

la emigración cubana de finales del XIX y principios del XX, con lo cual no se niega su existencia en las Islas antes de ese momento. La manera en que hoy se canta la décima en Canarias es eminentemente cubana, e incluso el nombre con que se la designa, “punto cubano”, revela ese origen.

Por último, Maximiano Trapero distingue entre los dos géneros a los que se adscribe la décima en la literatura popular: la décima tradicional y la décima improvisada. La primera, al igual que otros géneros populares, se hace primero poesía popular y después poesía colectiva que circula de un lado a otro y que se enriquece en cada variante. La segunda, ejecutada en el *performance* y, por lo tanto, efímera, nace y muere al mismo tiempo que se enuncia y difícilmente pasará a la tradición, dada la incapacidad de la memoria.

CLAUDIA AVILÉS HERNÁNDEZ  
El Colegio de México

### Bibliografía citada

TRAPERO, Maximiano, ed., 1994. *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional de Estudiosos de la Décima*. Las Palmas: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria; 412 pp.

Alexis Díaz-Pimienta. *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa Editorial, 1998; 545 pp.

*Teoría de la improvisación* proyecta inmediatamente la sensación de ser el primer estudio hecho a profundidad sobre la poesía improvisada en el ámbito hispano, mediante una observación verdaderamente minuciosa a la décima (y desde el interior del género), una de las modalidades más socorridas del repentismo. Además, toda vez que el libro puede considerarse un estudio de caso sobre la improvisación —como fenómeno general—, corresponde también colocar esta obra entre las investigaciones pioneras sobre la literatura oral improvisada en el mundo, como bien sugiere Maximiano Trapero, prologuista del trabajo. Su autor, el joven

cubano Díaz-Pimienta —quien es a la vez improvisador, decimista, poeta, escritor—, dispuso el contenido en dos partes: una “Introducción general” y un “Viaje al centro de la improvisación”, sección que ocupa unas tres cuartas partes del trabajo; al final consigna una bibliografía de más de 230 fichas y dos relaciones de fonogramas (“Repentismo cubano” y “Repentismo internacional”) con 75 referencias en total. Las materias están claramente expuestas; no hace falta hablar de la alta calidad de la redacción. Como producto editorial, estamos ante un bello ejemplar, con varios componentes no sólo bien trabajados —como la tipografía y la formación, por ejemplo—, sino resueltos con muy buen gusto.

La primera parte está compuesta por tres capítulos: (I) “Introducción”, (II) “Orígenes de la improvisación: universalidad y aislamiento”, y (III) “Características universales de la poesía oral improvisada y características generales del repentismo en Cuba”.

De aquí, varios elementos merecen destacarse, como la reseña espacio-temporal de la poesía improvisada, elaborada a partir de su documentación en muchas lenguas, culturas, épocas y lugares. Dentro de ella se ofrecen algunos detalles sobre lo que Díaz-Pimienta llama “la ‘gran familia’ improvisadora”, representada en regiones del ámbito hispano-latino de España (en especial nueve zonas y el país vasco, con la excepcional condición del uso del euskera), Portugal e Italia; tres lugares del Caribe; y diez países de América. La atención se centra, aquí como en el resto del escrito, en el repentismo cubano.

Al hablar de los orígenes de la improvisación en España, el libro alude a la raíz árabe-andaluza y, en el caso de Hispanoamérica, habla de la existencia del repentismo entre los nativos desde antes del contacto con Europa y sitúa en el siglo XVII el periodo en que la forma estrófica conocida hoy como “décima espinela” (diez versos octosílabos con las rimas: *abbaaccddc*) puede reconocerse como un vehículo de uso popular para la improvisación poética en castellano.

De manera enfática y denunciatoria, el autor protesta por la carencia de estudios sobre la improvisación, no sin referir una serie de elementos que dificultan su búsqueda, documentación e investigación, o su acercamiento histórico (para determinar su antigüedad y las rutas de su evolución hasta el presente). Entre esas dificultades pueden citarse, por ejemplo, el carácter oral, efímero y espontáneo de las *performances*

del repentismo. Díaz-Pimienta habla de la distancia que hay entre la improvisación y los distintos intereses en torno a ella (sociales, académicos, etc.), separación que explica a partir de los prejuicios contra la oralidad y contra sus cultivadores: individuos de las clases populares. En su opinión, este desprecio es un factor que ha insidido negativamente en el desarrollo del repentismo.

