

Alegorías del cuerpo en la estructuración de la obra poético-musical El caso de la espinela en la etnia añú (Venezuela)¹

Ernesto Mora Queipo

Universidad de las Artes, Ecuador

ernesto.mora@uartes.edu.ec

Jean Carlos González Queipo

Universidad del Zulia, Venezuela

jeanca72@gmail.com

Dianora Richard de Mora

Universidad del Zulia, Venezuela

dianorajmcguire@gmail.com

Resumen

El presente trabajo etnomusicológico tiene como objetivo explicar el uso de las alegorías del cuerpo como modelos estructurantes de las composiciones realizadas por los músicos y poetas iletrados de la etnia indígena añú. Desde una perspectiva antropológica, se ha combinado el método etnográfico, historiográfico y biográfico para realizar este estudio que explica el proceso de articulación cultural de la décima espinela en la sociedad añú. La observación directa durante el trabajo de campo y las entrevistas en profundidad realizadas a poetas, compositores e intérpretes de las comunidades palafíticas de la cuenca del Lago de Maracaibo, permitieron determinar que la espinela constituye la fórmula estrófica más utilizada en

¹ Este artículo es un producto del proyecto de investigación: VIP-2019-006. Línea de investigación: Políticas de la cultura, creatividad y gestión de las artes. Universidad de las Artes (Ecuador).

toda región. En este contexto, la población iletrada compone la décima sustituyendo los tradicionales modelos escriturales con alegorías de sus propios cuerpos. Esta práctica cultural ha permitido la incorporación de la espinela a la matriz cultural añú, preservando intactos los principios estructurantes de esta fórmula estrófica: complementariedad de opuestos, equilibrio y simetría.

Palabras claves: Representaciones del cuerpo, estructuras poético-musicales, mnemotecnica, espinela, articulación cultural.

Title: Allegories of the body in the structuring of the poetic-musical work. The case of the spinel in the Añú ethnic group (Venezuela)

Abstract

The present ethnomusicological work aims to explain the use of the allegories of the body as structuring models of the compositions made by the musicians and illiterate poets of the indigenous Añú ethnic group. From an anthropological perspective, the ethnographic, historiographic and biographical methods have been combined to carry out this study that explains the process of cultural articulation of the 'decima espinela' into the Añú society. Direct observation during the fieldwork and in-depth interviews with poets, composers and interpreters of the palafitic communities of the Maracaibo Lake basin, allowed us to determine that the espinela constitutes the most widely used estrophic formula in all regions. In this context, the illiterate population makes up the decima by replacing traditional scriptural models with allegories of their own bodies. This cultural practice has allowed the incorporation of the espinela into the Añú cultural matrix, preserving intact the structuring principles of this estrogenic formula: complementarity of opposites, balance and symmetry.

Keywords: Representations of the body, poetic-musical structures, mnemonics, espinela, cultural articulation.

La espinela en Hispanoamérica

El caso de los añú o paraujanos²

En Hispanoamérica encontramos la espinela como estructura literaria de diferentes formas musicales, todas ellas denotan la adopción y uso de esta fórmula estrófica procedente de España, como referente identitario de sus respectivos países. La encontramos en las payadas chilenas, uruguayas y argentinas; en la mejorana panameña; en el son jarocho mexicano; en los amorfinos ecuatorianos; en el galerón venezolano, o simplemente con el nombre de 'décima', como en Cuba y en las poblaciones palafíticas del Lago de Maracaibo (Venezuela).³ Con toda razón se ha afirmado que

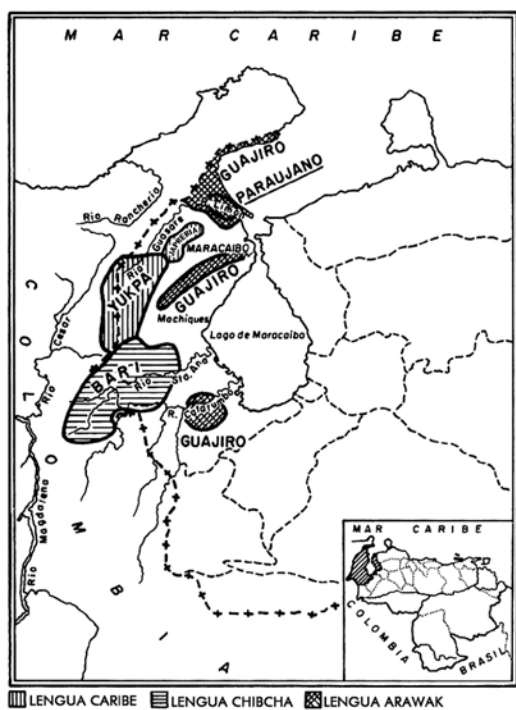
[...] la décima en el ámbito de la cultura oral y popular de los pueblos hispánicos (más en los de Hispanoamérica que en los de España) ha superado la simple condición de estrofa para convertirse en todo un género literario, en todo un «complejo cultural».⁴

Las poblaciones palafíticas asentadas en las riberas del Lago de Maracaibo (Santa Rosa de Agua, El Moján, Los Puertos de Altagracia, entre otras) son famosas por el cultivo de sus composiciones escritas en el estilo de la espinela. Este hecho resulta un tanto curioso si consideramos que algunos de sus más célebres cultores se ads-

² 'Paraujano' es la forma hispanizada de 'Parrúja': un término despectivo con el cual los indígenas wayúu o guajiros (sus vecinos del mismo tronco lingüístico arawak) designan a los añú, clasificándolos como 'pueblos de agua' o 'gente de mar', y caracterizándolos como 'hediondo a pescado', 'come pescado' y 'come babillas' (Fernández 2002).

³ Efraín Subero. *La décima popular en Venezuela* (Caracas: Monte Ávila Editores, 1991).

⁴ Maximiano Trapero. "La primera copla real en la poesía castellana". *AnMal*, XXXIX, (2016-2017): 30, <http://www.revistas.uma.es/index.php/analecta/article/view/5607/5256>.



