuvo una época de empleo fijo con el Jefe Civil, Domingo Pietrini. Se desempeñó como secretario, escribiente y segundo jefe de policía, pero, al mismo tiempo, como lo dijo el mismo Gamboa, “empecé a mujeriar”. Se enamoró de una hija del jefe de policía y así comenzó una discordia con él. Eso lo obligó a renunciar al cargo y al buen pago que recibía. Fue así como volvió a trabajar como agricultor.

Tiempo después, se casó con Cleotilde García y se la llevó a vivir a su conuco. Al recordar esos años, dijo: “En mi vida yo he tenido 35 hijos, pero solo viven 28, los demás murieron. Tuve 9 mujeres, pero Cleotilde fue la que me echo los miasos, con ella me casé y me dio 12 hijos. Muchas mujeres, pero una de fundamento” ((León y Mostacero, 247). En otro momento de la conversación afirmó:

Todos están regaos y no me vienen a ver ahora que estoy viejo. Todos se casaron y se fueron, el único que tengo aquí es a Tomás que salió cantor como yo. Él ha ganado varios premios en el galerón. Él me ayuda a tener el café, el cambur y la naranja, que es lo mejor que se da. Ha sido muy buen trabajador y es buen padre. Ya él tiene sus tierras y sus matas de café, es el comisario de Bellavista (León y Mostacero, 251).

### La poética oral en Ramón Gamboa Marcano

El repertorio de décimas de este cantador es muy variado y fue compuesto durante su juventud y madurez, tanto en su pueblo natal como en Caripe, incluso, ejerció una influencia positiva en su hijo Tomás que terminó siendo cantador<sup>5</sup>. En este apartado, se va a destacar la creatividad que logró a partir de los grandes momentos de lectura que tuvo en la biblioteca de su amigo de Chanchunchú. Igualmente, se va a presentar, en primer término, solo la primera estrofa de cuatro trovos distintos, donde se destacan diversos puntos de vista sobre elementos cotidianos, como la cruz, el árbol, la naturaleza y el placer y el olvido; seguidamente, se hará una interpretación de su expresión lírica, pero en trovos completos.

<sup>5</sup> El 30 de agosto de 2014, el Gabinete Estatal de Cultura de Monagas le hizo un homenaje a Tomás Gamboa en Bella Vista e invitaron a muchos galeronistas. Tomás cumplía 69 años y 40 de trayectoria musical (Gabinete Cultural Monagas).

**A la cruz**

He venido a venerarte  
amado y santo madero  
y a pedirte con esmero  
me abrigues en todas partes,  
que tu ayuda no me falte,  
ampárame del ladrón,  
del vicio y la corrupción,  
del necio, del majadero,  
tú eres en el mundo entero  
la luz de la salvación.

**Naturaleza**

En la campiña dorada  
de las regiones ignotas,  
están dormidas las notas  
de una lira abandonada;  
en esta misma morada  
florece la inspiración  
sobre la modulación  
de la corriente de plata  
que sin querer se dilata  
frente a la contemplación.

**El árbol**

Los árboles embellecen  
las montañas y colinas  
en las tardes nacarinas  
cuando floridas se mecen;  
en las estradas ofrecen  
sus sombras al viajador,  
es amigo protector  
del labriego y campesino,  
en su follaje divino  
canta y duerme el rui señor.

**El placer y el olvido**

Un ensueño de ilusiones  
fustiga mi pensamiento,  
veloz viajero que el viento  
le lleva sus emociones:  
evaporando canciones  
muere el sol enrojecido  
y un eco dolorido  
en la penumbra desliza,  
cuando la tarde agoniza  
en un valle adormecido.

En la primera estrofa de “A la cruz”, se expresa un saludo y una petición al “santo madero” como símbolo de veneración y devoción, pues está en la esencia de la religiosidad y cuya rima es consonante y asonante. Luego, al leer “El árbol”, que aparece en segundo lugar, se ofrece una composición a los árboles que son tan familiares para todo campesino, ya que dan sombra, vida, belleza, frutas, leña, madera y verdor al paisaje. Pero a diferencia del primer segmento, el segundo ya incluye recursos poéticos, que no están en el primero, por ejemplo, “tardes nacarinas”, “follaje divino”, “canta y duerme el rui señor”, en otras palabras, el árbol es percibido como fuente de inspiración y como un benefactor.