Díaz-Pimienta advierte la necesidad de una plataforma inter o transdisciplinaria, con reflexiones literarias, musicológicas, dramatúrgicas, antropológicas, etc., para abordar la improvisación en todos sus planos, como pueden ser el masivo (visto el fenómeno como proceso sociocultural) o el individual (visto como acto creativo personal). En este sentido, se ofrece un glosario de casi 50 conceptos sobre el repentismo literario, que no sólo es un auxiliar para la lectura fluida del libro, sino que puede colocarse en la paleta del diálogo científico y utilizarse en el análisis de la improvisación, no sólo poética, sino artística en general.

Y es justamente desde el plano académico y a partir de ser él mismo decimista, que Díaz-Pimienta elabora su *Teoría de la improvisación*, asumiendo una indiscutible universalidad y antigüedad del fenómeno. Díaz-Pimienta escribe a partir de la realidad decimística hispanoamericana, de la que es protagonista, con más de 25 años como repentista en la tradición cubana; pone en comparación las características universales de la poesía oral improvisada con las características del repentismo cubano; confronta el origen y la pervivencia campesina (añadiendo, para Cuba, la aparición del repentismo “urbano”); aborda la expresión cantada con acompañamiento instrumental, el diálogo y la confrontación como formas predominantes, el no profesionalismo de sus cultores (precisando, otra vez para Cuba, el profesionalismo y la alta escolaridad de los participantes), la precocidad y el empirismo de los repentistas, entre otros rasgos.

Para teorizar sobre el fenómeno, el autor se centra pues en un campo que conoce y domina: la improvisación de versos en lengua castellana, particularmente “en la improvisación de décimas, por ser ésta la estrofa predominante en toda la geografía que nos ocupa y la de más vigencia actual y desarrollo”. El análisis de grabaciones y décimas recopiladas de los mejores poetas repentistas cubanos —incluyéndose a sí mismo— le permite al autor afirmar que el estudio detallado del repentismo cu-

bano es “aplicable en líneas generales a cualesquiera de las otras formas de improvisación” (39). De esa manera, Díaz-Pimienta avanza en el conocimiento de un fenómeno universal, haciendo “lo impostergable, [que] es el estudio de la improvisación como fenómeno de la cultura popular que emplea la décima como estrofa y la música campesina como forma de acompañamiento” (37).

“Viaje al centro de la improvisación”, la segunda parte de la obra, consta de los siguientes diez capítulos: (IV) “Introducción a la improvisación”, (V) “Estructura formal de la décima improvisada en Cuba. Tipos de décimas improvisadas”, (VI) “Repentismo puro y repentismo impuro: ¿siempre repentismo?”, (VII) “Conceptos y aspectos fundamentales para el conocimiento, estudio y práctica de la improvisación”, (VIII) “La décima improvisada: defectos y exigencias”, (IX) “El tema”, (X) “La controversia”, (XI) “Una controversia ‘por dentro’”, (XII) “Otras formas de repentismo en Cuba: el pie forzado y la ‘seguidilla’”, y (XIII) “Final del viaje no, un alto en el camino”.

Si la primera parte del libro apoya su interés, entre otros puntos, en la contextualización del repentismo y la presentación de la base científica del estudio, esta segunda parte conjunta temas novedosos, aproximaciones innovadoras, así como los elementos que, sobradamente, justifican las investigaciones sobre la improvisación.