A la izquierda, el mapa con la distribución de las etnias indígenas en la cuenca del Lago de Maracaibo (Venezuela).⁷ A la derecha, mapa con la distribución de los pueblos palafíticos añú (o paraujanos) en la cuenca del Lago de Maracaibo.⁸

criben a la etnia añú o paraujana, una sociedad indoamericana del tronco lingüístico arawak.⁵

En estas poblaciones palafíticas son célebres los “encuentros de decimistas”. Se trata de justas poéticas donde las espinelas se cantan y acompañan con instrumentos cordófonos y los cantadores demuestran su habilidad para responder inmediatamente a su contendor, improvisando en contrapunteos públicos.⁶

Desde hace varias décadas, la cantidad y valoración social de estas composiciones ha dado lugar a la edición de varios libros de décimas, cuyas temáticas van desde el sano humor y la sátira hasta la transmi-

sión de valores morales y éticos dirigidos a la familia, la comunidad añú, al país y al mundo.⁹ El extendido uso de la espinela en la sociedad añú demuestra que la articulación de este elemento cultural venido de España ha sido completada y que ahora es un elemento fundamental de su matriz cultural y un importante referente de su identidad étnica.¹⁰

El orden implicado en las espinelas

Básicamente, la espinela es una estrofa poética de diez versos octosílabos que riman de la siguiente manera: el primero con el cuarto y el quinto; el segundo con el tercero; el sexto con el séptimo y el último, y el octavo con el noveno. Como recurso mnemotécnico, los compositores de décimas suelen utilizar

5 José Álvarez y María Bravo. *Diccionario básico de la lengua añú* (Maracaibo: Ediciones Astro data, 2008).

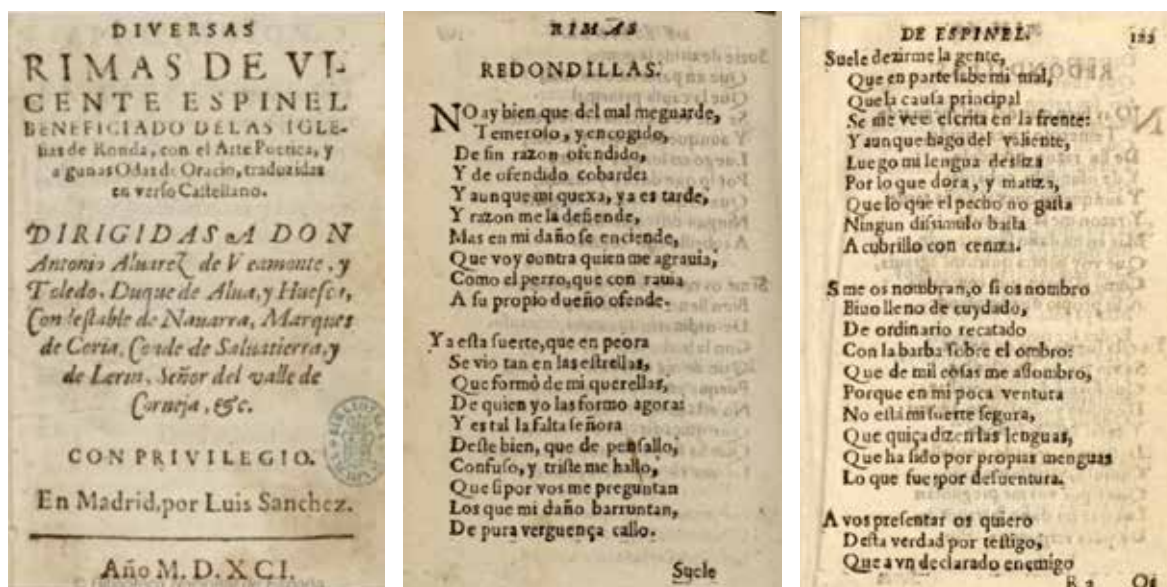
6 Ramón Delgado. *Titán. Poeta repentista de los Puertos de Altgracia* (Maracaibo: Edición de la Secretaría de Cultura del Estado Zulia, 1994).

7 Elaborado a partir de los mapas etnográficos de Roberto Lizarralde y Erika Wagner (Wagner 1981, 16).

8 Elaborado a partir del mapa “La Vivienda Palafítica del Lago de Maracaibo”, de Graziano Gasparini y Luise Margolies. Publicado en Janett Olier, *El lago de Maracaibo y su cuenca* (Olier 1997, 22).

9 Alfonso Montiel Moreno. *Décimas marenses II* (Maracaibo: Ediciones PAEDICA - Fundación Cultural Numen Mareense, 2007).

10 Elio González, 2014. “La Décima Zuliana desde Santa Rosa de Agua”, documental rodado en 2014, video en YouTube, 19:27, acceso el 3 de junio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=f5V2iP4ivf8>.



Diversas Rimas. Portada y páginas 121 y 122, respectivamente.¹¹

letras (abbaa cddc) o números (12211 33443) para representadas y ordenar las rimas de sus versos.

Las características estructurales presentes en la espinela le dan a la estrofa de diez versos simetría y fluidez. Estas cualidades están basadas en dos aspectos fundamentales: la instauración de la rima abbaac ddc y la consecuente imposición de la pausa luego del cuarto verso. Si bien la estrofa resultante es de 10 versos, Espinel prefirió llamarla ‘redondillas’, atendiendo a la estructura interna de la décima, que en sus extremos está formada por dos redondillas. Esto puede observarse en su obra titulada *Diversas rimas*.

Está claro que, para este maestro de la versificación, era más significativo destacar la articulación interna de la décima en dos redondillas que la suma automática y superficial de sus diez versos. Cuando Espinel prescinde de las tradicionales denominaciones para la estrofa de diez versos (copla real, doble quintilla, quintillas apareadas, copla

castellana) y las llama ‘redondillas’, impone obligadas reflexiones sobre lo que quería resaltar. Al indagar sobre sus razones, encontramos lo siguiente:

1. Hasta el siglo XV, la estrofa de diez versos nos remite a la décima antigua y a la copla real, presentando las siguientes estructuras de rimas: 4+6 y 5+5, respectivamente.¹²

En la estructura 5+5, las rimas generalmente están estructuradas de la siguiente manera: abaab cdccd. Esa estructura de rimas obligaba a concebir la décima como la unión de dos quintillas, rígidas e independientes entre sí. Las rimas de las quintillas que componían esa décima bipartita también solían agruparse de la siguiente manera: ababa – abbaa – abbab – ababb.

Esta estructuración en dos quintillas dificultaba su utilización como fórmula poético-musical, especialmente porque imponía su pausa luego del quinto verso, con lo cual se contraponía a las fórmulas de ver-

¹¹ Vicente Espinel. *Diversas Rimas*. (Madrid: Biblioteca Virtual de Andalucía, 1591).

¹² Juan Miguel Valero Moreno. “Las formas estróficas. Poesía cortesana: c. 1360-1520”, en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. por Fernando Gómez Redondo (San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2015).

sificación más comunes en el canto, como la copla, constituida por una cuarteta octosilábica que requiere una pausa luego de su cuarto verso.

Por su parte, la estructura de rimas 4+6 concordaba en su primera parte con la pausa luego del cuarto verso, pero carecía de simetría respecto al resto de la estrofa.¹³

2. Por ser la redondilla una estrofa de cuatro versos de arte menor (octosilábica) con rima consonante (abba), puede estructurarse contando una redondilla en los primeros cuatro versos, y otra redondilla en los últimos cuatro versos. Así, la denominación de Espinel permite agrupar ocho versos. Es decir, contando desde los extremos: cuatro de arriba hacia abajo (abba) y cuatro de abajo hacia arriba (cddc).