No obstante, en la tercera estrofa, dedicada a la “Naturaleza” y que se podría asociar con elementos concretos como los árboles, cursos de agua o tierras de cultivo, el poeta adopta una visión lírica y la relaciona con la música: en “las regiones ignotas / están dormidas las notas / de una lira abandonada”, con la “inspiración” y la “contemplación” de un río de plata. La percepción del poeta, que en este caso es un campesino, trasciende lo concreto, a partir de una interpretación lírica. Su primera visión es la de una “campiña dorada”, lo cual plantea la siguiente pregunta: ¿cómo explicar la existencia de un poeta en la apariencia física de un campesino?

Otra percepción abstracta, pero más sublime, se descubre ya en el título de la estrofa “El placer y el olvido”. La voz poética dice que en una tarde crepuscular se perciben tres elementos: el viento, el “sol enrojecido” y “un eco dolorido”. El poeta empieza hablando de un “ensueño de ilusiones” que “fustiga” su “pensamiento”, luego aparece el atardecer con la

muerte de un “sol enrojecido”, e inmediatamente un “eco dolorido” se desliza en la penumbra de “un valle adormecido”. ¿Cómo no admirar la sensibilidad artística de Ramón Gamboa?

Igualmente, los poetas populares recurren a otros tantos recursos si su intencionalidad discursiva cambia de tema, por ejemplo, hacia el filón humorístico, como es tan recurrente en el contrapunteo del galerón. Esta vez, la mayor cantidad de elementos y recursos pragmáticos son del habla coloquial. Se trata del poema “El bonche de altura”, de una fiesta que se celebra en el cielo, con la intervención de Jesucristo y muchos santos, donde es lógico, como en todo “bonche” (fiesta, diversión entre amigos), no puede faltar la música, el licor y el tabaco.

### El bonche de altura

*Señores vengo a cantar  
como lo he hecho otras veces,  
gústete a quien le gustare  
y pésele a quien le pese.*

1 En el cielo hubo un cumaco,  
cosa extraña, pero cierta,  
y le pasaron tarjeta  
a la corte del Dios Baco;  
brindaron ron y tabaco  
y salieron a bailar  
San Silvestre y San Pascual,  
San Benedicto y San Diego  
y jumo dijo San Pedro:  
**“Señores, vengo a cantar”.**

2 Tocaba el cuatro San Blas,  
Jesucristo el bandolista  
y San Juan Evangelista  
las maracas hacía chirriar;  
un furruco vino a dar  
a manos de San Silvestre;  
la tambora está en su temple  
tocada por San Mamerto  
dijo invito, San Ruperto,  
**Como lo he hecho otras veces.**

3 Llegó también San José  
tamborinando borracho  
cortó las cuerdas al cuatro  
y Jesucristo echó a correr;  
jumo llegó San Gabriel  
cantandito el “Manzanares”  
y dijo San Canapiare  
borracho y en alta voz:  
“Esa vaina se acabó  
**Gústete a quien le gustare”.**

4 Venía San Jeremías  
jumo como cabra vieja,  
trayendo en una bandeja  
todo cuanto se bebía;  
y vino San Zacarías,  
le arrecostó dos reveses,  
cayó al suelo San Silvestre,  
entonces dijo San Galo:  
“Compai Joaquín, ponga palos,  
**Y pésele a quien le pese”.**

Los términos para los instrumentos musicales son: bandolina, maracas, furruco, tambora y cuatro, es decir, los componentes de toda diversión popular y que son característicos de todas las regiones venezolanas. Como primer término aparece “cumaco”<sup>6</sup> para anunciar la fiesta, la diversión, pero nada menos que en el cielo. No obstante, lo inesperado es el empleo de ciertos nombres y verbos que han sido adoptados no solo para acomodar la rima

<sup>6</sup> ambor de un solo parche que se ejecuta golpeándolo tras colocarlo en el piso y sentarse sobre él. Tiene un origen africano y se usa en los pueblos de ascendencia negra como San Juan de Tarmas, Estado Aragua.