El capítulo IV comienza con una introducción a la literatura oral en la que se sitúa a la poesía oral improvisada dentro de la oralidad en general. Luego, Díaz-Pimienta anota que “el repentismo es un fenómeno comunicacional que lleva en sí mismo tres virtualidades —la literaria [de mayor importancia], la musical, la teatral” (164). Y haciendo algunas comparaciones con el “poeta-escritor”, dice que el repentista busca una comunicación esencialmente estética, a veces sensorial, mediante un único e imprescindible vehículo: su voz (la del “personaje poemático” que es él mismo) (165). En seguida dialoga con Paul Zumthor, Ruth Finnegan, Gorka Aulestia, Luis Michelena y otros —a la sombra del prejuicio literario contra la oralidad y, en especial, contra la improvisación—, para definir el repentismo como “la manifestación de poesía oral en que coinciden, en una misma *performance* (en el ‘aquí y ahora’) y (muy importante) en breve tiempo, las tres primeras fases de la realización de un poema: producción, transmisión y recepción” (171). Díaz-

Pimienta argumenta en favor de la “improvisación total”, con la que se crea *un texto nuevo* (que es transmitido en el mismo momento de su creación), fenómeno que distingue de otras modalidades improvisatorias, como la que llama en este libro “repentismo *impuro*”. Se habla de las reglas de la poesía, de la oralidad y de la improvisación como limitaciones que este arte impone al repentista y se enumeran las siguientes leyes de la improvisación, a partir del caso del repentismo cubano —con la hipótesis de que son aplicables a otras posibilidades improvisatorias—: aparente carácter irreflexivo, espontaneidad y rapidez, dialogicidad, contextualidad, fluidez, comunicabilidad, seguridad, carácter competitivo y falibilidad textual; de hecho, las violaciones a tales características constituyen lo que Díaz-Pimienta ha llamado el “anti-repentismo”.

Un tinte tipológico permea el capítulo V, en que se presentan la “estructura músico-textual” del texto, el *punto* (nombre del género musical acompañante) y la melodía. Asimismo, se describe la estructura textual de la décima: primera redondilla, “puente” o “bisagra”, y segunda redondilla; así como distintos “codos” sintácticos (simples, dobles y anafóricos) que la estrofa llega a presentar en su interior. Y se recoge en seis categorías una tipología de décimas improvisadas: “de réplica”, “descriptiva”, “anecdótica”, “dialogada”, “enumerativa” y “anafórica”.

El siguiente capítulo cuestiona: “¿Siempre repentismo?”, y se llega al tópico también desde el punto cubano. Díaz-Pimienta es tajante al enunciar una triple diferenciación entre la décima escrita, la décima improvisada y la décima escrita para aparentar que es improvisada. En consecuencia, habla de la existencia de repentismo “puro” e “*impuro*”. El primero se refiere a la improvisación total, a la que se hace “‘aquí y ahora’, de la voz al oído”, a “la producción, transmisión y recepción del mensaje durante el tiempo de la *performance*” (230); el segundo, “a aquellas *performances* en que la producción textual es anterior a la transmisión y a la recepción del mensaje [...] y el artista intenta aparentar que lo está produciendo a la vez que lo transmite y que el público lo recibe” (232). (Este es uno de los puntos en que hemos de reconocerle al autor su alta sinceridad académica.) A pesar de que aquí no hay improvisación, el autor aclara que no se trata de un “no-repentismo”, dado que la creación obedece a una *performance* repentista (para oír, no para leer, dada su estructura, ritmo, lenguaje, etc.). “Aquí [sigue Díaz-Pimienta]

lo falso es la actitud del repentista, no el texto transmitido, ni siquiera la transmisión del texto” (235), razón por la cual opta por la noción de “repentismo *impuro*”. Enumera las causas que han dado lugar a esta modalidad en Cuba y propone una clasificación al respecto.

El VII es un capítulo que, junto con las leyes de la improvisación y de la oralidad (IV), y con los aspectos de la controversia (X), ofrece la preceptiva necesaria para justipreciar la estética de la obra improvisada. Díaz-Pimienta refiere allí “los aspectos fundamentales para el conocimiento, estudio y práctica de la improvisación” (260): la existencia de una estética y una “gramática” específicas; el concepto de “eficacia repentística”; la importancia de la forma de cantar (parejas, tríos, rondas), de la rima, de la memoria, del espacio (improvisaciones públicas y privadas), del tiempo, de la tonada, de la concentración, del ingenio, del público, del ‘hallazgo’ (asociaciones léxico-semánticas y “re llenos”), de la práctica y la ejercitación. Toda la retórica repentística, en fin, constituida no sólo por la gramática del texto, sino también por “otros aspectos técnicos y estilísticos del momento creativo, aspectos extralingüísticos, extratextuales”: “elementos retóricos positivos” como el ingenio, la asociación léxico-semántica y el lenguaje eufemístico, y “negativos”, como el *tremendismo*, “el lenguaje ‘fuerte’”, “el ‘síndrome del símil’” y la falta de rigor en la décima, “según sea su incidencia sobre el grado de eficacia y comunicabilidad del improvisador” (301). A lo anterior se agregan unas notas sobre “la famosa ‘inspiración’”, poniendo en relación al repentismo con algunos “estimulantes” de la improvisación.