Sin embargo, queda algo por resolver en las rimas de los versos de soldadura (quinto y sexto verso). Pues bien, el quinto reproduce la

rima del verso anterior (el cuarto) y el sexto reproduce la rima de su verso siguiente (el séptimo), dando así lugar a una particular forma de construcción para las dos quintillas, cada una de las cuales presenta dos rimas, pero en orden inverso. La rima resultante para los diez versos es: abba ac cddc. Visto así, la décima resulta compuesta por tres partes con cuatro rimas:

Arriba: primera redondilla (abba),
 Centro: unión, empalme o versos de soldadura (a c), y
 Abajo: segunda redondilla (cddc).

3. El orden implicado en la espinela está basado en una relación de espejo que se establece a partir del quinto verso, ya que hacia arriba y hacia abajo de él se reproduce el orden de las rimas en sentido inverso. Veámoslo gráficamente a través de una redondilla escrita por Espinel.

<i>No hay bien que del mal me guarde</i>	1 ^{ero.}	1	
<i>Temeroso y encogido</i>	2 ^{do.}	2	
<i>De sinrazón ofendido</i>	3 ^{ero.}	2	
<i>Y de ofendido cobarde;</i>	4 ^{to.}	1	

<i>Y aunque mi queja, ya es tarde</i>	5 ^{to.}	1	
<i>Y razón me la defiende</i>	6 ^{to.}	3	
<i>Mas en mi daño se enciende,</i>	7 ^{mo.}	3	
<i>Que voy contra quien me agravia</i>	8 ^{vo.}	4	
<i>Como el perro que con rabia</i>	9 ^{mo.}	4	
<i>A su propio dueño ofende</i>	10 ^{mo.}	3	

13 Maximiano Trapero. *Origen y triunfo de la décima: Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas* (Valencia: Universidad de Valencia / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015).

Sea abajo como es arriba. El principio estructurante de la espinela

Al poner las dos redondillas en los extremos de la décima (que es lo que quiere destacar Espinel al llamar ‘redondillas’ a esta estrofa de diez versos), se adopta un principio estructurante que se materializa en:

1. El equilibrio, al precisar el punto medio (quinto verso), donde la estrofa se puede quebrar sin contraponerse a los ritmos de las partes resultantes. Así, el quinto verso puede marcarse como un punto de articulación, cuyo quiebre no trastoca la integridad de las redondillas.
2. La simetría, resultante de la relación de espejo que se establece a partir del quinto verso, reproduciendo de manera perfecta el orden inverso que estructura las rimas, desde el quinto verso hacia arriba y hacia abajo.
3. La complementariedad de opuestos, al unir armoniosamente el ‘arriba’ y el ‘abajo’ de la décima.

Como puede apreciarse, la escritura de una espinela exige una serie de pautas ineludibles. La escritura (alfabética o numérica) constituye un recurso básico para representar el orden estructurante de las rimas que la definen.

No obstante, al analizar las décimas de los paraujanos encontramos que muchas de sus más célebres obras han sido compuestas e interpretadas por poetas iletrados.¹⁴ Algunos de sus autores no aprendieron a leer ni a escribir. La escritura no les asistió como recurso auxiliar de la memoria para aprehender, estructurar, componer o interpretar la espinela. No poder leer ni escribir supon-

dría una limitante insalvable a la hora de crear una décima, pero, en el caso de los añú, no ha sido así. Estos compositores han encontrado otra forma (no escritural) para acceder al orden implicado en las espinelas. Por ello, el objetivo de esta investigación ha sido determinar cuáles son los recursos utilizados por los poetas y músicos iletrados de la etnia añú para componer sus obras con la estructura de la espinela. El logro de este objetivo implica establecer qué recurso mnemotécnico permite a los poetas iletrados añú reproducir en sus décimas el orden implicado en la espinela.

Las alegorías del cuerpo en los procesos de construcción artística y cultural

El término ‘alegoría’ ha sido acuñado en el contexto de la literatura y las artes visuales para referirse a lo representado en un escrito o en una imagen. En general, las alegorías son representaciones que permiten dar una imagen física conocida (de objeto, animal y/o humano) a algo que no la tiene.

Así, las alegorías del cuerpo facilitan la aprehensión, fijación y difusión de una idea o procedimiento que es abstracto y de difícil comprensión o realización. Por ejemplo, la pintura del cuerpo de una mujer con los ojos cubiertos y cargando en su mano una balanza, ha representado la justicia y la forma de ejercerse. La escultura del cuerpo de una mujer que sostiene con la mano izquierda unas tablas (la declaración de la Independencia) y con la mano derecha una antorcha en lo alto, ha representado la libertad política de Estados Unidos y los procesos involucrados en ella. Como puede apreciarse,

[...] el cuerpo ha quedado constituido en la modernidad por la superposición de muchos discursos y se expone en un modo alegórico, en el

¹⁴ Ernesto Mora Queipo, Jean González Queipo y Dianora Richard de Mora. *Las décimas de los paraujanos. Música e historia oral del pueblo añú*. (Maracaibo: Ediluz, 2010).

que efectivamente conviven imágenes, representaciones, expresiones, emociones y conocimientos diversos [...] La alegoría designa “otro discurso” o el “hablar de otra manera de cómo se habla públicamente, es decir, de otro modo que aquel comprensible para todos. En ambos casos [...] nombra la distancia entre la imagen y el concepto, entre los signos —palabras o imágenes— y el significado. La relación alegórica regula entonces el vínculo entre la palabra o imagen y el significado.¹⁵

La familiaridad con el cuerpo (especialmente el propio) permite a todo individuo el uso de estas alegorías como un recurso útil en la conceptualización, estructuración y codificación de diversos saberes. Las alegorías del cuerpo están presentes en todas las manifestaciones del arte, aportando formas y contenidos para la representación material de las ideas.

En la arquitectura, el diseño y la lutería, partes del cuerpo como el pulgar, el pie y el geme representan unidades de medición y construcción de espacios, que permiten plasmar ideas abstractas sobre un plano, para estructurar y distribuir las áreas en modelos que luego se concretan en edificaciones, imágenes visuales o instrumentos musicales. En la música, categorías como *da capo al coda* (literalmente, de la cabeza a la cola) permiten estructurar y concebir el cuerpo de la obra musical de principio a fin. En la literatura, cada nuevo apartado se estructura desde un ‘encabezado’ (‘capítulo’, que significa ‘cabeza’) hasta el ‘pie de página’. Por su parte, la pauta del ‘pie forzado’ define una composición poética cuyo cuerpo debe finalizar con uno o más versos o pies previamente establecidos.

15 Zandra Pedraza. “Alegorías del cuerpo: discurso, representación y experiencia”, en *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, coord. por Elsa Muñiz (Barcelona: Antropos, 2010): 53.