(“bandolista” / ”Evangelista”), sino también para cuadrar las sílabas del verso: el uso de un adverbio infrecuente, “tamborinando borracho” y de un verbo en diminutivo (“cantandito”), muy típicos del habla coloquial. Pero, así como veíamos el empleo de recursos subjetivos y líricos, aquí encontramos lexemas orales dentro de un evento que convive con lo normativo.

Igual, en la cuarta estrofa se inserta el verbo “arrecostó”, con el significado de dar golpes, y desde la tercera estrofa aparece el adjetivo jumar (estar embriagado, borracho): “jumo llegó San Gabriel”, “Venía San Jeremías / jumo como cabra vieja”. Para completar el léxico de la borrachera, en la parte final de la última estrofa, se dice: “Compai, Joaquín, ponga palos”, expresión muy coloquial, ya que compai es “compadre” y “palos” son tragos o botellas de algún licor. Eso demuestra que el poeta popular puede utilizar un léxico lírico o coloquial de acuerdo con el interés de su labor.

También llama la atención la aparición del nombre de un santo que no existe, “San Canapiare”. El texto dice: “Y dijo San Canapiare / borracho y en alta voz”. De acuerdo con nuestra búsqueda Canapiare es el nombre de una agrupación musical colombiana que se creó en 2013 e interpretaba el rock, pero con los instrumentos del joropo llanero<sup>7</sup>, aunque el término también significa “loco”; en cambio, en Venezuela “canapial” puede significar “persona en estado de embriaguez”<sup>8</sup>, la identificación de un cantante (“El Canapial Guariqueño”), el nombre de un reptil y en Barquisimeto se les decía “canapiales” a los borrachos callejeros<sup>9</sup>. De acuerdo con la rima, “Manzanares” debe rimar con “Canapiare”, aun cuando se altere el término “canapial”, pero se conserva el sentido necesario: borracho, beodo, embriagado.

Por lo tanto, si comparamos los elementos coloquiales y la intencionalidad de este trovo con los temas de las décimas anteriores, nos damos cuenta de la riqueza expresiva que poseía el canto de Gamboa y la diversidad de voces que podía expresar. Esto se pudo comprobar al asistir a estas celebraciones. Los oyentes no se perdían ningún evento, siempre estaban esperando al próximo contrincante, ya que no solo se hacían “bonches” en los conucos de Caripe, sino también en las alturas del cielo y en la sensibilidad de cada oyente.

Ahora bien, en lo sucesivo, se analizará cuatro trovos completos cuyos temas son mitológicos y donde el autor hace una demostración de sus conocimientos acerca de los personajes y sucesos de los poemas homéricos, de los relatos surgidos de los dioses y héroes mitológicos, de la habilidad para proponer a un público campesino algo que pertenecía a un auditorio culto, de la alta nobleza y en un teatro para cantar operas o zarzuelas. Empecemos por una composición que carece de cuarteta inicial y en el que todos los versos finales de cada una de las seis estrofas es un desafío al contrincante: “Canta tú y cantaré yo”. Pero esto se plantea en un tema donde se nombra a los dioses y semidioses del Olimpo y del Parnaso, es decir, un desafío para demostrar al público quien posee la mejor versación sobre este tópico.

<sup>7</sup> La historia del grupo aparece en: <https://borradopedia.com/index.php?title=CANAPIARE>

<sup>8</sup> Véase <https://hispanofilias.com/palabras/canapial>

<sup>9</sup> Véase <https://www.significadode.org/canapial.htm>

Después de mencionar a muchos dioses y semidioses del Olimpo, en las cuatro primeras estrofas, aparece la invitación para el desafío. El poeta le pide a su contrincante que diga quiénes fueron las nueve musas, un tema típico de todo reto, y, por último, en la sexta estrofa, le hace la enumeración. Por supuesto, cuatro estrofas no son suficientes para presentar una versión completa de los dioses del Olimpo, como lo haría un especialista, pero en el contexto del contrapunteo, el cantador reta a su oponente en los primeros versos de la quinta estrofa. Con esto, el cantador está socializando un saber erudito que era exclusivo de la clase dominante. No obstante, hay algo inesperado en la métrica: las cuatro primeras estrofas tienen 9 versos y solo las dos últimas diez, lo cual introduce cambios en la estructura y en la rima.