Los textos asimilan el enunciado al cuerpo humano. Introducen un concepto para “cabezas” en las acumulaciones del saber; “capítulo” se deriva de *caput* en latín, que significa “cabeza” (del cuerpo humano). Las páginas no sólo tienen “cabezas”, sino también “pies”, para las notas de pie de página.¹⁶

Además, es bueno recordar que copla quiere decir ‘cópula’, esto es, ayuntamiento o unión de versos o pies. Las rimas que dan lugar a la combinación armoniosa de los versos remiten a una alegoría del cuerpo que alude, tanto a su estructura como a su fisiología, incluyendo los ritmos, movimientos, simetrías y complementariedades que en él se articulan.¹⁷

Las alegorías del cuerpo, con sus estructuras, ritmos (respiratorio, cardíaco) y movimientos (gestos, desplazamientos), aportan modelos estructurantes fundamentales en toda creación artística.¹⁸ Ejemplo de ello son las fórmulas rítmicas que sirven de recurso mnemotécnico en la composición coreográfica, musical y poética.

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. Jousse (1978) ha señalado el nexo íntimo entre normas orales rítmicas, el proceso de la respiración, la gesticulación y la simetría bilateral del cuerpo humano, en los antiguos Tárquemes arameos y helénicos, y por ello también en el he-

16 Walter J. Ong. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Trad. por Angélica Scherp (México: Fondo de Cultura Económica, 1982): 87.

17 Celia Fernández. *El cuerpo como sistema semiótico del Performance Art*. (Madrid: Ediciones Cumbres, 2017).

18 José Manuel Martínez Pulet. “Símbolos sonoros del misterio: Ideas para una antropología y una ontología de la creación musical según Eugenio Trías”, *EasyChair Preprint* N.º 913 (2019). Edición en PDF. <https://easychair.org/publications/preprint/7B7f>.

breo antiguo [...] Las fórmulas ayudan a aplicar el discurso rítmico y también sirven de recurso mnemotécnico [...].¹⁹

La alegoría del cuerpo, al aportar una imagen física conocida a una idea o procedimiento que no lo tiene, se convierte en un recurso mnemotécnico, toda vez que facilita el uso del cuerpo propio como soporte de la memoria, haciendo de él un modelo útil para caracterizar, ordenar y estructurar el mundo exterior. En situaciones de contacto interétnico, las alegorías del cuerpo suelen constituir un recurso metalingüístico, capaz de facilitar la interacción y comunicación no verbal entre diferentes culturas.

Elementos para la contextualización histórica y cultural de la décima paraujana

Los añú en las *Elegías* de Juan de Castellanos (1522-1607)

Es generalmente aceptado que las aldeas palafíticas encontradas por los conquistadores europeos en la costa del Lago de Maracaibo inspiraron en Ojeda y Vespucci el nombre de Venezuela: pequeña Venecia. De estas poblaciones se ha podido precisar una época de florecimiento hace aproximadamente 480 años antes de Cristo (Wagner 1981). Estos palafitos fueron y siguen siendo hoy las viviendas tradicionales de los añú, indígenas descendientes de aquellas poblaciones que recibieron a los conquistadores al desembarcar en tierra firme en 1499.

En la singularidad de los ranchos quedó prendada la vena poética de todos los europeos, del Mediterráneo primero y del Atlántico después. Los mi-

tos más frenéticos vieron la luz junto a la estampa de esas casas de palma que contemplaban el cristal remecido del Lago.²⁰

Posiblemente fue Juan de Castellanos el primer conquistador europeo en hacer una descripción de la cultura paraujana en versos rimados y cantarla en sus manglares. Su interés en escribir una obra de literatura histórica sobre el descubrimiento y la conquista de las Antillas y del Nuevo Reino de Granada tenía como objetivo hacer una alabanza de los Castellanos participantes en la Conquista. Sin embargo, sus crónicas se convirtieron más bien en la historia de estos territorios. En su extensa obra, Juan de Castellanos describe el ambiente y el modo de vida de los pobladores palafíticos del Lago de Maracaibo, con referencias específicas a sus cantos y danzas.²¹

Dentro (del Lago) tienen los indios su cultura
De casas fuertemente fabricadas
Sobre las barbacoas, con estantes
Hincados en las aguas circunstantes

Son estas barbacoas soberados
Para su defensa ingeniosos,
Por suelo palos gruesos apretados
Con yedra ó bejucos correosos:
Allí tienen tugurios bien formados,
Y viven regalados y viciosos
Con la fertilidad de pesquería
Que les sirve también de granjería.

Pero volvamos á las barbacoas
Y á los ingeniosos soberados,
Debajo de las cuales hay canoas
O navíos que tienen diputados,
Con que se mandan hombres y mujeres
Y se sirven en todos menesteres.

²⁰ Domingo Alberto Rangel. *Venezuela en 3 siglos* (Caracas: Coedición Catalá / Centauro / Vadel, 1998): 37.

²¹ En Maríantonía Palacios. *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVII*. (Caracas: Edición Fundación Vicente Emilio Sojo-UCV, 2000): 41.

¹⁹ Walter Ong, *Oralidad y escritura*, 29.

Es la canoa barca de un madero,
Que rige con grandísima destreza
El bárbaro patrón o marinero
Y corre con tan grande lijereza
Que parece vencer lo más lijero
Por ser hecha con mucha subtileza;
Y no son muy crecidos estos leños,
Pues por la mayor parte son pequeños.

Danzan y bailan, cantan juntamente
Cantares o canciones, donde tienen
Sus medidas y ciertas consonancias
Que corresponden a los villancicos.
Compuestos a su modo, donde cuentan
Los sucesos presentes y pasados.

Ya de facecia, ya de cosas graves
Adonde vituperan o engrandecen
Honor o deshonor de quien trata.
En cosas graves iba a compasete
Usan de proporción en las alegres.

El canto amerindio en la cultura actual de los añú

Los añú disponen actualmente de un estilo interpretativo tradicional de origen prehispánico, llamado *airriei* o *adiechi*.²² Es este un canto silábico que repite de principio a fin una fórmula rítmico-melódica de ocho o nueve sonidos (o pocos más o menos), con diferentes alturas y duraciones. El número exacto de sonidos que conforman cada frase cantada depende del número de sílabas de las palabras que en ella se entonan. El recurso métrico para cada frase es fundamentalmente cualitativo y está determinada por las posibilidades de extensión que

ofrece la respiración. La relativa sencillez de esta línea melódica ha facilitado su utilización como recurso para interpretar, vehicular y preservar los más importantes saberes y experiencias de la comunidad.

Los relatos en el canto tradicional, realizados en la lengua añú y recopilados en la década de 1990, permitieron establecer la siguiente fórmula rítmico-melódica básica de interpretación, sobre la cual pueden tener lugar pequeñas variantes (el tamaño de las notas musicales pretende representar la relación de sus respectivas duraciones: a mayor tamaño, mayor duración).

Tal como lo reseñara Juan de Catellanos en el siglo XVI, el *airriei* o *adiechi* tiene sus medidas y consonancias. Los añú lo componen a su modo y con él cuentan los sucesos presentes y pasados, sus haceres cotidianos y también las cosas graves. Les sirve para vituperar o engrandecer, honrar o deshonar a quienes refieren. Pero esta función de la música vocal añú cada vez ha sido menos realizado a través del *airriei*, pues ha sido sustituido por la espinela. Si bien es cierto que los aspectos temáticos permiten establecer una cierta continuidad entre el *airriei* y la espinela, también es cierto que la fórmula de versificación traída por el conquistador español impuso al añú una dificultad muy particular, hasta entonces desconocida por él: la métrica octosilábica de su estructura de versificación y, sobre todo, la correspondencia de sus rimas consonantes.



22 Daniel Castro Anillar. Oraciones, serpientes y soplidos. Música y cultura añú (Maracaibo: Ediluz, 1994).

La espinela entre los músicos y poetas iletrados añú

Está claro que llegar a precisar la fórmula de versificación de la espinela no ha sido producto del azar, sino de una larga búsqueda de complementariedades, equilibrios y simetrías perfectas. Podría pensarse que reproducir al orden implicado en la espinela, sin el recurso de la escritura (alfabética o numérica), sería imposible, pues no se podría representar la rima y posicionamiento de cada verso con un número o letra. Además, podría inferirse que sin este elemento —básico para darle un orden a las rimas—, cualquier intento por componer una décima daría como resultado una secuencia informe y caótica de versos. Pero no es eso lo que exhiben las composiciones de los decimistas iletrados de la etnia añú. Al analizar sus composiciones constatamos que han accedido a los principios estructurantes (complementariedad, equilibrio y simetría), por una vía diferente a la escritura.

Tomemos como muestra las composiciones de los hermanos Jesús Rosario y Miguel Ortega, hijos de Ana Luisa Ortega (nacida en Santa Rosa) y Carlos Luis Fuenmayor (nacido en El Moján). No aprendieron a leer ni escribir. Desde temprana edad trabajaron como ayudantes de su padre, quien era carpintero. Fueron pescadores y cortadores de mangle. Junto a Giovanni Villalobos Añez, fundaron la agrupación Venezuela en Cuerdas y Canto, en la cual componían y cantaban, constituyendo sus figuras más destacadas.²³

²³ Giovanni Villalobos Añez. *Décimas de los pueblos de agua* (Maracaibo: Edición del Centro de Educación Popular, 2008).

Jesús Rosario Ortega (Chevoche).
(Santa Rosa de Agua,
14/02/1890 – 1994).

Fue el hijo mayor de la familia. Estaba siempre dispuesto al chiste y a la broma. Fue erigido como símbolo de la comunidad de Santa Rosa por sus décimas satíricas, hiperbólicas, jocosas y, en algunos casos, protestatarias, al expresar su inconformidad por la desidia de los gobernantes respecto a su pueblo. El Centro de Educación Popular (CEP) del pueblo de Santa Rosa lleva el nombre de *Jesús Rosario Ortega (Chevoche)*, haciendo honor a este poeta, cantor y repentista paraujano quien, con su proverbial creatividad y humor, se autonombró *El Rey de la Poesía*. Con su décima “Canto por querer cantar”, nos relata un poco de su experiencia como músico y poeta iletrado.²⁴

Miguel Ortega (El indio Miguel).
(Santa Rosa de Agua,
03/11/1911 – 28/04/2001)

Durante su juventud aprendió a componer décimas con Simón Palmar, un connotado decimista paraujano a quien consideraba su maestro; desde entonces y hasta su muerte se mantuvo fiel a este arte. Por no saber leer ni escribir, cuando Simón Palmar le enviaba cartas escritas en décimas desde El Moján, estas le eran leídas por su esposa, quien también le escribía las décimas que él componía y le enviaba como respuesta. Una de las más célebres composiciones de Miguel Ortega es su décima titulada “El Indio”. En ella conjuga la realidad y la fantasía para dejar memoria de sus vivencias, logros y frustraciones, afectos y desafectos, tensiones y distensiones.

²⁴ Marlin Ortega. “Decima zuliana: Chevoche y el Indio Miguel”, documental rodado en 1980, video en YouTube, 4:57, acceso el 3 de junio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=WsuGvWBjwrw>.

CANTO POR QUERER CANTAR (Décima Paraujana)

A: Jesús Rosario Ortega (Chevoche)

Ca - n - to po - r que - re - r can - tar So - lo po - r na - tu - ra - le - za

Po - r - que no ha - y en mi ca - be - za Do - s le - tra - s que de - le - trea - r

Mchi - zo fa - l - tael e - s - tu - día - r Yah - o - ra me - laes - to - y chi - lla - n - do Y sin e -

m - bar - go can - tan - do Te - n - goal co - n - tra - fli - gi - do Por - que

nin - gu - no ha po - di - do Con Che - vo - cheim - pro - vi - sa - n - do

II

Si yo te hubiera estudiado
Si quiera el abecedario
Hoy fuera Jesús Rosario
Un gran poeta ilustrado
Y sin embargo he llegado
Aún no sabiendo leer
Y he tenido que vencer
A miles de cantadores
Porque mis versos, señores
No tienen dónde perder

III

Gracias le doy a mi Dios
Que me ha dado este talento
Por lo que me hallo contento
Aunque leer no sé yo
Aquel que mucho estudió
Y se ha esmerado en leer
Le voy a dar a saber
Que el entendimiento nace
Y que el cerebro tiene un pase
Que es difícil comprender

IV

Bastante me han preguntado
Chevoche dónde aprendiste
En qué lugar estuviste
Pa' ser vos tan afamado
Aquellos que han estudiado
No hablan como vos habláis
Queremos que nos digáis
La verdad Jesús Rosario
Porque hasta el mismo escenario
Tiembla cuando vos cantáis

EL INDIO

(Décima Paraujana)

A: Miguel Ortega (El Indio)

G G G E7 Am
So - y in - dio — por - que na - cí — En — in - dia s oc - ci - den - ta - les

6 Am Am C D7 D7
Ju n - to co n los a - ni - ma - les E n u - na - sel - va vi - ví —

11 G G D7 G F E7
— A - lí fue — que co - no - cí - Lo — que es la —

16 E7 Am C D D D
— na - tu - ra - le - za Po r - que ba - jo mi po - bre - za - - - Co - n pie - le

22 D7 G C G D7 G
s me co - bi - ja - ba Yu - n gua - yu - co que car - ga - ba E - ra to - da mi ri - que - za

II

Hice flechas y macanas
Y preparé el arco mío
Hasta la vega del río
Iba todas las mañanas
Mancaba la manamana
El bagre y el bocachico
Por eso creo que el rico
Quizás me hubiera envidiado
Viéndome comer pescado
Entre guaros y pericos

III

Nunca compré medicina
Porque no había doctores
Yo calmaba mis dolores
Con pócimas de resina
Las frutas por vitamina
Me suelen alimentar
Entonces para qué el real
Y vivir holgadamente
Si el indio aunque sea decente
Siempre lo han de criticar

IV

Vi una vez a un capuchino
Hasta lo quise matar
Éste se pudo salvar
Por obra del Dios divino
Y con mi acertado tino
La flecha se me desvió
Pero él se me arrodilló
Formulando una oración
Y por ponerle atención
El fraile se me salvó

CONSEJO A UN HERMANO

(Décima Paraujana)

A: Jesús Rosario Ortega (Chevoche)
Miguel Ortega (El Indio)

Musical score for "Consejo a un hermano" (Décima Paraujana). The score is written for Voice (Voz) and Mandolin. The key signature is F# major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 8/8. The score is divided into five systems, each with a key signature change indicated above the staff.