### Del Olimpo hasta el Parnaso

1. Zeus fue la majestad,  
Atenea la castidad,  
de la ciencia en un abrazo  
así va con lento paso  
la leyenda que adornó  
a Temis cuando surgió  
gobernando la justicia;  
esta relación fenicia,  
*canta tú y cantaré yo.*

2. Fervoroso la prosigo:  
Némesis, dios del castigo,  
Gesabeth de la impudicia;  
en un vaivén de delicia  
Tetis se consideró  
diosa que se atribuyó  
representar a los ríos:  
como pájaro en estío  
*canta tú y cantaré yo.*

3. Siendo musa juvenil  
una mañana de abril  
impregnada de poesía  
con sublime gallardía  
Anfitrite se casó  
con Neptuno que asumió  
el poder de dios marino;  
los azares del destino  
*canta tú y cantaré yo.*

4. Esta pagana cuestión  
siempre está en contradicción  
con el Hacedor Divino;  
los dioses en torbellino  
Júpiter los arrojó  
al Olimpo y les confió  
a todos sus atributos;  
de estos dioses impolutos  
*canta tú y cantaré yo.*

5. Si por tu cerebro cruza  
del saber la inspiración,  
dime sin alteración  
cuáles son las nueve musas;  
debes tener de Medusa  
un carísimo secreto,  
pues para formar un reto  
hay que ser inteligente  
distanto de lo imprudente  
*canta tú y cantaré yo.*

6. Clío, Melpómenes, Talía,  
y Eusterpe, según relato,  
Tersicore y Erato  
dulces como la ambrosia,  
Calíope con bazarria  
a Ubrania acompañó  
y Polimnia declamó  
sus piezas en el Parnaso  
si de esto sabes acaso  
*canta tú y cantaré yo.*

En cambio, al leer el trovo siguiente, “A orillas del Ponto Euxino”, ya no queda ninguna duda de que el poeta posee una información versada. Además, se trata de otro tema clásico, que un campesino está cantando en una choza o en un camino y acompañado de un bandolinista,

un guitarrista y un cuatrasta. De todo lo anterior quedan las siguientes preguntas: ¿por qué los temas mitológicos, filosóficos, de las sagradas escrituras, de geografía universal, entre otros, se cantan en un velorio de Cruz de Mayo?, ¿desde cuándo los campesinos se habían interesado por el canto de temas cultos? En el caso de Gamboa, ya se ha dicho que él se documentó por medio de la biblioteca de su amigo, pero no todos los cantadores tenían esta experiencia; no obstante, el canto servía para enseñar a otros.

En este trovo, además del relato mitológico y de la alusión directa a elementos del canto épico (“Ponto Euxino”, “tarfe troyano”, “lira” y “Minotauro”, etc.), se perciben dos elementos llamativos, en primer lugar, la connotación del verbo “romper” relacionada con personajes mitológicos y, en segundo lugar, algo muy sorprendente en el contexto de un relato formal, la inclusión de un término coloquial: “allí se presentó el brollo / y rompió la lira Orfeo”. Se supone que este uso depende de la rima, como ya lo hemos comprobado anteriormente; sin embargo, es un recurso para involucrar más a la audiencia y para trasladar esos sucesos remotos a la realidad del presente de los escuchas y del cantador: el galerón en una aldea rural. Por lo tanto, el uso de muchos modismos propios del territorio de los cantadores como “Brollo” que significa “pelea”, “conflicto”.

### A orillas del Ponto Euxino

*Rompió el cetro Agamenón  
y rompió la lira Orfeo,  
rompió la silla Teseo  
y Tifis rompió el timón.*

1 A orillas del Ponto Euxino  
dan los griegos la batalla,  
como relámpago estalla  
el ataque repentino;  
el ejército marino  
lo comandaba Jasón,  
que iba en persecución  
del enemigo tirano  
al pie del tarfe troyano  
*rompió el cetro Agamenón.*

2 Al llegar la expedición  
provocando una retreta  
quedando en esa palestra  
sembrando la destrucción;  
iba a la navegación  
el valeroso Tineo  
y el atrevido Linceo  
iba descubriendo escollo,  
allí se presentó el brollo  
*y rompió la lira Orfeo.*