System 1 (Measures 1-5): Chords: B m, F#m, C#7, F#m, B m.

System 2 (Measures 6-10): Chords: F#m, C#7, F#m, F#m, F#m.

System 3 (Measures 11-15): Chords: F#m, F#m, F#m, F#m, F#m.

System 4 (Measures 16-20): Chords: F#7, F#7, B m, B m, C#7.

System 5 (Measures 21-25): Chords: C#7, F#m, F#m, C#7, F#m, F#m.

Vocal Lyrics:

Voz1. Qué - te su - ce - de cris - tia - no
 Voz2. Su - fro con re - sig - na - ció n

Po r qué tee n - tre - gá i s de lle - no A be - be r, quee - so noe s bue - no Te loe - co
 Si pa - ra mí no hay ca - rí - cias Hoy mi ú - ni - ca de - lí - cia Es can - ta -

n - se - ja un her - ma - no Ya tu cue r - po noe s - tá sa -
 r y be - ber ro - n He - per - di do la - ra - zó

26 F#7 F#7 Bm Bm C#7

- no Ya mos-trái s de-bi-li-da d Ha-cé de tu vo-lun-ta d
n, La vi s-tay lai n-te-li-gen-ci-a Y cre-o que la pa-cien-cia

31 C#7 C#7 C#7 F#m

E l po-de r-tea-rre-pen-ti-r A ver
Ta m-bien se mees-táa-ca-ba n-do Por-que

35 Bm F#m C#7 F#m

si po-déi s vi-ví-r Si quie-ra tres me-ses má-s
yo de ve z en cua n-do Co-me-toa l-gu-naim-pru-de n-cia

Voz 1

II

Cómo es posible que vos
Siendo de todos menor
Y que te tenga el alcohol
De una edad mayor que yo
Que ya tengo ochenta y dos
Años, que vos lo sabéis
Decime si es que tenéis
En realidad algún capricho
Porque dejándote dicho
Mejor es que te cuidéis

III

Yo he comprendido Miguel
Que en usted existe un talento
Pero si no hay fundamento
Lo vas a echar a perder
Principalmente al beber
Cosa que te cae mal
Ya deberias de pensar
En tus hijos y en tu esposa
Y en todo Santa Rosa
Que te ha sabido apreciar

IV

Tenéis una poesía
No es muy mala ni muy buena
Pero a veces me da pena
Verla batir con la mía
Ya pa' esta fecha podías
Tener más conocimiento
Memoria y entendimiento
Pero es a lo contrario
Por lo que me cuentan varios
Carecéis de fundamento

Voz 2

II

Si el destino se encargó
De llevarme a una cantina
Y esto me causa la ruina
¿Qué otra cosa he de hacer yo?
Sin poder decir que no
Porque la naturaleza
Se adueñó de mi pobreza
Entonces será mejor
Seguir libando licor
Hasta largar la cabeza

III

El que inventó el aguardiente
Tiene que estar en la gloria
Porque eso es una victoria
Para todo inteligente
El que toma diariamente
Goza de dicha y placer
Aunque diga su mujer
Que es un simple mamarracho
Que abandona sus muchachos
Por las ansias de beber

IV

Dejen que sangre mi herida
Déjenme con mi aguardiente
Déjenme que de repente
Me destruya la bebida
Déjenme que en esta vida
Nada me importa el dinero
A los seres a quien quiero
Ellos a mí no me quieren
Tanta gente que se muere
Y yo ¿por qué no me muero?

Miguel Ortega comenzó a tomar licor desde los siete años, escondido de su padre, por lo que en cierto momento de su vida se convirtió en un asiduo bebedor. Esto preocupaba a su hermano mayor y consejero, Jesús Rosario (Chevoche), quien le escribió una décima pidiéndole que dejara la bebida por el daño que se hacía. Miguel atendió inmediatamente al pedido de su hermano, se empeñó en apartarse de aquel vicio y lo logró. Huella de esta vivencia es el diálogo en décimas titulado *Consejo a un hermano*.²⁵

El estudio de esta pequeña muestra de décimas pone en evidencia que fuentes alternas (no escriturales), permiten a los compositores paraujanos acceder a los principios estructurantes de la espinela; veamos cuáles son esos recursos.

Sea a la derecha como es a la izquierda. El principio estructurante de la décima añú

La cópula de los versos en la décima de los añú

El principio estructurante de la espinela se ha aprehendido y aplicado en la sociedad añú a través de las alegorías del cuerpo, específicamente de sus manos. A continuación, se presenta la imagen de los recursos utilizados por los paraujanos durante generaciones para aprender a componer sus décimas.²⁶

Seguidamente, el paralelismo establecido entre el sistema estructurante escritural y la correspondiente alegoría del cuerpo (manos) utilizada por los añú: Esta alegoría se ha construido haciendo



corresponder los diez versos de la décima con los diez dedos de las manos. Cada redondilla es representada por cuatro dedos de cada mano, dejando libre el pulgar, el cual reproduce la rima del dedo índice para completar la quintilla correspondiente. De esta manera, los músicos y poetas iletrados añú utilizan las alegorías del cuerpo como modelos estructurantes de sus composiciones. El mismo principio estructurante se expresa en la secuencia armónica de la música con la cual se acompañan estas décimas.

Correlatos musicales del principio estructurante. Da capo a la coda

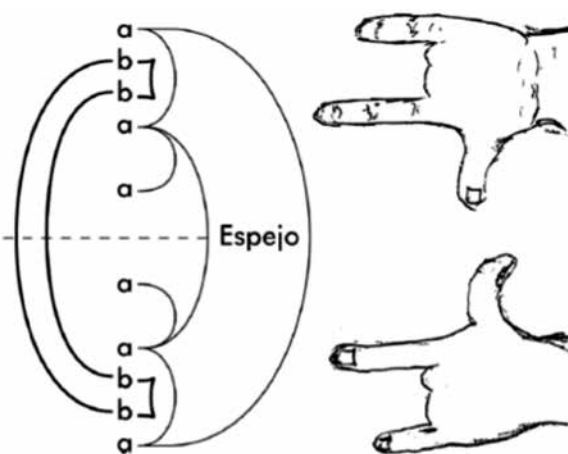
Las melodías con las cuales se interpretan las décimas paraujanas están estructuradas en compases binarios compuestos, generalmente escritos en 6/8, al igual que la danza zuliana, una forma musical de procedencia europea, actualmente utilizada para cantar. Si bien, las décimas paraujanas y la danza zuliana comparten el ritmo musical y la instrumentación para el acompañamiento de la voz del cantante, la letra de la danza está estructurada generalmente en cuartetos, mientras que la letra de la décima siempre está estructurada siguiendo el modelo de la espinela.

²⁵ Ismael Querales y Francisco Pacheco. *Consejo a un hermano* (décima zuliana), documental realizado en 2005, video en YouTube, 5:18, acceso el 3 de junio de 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=ycnlcSDkQho&t=211s>.

²⁶ Tomado de Rafael Ortega. "Estructura Métrica de la Décima" (Guía de estudio del taller y encuentro de decimistas de Miranda y Maracaibo, casa de la cultura de Los Puertos de Alttagracia (Venezuela), 13 de septiembre de 2008): 5.

<i>No hay bien que del mal me guarde</i>	1 ^{ero.}	1
<i>Temeroso y encogido</i>	2 ^{do.}	2
<i>De sinrazón ofendido</i>	3 ^{ero.}	2
<i>Y de ofendido cobarde;</i>	4 ^{to.}	1
<i>Y aunque mi queja, ya es tarde</i>	5 ^{to.}	1

<i>Y razón me la defiende</i>	6 ^{to.}	3
<i>Mas en mi daño se enciende,</i>	7 ^{mo.}	3
<i>Que voy contra quien me agravia</i>	8 ^{vo.}	4
<i>Como el perro que con rabia</i>	9 ^{mo.}	4
<i>A su propio dueño ofende</i>	10 ^{mo.}	3



Los añú interpretan sus décimas en modo mayor y en modo menor, haciendo uso de la escala mayor natural y la escala menor armónica, respectivamente. Al retirar de la partitura los compases que se agregan para facilitar al cantante la improvisación de los versos encontramos que el periodo musical de la décima paraujana (en el cual se interpreta una estrofa completa) está

formada por cinco frases musicales de dos versos cada una, y cada verso ocupa dos compases. En resumen, la estructura poético-musical la integran cinco frases, diez versos, veinte compases. Si articulamos estos elementos (frases musicales, versos y compases) a la estructura armónica básica utilizada para el acompañamiento musical de la décima, obtenemos el siguiente cuadro sinóptico.

Estructura poético-musical de la décima paraujana en modo mayor²⁷

Nº de la frase	1				2				3				4				5			
Nº del verso	1		2		3		4		5		6		7		8		9		10	
Nº del compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
Cifrado en Sol	G	E	E	Am	Am	D	D	G	G	E	E	Am	Am	D	D	G	C	G	D	G
Bajo cifrado	1	VI#	VI#	IIIm	IIIm	V	V	I	I	VI#	VI#	IIIm	IIIm	V	V	I	IV	I	V	I

Como puede apreciarse, el principio estructurante de la espínola, encuentra su forma de expresión en la estructura armónica musical:

1. Cada verso discurre en dos compases, cada uno de los cuales tiene una armonía diferente.
2. La armonía con la cual culmina cada verso es la misma con la cual inicia el verso siguiente, excepto en los dos últimos versos (9 y 10), pues estos presentan las cadencias conclusivas: plagal (en los compases 17 y 18) y auténtica (en los compases 19 y 20).

²⁷ Respecto al bajo cifrado de la décima interpretada en modo mayor, es bueno señalar que el VI# se refiere al acorde construido sobre el sexto grado de la escala (superdominante), con la tercera del acorde ascendida cromáticamente. Además, son utilizados los acordes construidos sobre los siguientes grados: I (la tónica, que es un acorde mayor), II (la supertónica, que es un acorde menor), IV (la subdominante, que es un acorde mayor) y V (la dominante, que es un acorde mayor).

3. Al retirar la última frase (cuatro últimos compases correspondientes a las cadencias conclusivas) queda un total de dieciséis compases. A partir del compás número nueve se repite la armonía de los compases uno al ocho. Además, a partir del compás noveno se establece una relación de espejo a la cual responden de manera simétrica todos los cambios de la armonía. Esta misma simetría se reproduce en las armonías de las subunidades: frases y versos.

El principio estructurante del universo

El uso de las alegorías del cuerpo como recurso para la aprehensión del principio estructurante de la espinela por parte de los añú posiblemente tuvo lugar durante los primeros años de la Conquista, permitiendo superar incluso los obstáculos impuestos por la diferencia lingüística y cultural. Para los añú la décima es una canción que nace de sus manos, pues en ellas está siempre latente. La décima recorre en el tiempo musical los espacios corporales que van de una mano a la otra (de la cabeza a la cola), articulando palabras, frases y ritmos, en los compases que ilustran las tensiones y distensión experimentadas del principio al fin de la obra vivida.

Cuando la mano muestra las rimas, aludiendo a las disonancias y consonancias de los versos apareados, su significado se proyecta hasta los afectos y desafectos experimentados en el relacionamiento interpersonal, evocando rostros, nombres y memorias de las afinidades vividas.

En la décima los añú se reconocen a sí mismos. Ella alude tanto a sus manos, su cuerpo, relacionamientos y afinidades, como a la dimensión temporal de su propia existencia material.

En la décima, la palabra es guiada por las manos para recorrer en el tiempo musical la vida de la comunidad y la de cada uno de sus miembros. Es una oportunidad para nombrarse a sí mismos y a los otros, dejando una huella en las memorias para luego extinguirse, como lo hicieron Chevoche y Miguel.

Con la obra *Consejo a un hermano* aprendimos que la palabra cantada en décimas tiene un valor supremo y su mensaje recibe la mayor consideración por parte de su destinatario, aunque después de interpretada no suele quedar nada material de ella para su consideración posterior. Con frecuencia, lo que se emplea para el 'estudio' de las décimas paraujanas son los audiovisuales y los textos de investigadores, quienes las recopilan durante su interpretación y las ponen por escrito, para que otros accedan a 'lo que queda de ellas', mucho más tarde y fuera de contexto.

Entre los añú la décima es un producto del momento presente, solo un decimista vergonzosamente incompetente osaría pronunciar una décima preparada de antemano, y menos aún la escribiría palabra por palabra, aunque sepa leer y escribir. Las décimas paraujanas se estructuran e interpretan a partir de modelos que remiten a la oralidad, con el ritmo, la métrica y la consonancia de las palabras; a la memoria, con sus fórmulas musicales melódicas, armónicas y tímbricas, y a las alegorías del cuerpo, como su soporte material.

El acceso de esta comunidad al recurso de la escritura tuvo lugar desde mediados del siglo pasado, pero aún entre los añú que han estudiado y alcanzado títulos académicos, el uso del cuerpo como recurso mnemotécnico prevalece sobre el recurso escritural provisto por la alfabetización.