3 Hércules el gran flechero  
sus manos ensangrentó  
viendo que Teseo mató  
al Minotauro más fiero,  
hizo un hecho carnicero  
para vengar el saqueo,  
ardiendo sin devaneo  
persiguiendo a su adversario,  
como un león sanguinario  
*rompió la silla Teseo.*

4 Jasón venía de regreso  
viendo el caso ya distinto  
y se retiró a Corinto  
contemplando aquel suceso;  
Aquiles le dejó el peso  
de la guerra a Agamenón  
pero siempre Telamón  
custodiaba a Salamina;  
se terminó la marina  
*y Tifis rompió el timón.*

En el siguiente trovo, relacionado con la vida de Edipo, se reitera la versación del compositor sobre otro tema dramático escrito por Sófocles para representar un juego de conflictos trágicos: el rol del destino inexorable, las profecías, el parricidio, el incesto, el suicidio, entre otros, que les ocurrieron a Layo, Yocasta y Edipo en la ciudad de Tebas. Desde el punto de vista de la tragedia se trata de una cruel historia que se representaba como obra teatral, sin embargo, la versión de Gamboa Marcano es para ser cantada en solo cuatro estrofas. Los galeronistas se han caracterizado por compendiar en octosílabos muy bien rimados y medidos historias de cientos de páginas sobre filosofía, historia, sagradas escrituras, gramática, derecho; algo que siempre se ha hecho y se hace, pero acompañado de un profesor. ¿Quién les enseñó esto a los galeronistas? Ellos fueron sus propios maestros y al cantar actuaban como docentes.

### Edipo

*Recibe madre este ramo  
de las manos de este niño;  
es su hijo y es su nieto  
hermano de su marido.*

1 Layo fue un rey muy notable  
y Yocasta su mujer,  
del delirio en el placer  
tienen un hijo admirable,  
de aquel niño respetable  
hizo la infamia reclamo  
y sus padres dicen: “Vamos  
a botarlo al Citerón”.  
del fruto de tu pasión  
*recibe madre este ramo.*

2 Con Edipo al Citerón  
van los esclavos del Rey,  
y por su bárbara ley  
lo botan sin compasión;  
por misteriosa ocasión  
según la historia escudriño,  
ebrio de amor y cariño  
lo salvan unos pastores;  
después se vieron rigores  
*de las manos de este niño.*

3 Cuando Edipo regresó  
a su patria sin descuadre,  
a su infame y propio padre  
en el camino mató;  
frente a Tebas encontró  
la Esfinge de gran secreto  
la derriba y sin aprieto  
fue la reina su mujer,  
tuvo un hijo y dijo él:  
*“Es su hijo y es su nieto”.*

4 Edipo con tiranías  
descorre el velo sagrado  
al saber que era casado  
con la autora de sus días;  
por inmensas lejanías  
vagó ciego y afligido.  
Y Yocasta sin olvido,  
de pavor se estremeció,  
al ver que un niño parió  
*hermano de su marido.*

¿Qué encontramos en esta versión? La síntesis de un drama familiar que menciona varios hechos resaltantes, como el abandono de Edipo siendo niño por causa de una profecía, la muerte de Layo sin que Edipo supiera que era su padre, el hecho de que Edipo se convierte en el rey de Tebas y, por consiguiente, en el esposo de su madre, sin saber que estaban en una relación incestuosa. Pero también, la tragedia final, Yocasta se suicida y Edipo se hiere los ojos y se va al exilio.

El elemento que se sale de la trama narrativa y que era común entre los galeronistas, es el sentido del humor en torno al parentesco, ya que al final de la tercera estrofa se dice que el hijo que Yocasta tuvo con Edipo “es su hijo y es su nieto” y, al término de la última estrofa, que ese niño “es hermano de su marido”. Un caso parecido, está en la glosa de estas décimas de Segundo Torres González, otro de los grandes poetas de Caripe. Se denomina “El trovo del gran problema” e incluye la relación parental: “De mis hijos soy su tío / y yerno de mi papá / siendo mi suegra mamá / yo soy el cuñado mío”.

Todo indica que el poeta empieza cantando un relato trágico, destaca varios hechos relevantes del drama, demuestra que conoce la historia, pero termina dándole una interpretación insólita tal como se hacía en los velorios de cruz. Unas veces era para demostrar versación, otras para competir con el adversario, para comunicar un nuevo conocimiento, pero también se recurría a la opinión reflexiva. Prueba de esto es esta glosa de Ambrosio Márquez Marsella: “La ciencia es una ignorancia / la victoria es un fracaso / el adelanto un atraso / es pérdida la ganancia”. Otro ejemplo de este mismo recurso aparecerá en el análisis de la última glosa: “Busco en la muerte la vida”, escrita por Ramón Gamboa.

### **Busco en la muerte la vida**

*Busco en la muerte la vida,  
en la cárcel libertad,  
salud en la enfermedad,  
en lo encerrado salida.*

1 En una meditación,  
crucé por el elemento,  
elevé mi pensamiento  
a la órbita de Plutón,  
la fuerza de la razón  
es la memoria escondida  
así recordé enseguida  
lo que leí en un escrito,  
cuando dijo Jesucristo:  
*“Busco en la muerte la vida”.*

2 Seguí pensando ese día  
distrayendo la memoria  
no basándome en la historia,  
tan solo en la fantasía;  
pensé que la poesía  
es límpida claridad  
y luz de la eternidad  
que desde la altura viene;  
el alcaide siempre tiene  
*en la cárcel libertad.*

3 Yo pensé que en mi criterio  
debía de haber una frase  
que le diera desenlace  
a tan profundo misterio,  
sin mencionar impropio  
clarifiqué la verdad  
con alta capacidad  
y técnico proceder,  
¿dónde encontró la mujer  
*salud en la enfermedad?*

4 Por la inmensa lejanía  
cruza mi mente viajera,  
cual paloma mensajera  
que vuela en la selva umbría,  
en lontananza veía  
la nubecilla teñida  
oí una voz dolorida  
que decía desde el cielo:  
“por fin encontró el polluelo  
*en lo encerrado salida”.*

Tal como se verifica al leer, se trata de sentencias contradictorias, pero coherentes y reflexivas: buscar “en la muerte la vida”, “en la cárcel libertad”, “salud en la enfermedad” y “en lo encerrado salida”. El poeta empieza diciendo que está meditando y que recordó algo que vio en un escrito cuando Jesucristo dijo “Busco en la muerte la vida”. Luego continúa pensando y ahora distraendo su memoria, hace referencia a la fantasía y a la poesía, para afirmar que un alcaide siempre tiene “en la cárcel libertad”. A continuación, ya no medita ni reflexiona, ahora, más bien, en las últimas dos estrofas, se pregunta: “¿dónde encontró la mujer /salud en la enfermedad?” y termina diciendo que desde una nubecilla oyó una voz dolorida que decía: “por fin encontró el polluelo / en lo encerrado salida”.

La pequeña muestra de composiciones de Ramón Gamboa nos permite comprobar que la temática de un cantador era muy variada, que se documentaba tanto en los temas eruditos como en los populares, que se incluían muchos elementos y vocablos de la tradición local; además, que todo esto era muy apropiado para el contrapunteo y para el gusto del campesino común que terminaba erigiendo un pequeño altar en la puerta de su choza. De esta manera se invitaba a los galeronistas ya conocidos y se iniciaba la festividad en torno al velorio de la Cruz de Mayo. Igual ocurría en septiembre, en la Basílica de la Virgen del Valle, en la Isla de Margarita: terminaba el acto religioso y los campesinos y pescadores salían a celebrar y aprender con el canto del galerón.

## Conclusiones

En este texto, se ha tratado de contextualizar, a partir de los estudios de Maximiano Trapero, la historia y las características de la décima en el mundo hispánico, específicamente en las tradiciones orales de la comunidad de Caripe El Guácharo, Venezuela. Eso no solo incluye unas referencias selectivas a los decimistas de varios países de América Latina y de la propia España, sino también a un repertorio muy completo y extenso de la producción poética cantada a lo largo de más de dos siglos y medio<sup>10</sup>. Con esto se comprueba que la inventiva de la décima no solo es panhispánica, sino que para el hombre humilde, pescador o campesino, la poesía oral se expresa con la música. Esto ya ocurría con la décima traída a América, más los ritmos híbridos que se añadieron después y que pertenecían a las culturas originarias, africanas y mestizas (Mijares 78). Es así como existió un proceso de transculturación de la música, de los instrumentos y del canto de estas culturas, produciendo una diversidad de ejecuciones y modos de cantar y bailar en las diversas regiones de varios países latinoamericanos.