La escritura no ha reducido el uso de las alegorías del cuerpo, por el contrario, lo ha intensificado. La escritura

ha servido para organizar los principios a partir de los cuales se estructura la obra poético-musical, pero siempre teniendo como punto de partida el cuerpo propio.²⁸ Así, la transmisión de los saberes relacionados con la composición de la décima se ha instituido como un arte, poseedor de un cuerpo de explicación sistemático, que en forma progresiva muestra cómo y por qué las consonancias deben seguir el orden que ofrece el modelo de las manos. Esta prevalencia de las alegorías del cuerpo sobre la escritura puede constatarse en diversos contextos hispanoamericanos.²⁹

Como hemos visto, la utilidad de las alegorías del cuerpo no se agota en la atribución de formas concretas a ideas abstractas o procedimientos complejos. Su efecto es bidireccional, pues también permite al ser humano la exploración y comprensión de sí mismo.³⁰ El estudio de las alegorías presentes en la estructuración de la obra poético-musical de los añú nos ha ilustrado la complementariedad de opuestos, el equilibrio y la simetría: expresiones del principio estructurante de las artes, del ser humano y del universo.

El principio es siempre el mismo, aunque se exprese con diferentes palabras: «Sea abajo como es arriba». «Sea en la derecha como es en la izquierda»... «Sea en la tierra como es en el cielo».

28 Esto puede apreciarse en el material impreso elaborado por el licenciado Rafael Ortega (hijo del decimista paraujano Miguel Ortega) para dictar el taller “Estructura Métrica de la Décima”. De ese material hemos tomado los dibujos de las manos, presentados en líneas anteriores.

29 Jorge Drexler. “Poetry, music and identity”, documental TED rodado en 2017, video en YouTube, 16:40, acceso el 3 de junio de 2019, <https://youtu.be/C2p42GASnUo>.

30 Carlos Roldán López. *Cultivarse a sí mismo como obra de arte. Estética de la existencia en el filósofo artista de Nietzsche*. (Madrid: Ediciones Cumbres, 2018).

Bibliografía

- Álvarez, José y María Bravo. *Diccionario básico de la lengua añú*. Maracaibo: Ediciones Astro data, 2008.
- Castro Aniyar, Daniel. *Oraciones, serpientes y soplidos. Música y cultura añú*. Maracaibo: Ediluz, 1994.
- Delgado, Ramón. *Titán. Poeta repentista de los Puertos de Altagracia*. Maracaibo: Edición de la Secretaría de Cultura del Estado Zulia, 1994.
- Espinel, Vicente. *Diversas Rimas*. Madrid: Biblioteca Virtual de Andalucía, 1591. Edición en PDF. <http://www.biblioteca-virtualdeandalucia.es/catalogo/es/consulta/registro.cmd?id=9090>
- Fernández, Alexis. “Construcción de identidades en los pobladores añú de la Laguna de Sinamaica”. *Revista Opción* 37 (2002): 11-36.
- Fernández, [Celia](#). *El cuerpo como sistema semiótico del Performance Art*. Madrid: Ediciones Cumbres, 2017.
- Martínez Pulet, José Manuel. “Símbolos sonoros del misterio: Ideas para una antropología y una ontología de la creación musical según Eugenio Trías”. *EasyChair Preprint* N.º 913, 2019. Edición en PDF. <https://easychair.org/publications/preprint/7B7f>
- Montiel Moreno, Alfonso. *Décimas marenses II*. Maracaibo: Ediciones PAEDICA - Fundación Cultural Numen Mareense, 2007.
- Mora Queipo, Ernesto, Jean Carlos González Queipo y Dianora Richard de Mora. *Las décimas de los paraujanos. Música e historia oral del pueblo añú*. Maracaibo: Ediluz, 2010.
- Olier, Janett. *El lago de Maracaibo y su cuenca*. Maracaibo: Ediciones J & EME, 1997.
- Ong, Walter J. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Traducido por Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Ortega, Rafael. “Estructura Métrica de la Décima”. Guía de estudio del taller y encuentro de decimistas de Miranda y Maracaibo, realizado en Los Puertos de Al-

- tagracia (Venezuela), 13 de septiembre, 2008.
- Palacios, Mariantonia. *Noticias musicales en los cronistas de la Venezuela de los siglos XVI-XVII*. Caracas: Edición Fundación Vicente Emilio Sojo-UCV, 2000.
- Pedraza, Zandra. “Alegorías del cuerpo: discurso, representación y experiencia”. En *Disciplinas y prácticas corporales. Una mirada a las sociedades contemporáneas*, coord. por Elsa Muñiz, 51-71. Barcelona: Antropos, 2010.
- Rangel, Domingo Alberto. *Venezuela en 3 siglos*. Caracas: Coedición Catalá / Centauro / Vadel, 1998.
- Roldán López, Carlos *Cultivarse a sí mismo como obra de arte. Estética de la existencia en el filósofo artista de Nietzsche*. Madrid: Ediciones Cumbres, 2018.
- Subero, Efraín. *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991.
- Trapero, Maximiano. *Origen y triunfo de la décima: Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*. Valencia: Universidad de Valencia / Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2015.
- — —. “La primera copla real en la poesía castellana”. *AnMal*, XXXIX, (2016-2017): 27-61. Acceso: 21 de diciembre de 2019. <http://www.revistas.uma.es/index.php/analecta/article/view/5607/5256>.
- Valero Moreno, Juan Miguel. “Las formas estróficas. Poesía cortesana: c. 1360-1520”. En *Historia de la métrica medieval castellana*. Coord. por Fernando Gómez Redondo, 533-535. San Millán de la Cogolla: CiLengua, 2016.
- Villalobos Añez, Giovanny. *Décimas de los pueblos de agua*. Maracaibo: Edición del Centro de Educación Popular (CEP), 2008.
- Wagner, Erika. *Los pobladores palafíticos de la cuenca de Maracaibo*. Maracaibo: Ediciones Cuadernos Lagoven, 1981.
- Materiales audiovisuales
- González, Elio. 2014. “La Décima Zuliana desde Santa Rosa de Agua”. <https://www.youtube.com/watch?v=f5V2iP4iVf8>. Acceso el 3 de junio de 2019.
- Querales, Ismael y Francisco Pacheco. 2005. *Consejo a un Hermano* (décima zuliana). <https://www.youtube.com/watch?v=ycnlcSDkQho&t=211s>. Acceso el 3 de junio de 2019.
- Drexler, Jorge. 2017. “Poetry, music and identity”. <https://youtu.be/C2p-42GASnUo>. Acceso el 3 de junio de 2019.
- Ortega, Marlin. 1980. “Decima zuliana: Chevoche y el Indio Miguel”. <https://www.youtube.com/watch?v=Wsu-GvWBywrw>. Acceso el 3 de junio de 2019.