En el segundo apartado se describió la investigación sobre la oralidad en la comunidad de Caripe, que no solo tiene un reconocimiento cultural por la Cueva del Guácharo y los científicos que la visitaron y la dieron a conocer al mundo de la espeleología, sino también por la hermosura del valle (gran recurso turístico en el oriente venezolano) y la rica tradición musical en torno al galerón. Esto ya existía en la Isla de Margarita (los polos, los aguinaldos, los villancicos, la jota, el joropo, etc.), dados a conocer por José Ramón Villarreal y Alberto “Beto” Valderrama; no obstante, luego de la publicación del libro de León y Mostacero,

<sup>10</sup> En el texto “La tradición y la improvisación”, Trapero (687) sostiene que la poesía culta española empezó a popularizarse, en América Latina, a partir del siglo XVIII.

la tradición oral y cultural de Caripe quedó escrita para su conservación. Sin embargo, con el surgimiento de la radiodifusión, a partir de la década de 1926<sup>11</sup>, el canto se volvió improvisado, cambiaron los temas y los propósitos.

Por otra parte, se hizo una presentación histórica, temática y musical relacionada con el velorio de la Cruz de Mayo y sus nexos con la fiesta de la Virgen del Valle, de la Isla de Margarita. En el contexto de estas celebraciones, se concluye que la estructura estrófica predominante es el trovo (44 versos con la rima de la decima espinela) y que los ritmos que pertenecen al galerón son el joropo, el polo, la fulía, la malagueña, el estribillo, entre otros. Asimismo, en la presentación biográfica de Ramón Gamboa se constata cómo eran las relaciones sociales, la educación y la vida cotidiana para un hijo de campesinos y cómo, al migrar hacia el valle de Caripe, se consolidó como cantador. Pero lo decisivo, dentro de su rol como poeta, fue su experiencia como lector incansable en la biblioteca de su amigo Luis Loreto Toledo.

Igualmente, después de haber analizado una pequeña muestra, aunque variada, de sus composiciones, se comprobó la versación que llegó a crear y tener en los personajes y temas de la literatura clásica (mitología, religión, lírica, historia, narrativa, etc.), y los años que dedicó al canto del galerón, después de haber sido reconocido como uno de los poetas más representativos de Caripe. El análisis de estos versos nos permite concluir que los cantadores expresaban el orgullo de ser campesinos, el de tener una identidad cultural y regional, y de ser, sin habérselo propuesto, maestros cantadores.

Eso significa que el galerón tenía y tiene una función pedagógica, que toda repetición implicaba un aprendizaje y que los velorios permitían apropiarse de la poesía culta, de los personajes bíblicos, mitológicos, históricos; al mismo tiempo, del sentido burlesco, satírico y humorístico que estaba implícito en estos versos. Noche tras noche se volvían a repetir los temas y los oyentes lo pedían porque deseaban consolidar esa sabiduría. No obstante, después del advenimiento de la radio y de la televisión los temas cultos empezaron a ser sustituidos por sucesos cotidianos y populares, pero no se ha perdido la función recreativa, identitaria y pedagógica del canto galerón.

## Referencias

Armistead, Samuel. "Prólogo. Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima".  
Trapero, Maximiano. *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996, pp. 13-34. Impreso.

<sup>11</sup> La radio en Caracas se inició en 1926. Una de las cadenas más grandes era Radio Continente que incluyó a Radio Cumaná hacia 1940. Web. 17 jul.2021. Véase: <https://www.monografias.com/trabajos14/radio-venezuela/radio-venezuela.shtml>

- Gabinete Cultural Monagas. “Homenaje a Tomás Gamboa, galeronista”. *Gabinete Monagas*. 28 de agosto de 2014. Web. 16 Nov. 2021. <https://mppcmonagas.blogspot.com/2014/08/homenaje-tomas-gamboa-galeronista.html>
- Hurtado de Mendoza, William. “El repentismo y la décima en la cultura peruana”. *Anales Científicos*, vol. 75, núm. 2 (2014): 261-270. Web. 15 Jul. 2021. <http://dx.doi.org/10.21704/ac.v75i2.962>
- Kleymeyer, Ana María. *La décima: fusión desarrollo cultural en el Afropacífico*. Quito, Ediciones Abya-Yala, 2000. Impreso.
- León, Domingo Rogelio y Rudy Mostacero. *Caripe: historia cotidiana y oralidad*. Maturín, Ediciones de la Gobernación del Estado Monagas, Colección Guanipa, 1997.
- Medina López, Isaías (Comp.). *Antología de la décima popular en el Estado Cojedes*. San Carlos (Venezuela), Universidad Nacional Experimental de los Llanos Occidentales Ezequiel Zamora, 2006.
- Mijares, Raimundo. “La música tradicional venezolana: entrevista imaginaria realizada al concertista y compositor venezolano Eladio Mujica”. *Revista Historia, Debates y Tendencias*, vol. 18, núm. 1 (2018): 75-82. Web. 16 Nov. 2021. <https://doi.org/10.5335/hdtv.18n.1.7742>
- Moreno, Duglas y Jesús Puerta. “La sombra espectral como isotopía de lo siniestro en *Florentino y el Diablo*”. *Voz y Escritura*, núm. 21 (enero-diciembre 2013): 55-80. Impreso.
- Moreno, Duglas. *Aproximación hermenéutica a una simbólica de lo siniestro en la leyenda fantástica de la llanura venezolana*. San Carlos, (Venezuela), Coordinación de Área de Estudios de Posgrado de UNELLEZ, 2015.
- Mendoza, Vicente. *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires, Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Nación Argentina, 1947. Impreso.
- Mostacero, Rudy. “En el galerón de antes el canto era arreglao”. *Revista Imagen*, núm. 100-39, 1988: 36. Impreso.
- . “Caripe: de la aldea a la ciudad recuento histórico-cultural” (Cap. II)”. En León, Rogelio y Rudy Mostacero. *Caripe: historia cotidiana y oralidad*. Maturín, Ediciones de la Gobernación del Estado Monagas, Colección Guanipa, 1997: pp. 15-44.
- Peña Torres, Juan y Carlos Torrealba. “Formas poéticas y temática del joropo central venezolano”. *Argos*, vol. 28, núm. 54 (2011): 270-311. Impreso.

- Ramón y Rivera, Luis Felipe. *La poesía folklórica de Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1992. Impreso.
- Rodríguez Martínez, Jorge Emilio. *La décima como acto discursivo en el caribe colombiano: dinámicas actuales de producción, circulación y recepción*. Trabajo de grado, Universidad de Cartagena, 2014. Web. 16 Nov. 2021. <https://www.redalyc.org/pdf/721/72103406.pdf>
- Santa Cruz, Nicomedes. *La décima en el Perú*. Lima, Instituto de Estudios Peruanos, 1982. Impreso.
- Santa Cruz Urquieta, Octavio. *Escritura y performance en los decimistas de hoy: la actividad pública de los decimistas en Lima a inicios del siglo xxi*. Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2009. <https://hdl.handle.net/20.500.12672/170>
- Subero, Efraín. *La décima popular en Venezuela*. Caracas, Monte Ávila Editores, 1991.
- Trapero, Maximiano. *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 1996.
- . “La tradición y la improvisación en la poesía oral: la décima, un nuevo género integrador en el mundo hispánico”. *Anuario de Estudios Atlánticos*, núm. 59 (2013): 687-718. Web. 16 Nov. 2021. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=274430139017>
- Urbani, Franco y Max Furrer. “«Caripe y la cueva del guacharo» por el Dr. Alfred Charffernorth, 1890”. *Terra Nueva Etapa*, vol. XXIII, núm. 34 (julio-diciembre 2007): 129-146. Web. 22 Oct. 2021. <https://www.redalyc.org/pdf/721/72103406.pdf>
- Zárate, Manuel y Dora Pérez de Zárate. *La décima y la copla en Panamá*. Panamá, Ministerio de Educación, 1953. Impreso.