El capítulo VIII se ocupa de lo que el repentismo cubano considera las exigencias de la décima improvisada, así como sus defectos: la asonancia (en sus varios tipos), la rima de singulares con plurales, la rima falsa o imperfecta, los diminutivos como rimas, la repetición de décimas o redondillas, la cacofonía, la redundancia, la inexactitud métrica, el abandono del tema. El autor advierte el vuelco hacia el perfeccionismo, que a veces traiciona “las leyes de la oralidad donde se enmarca su arte y las leyes de la improvisación” (345). Díaz-Pimienta también inserta aquí sus observaciones sobre la trama tejida entre la capacidad improvisadora y las complejidades escénicas, en sus dimensiones teatral, musical y literaria.

El tema (o “asunto”) de las controversias es revisado en el capítulo IX. Se advierte de inmediato, como rasgo universal, el carácter conceptual de los temas de la improvisación. En Cuba, actualmente, los asuntos más recurrentes son de índole paisajística (la palma, el río, el sol), de tono rural, en atención —dice Díaz-Pimienta— a la preferencia del campesino, público principal del repentismo. No obstante, las *performances* dan cabida también a temas circunstanciales y abstractos (el amor, la amistad, vida y muerte). Se destaca, a la vez, la ausencia de temas sociales y de actualidad entre los asuntos tratados en el repentismo de los últimos años. En esta parte son igualmente tratados problemas como el enfoque del tema, su surgimiento y su desarrollo en una controversia, el “tema alegórico” (“parábolas” del repentista y del público), así como el tema como pie forzado, del que se caracterizan sus condiciones inicial y final. “El famoso tira-tira” del léxico cubano no es tanto un tema sino una forma casi universal de los desafíos entre improvisadores; su nombre lo dice: es un lanzamiento mutuo de versos, independientemente del asunto tratado en la confrontación; no obstante, tampoco tiene preferencia en varios círculos del repentismo cubano de estos días.

“Una controversia —la parte textual de la obra repentista— es un *macropoema* oral, formado por dos poemas orales (individuales) que se entrecruzan negándose con mayor o menor intensidad, y alternando con música” (397). Con esta definición inicia el décimo capítulo, que presenta también las partes de la contienda: “zona de tanteo” (incluye décimas de saludo), “zona de temática-núcleo” (incluye todos los posibles subtemas) y “zona de desenlace” (incluye décimas de despedida). Díaz-Pimienta caracteriza a los poetas como “abridores” o “seguidores”, según que sus décimas aporten elementos nuevos o ideas contrarias, respectivamente, para el desarrollo de la porfía; agrega que estas categorías no son estables ni para un individuo, ni para los repentistas de una controversia en particular. Se presentan las técnicas de la controversia, a saber: a) la “riposta”, caracterizada por la rapidez, la espontaneidad, el giro contra el texto contrario y por circunscribirse a la primera redondilla; b) el “punto de vista opuesto” (y la “razón repentística”), según el cual “cada poeta repentista enfoca el tema de la controversia desde un punto de vista personal, que necesariamente debe ser opuesto al de su contrario” (403); c) “el lado bueno / el lado malo”, disyuntiva que enfrentan los contendientes a par-

tir “de otro axioma repentístico: ‘El lado bueno lo defiende cualquiera, lo difícil es saber defender el lado malo’” (405). Son referidas otras técnicas, tales como la “velocidad desestabilizadora”, el “voltar la idea del otro”, la “desconcentración” y el “dístico-resumen”, esto es: “la tendencia práctica del improvisador a conservar sus mejores ideas para los dos versos finales de la décima” (407).

El capítulo también incluye las tácticas y estrategias que dan ritmo a la controversia. Díaz-Pimienta aplicó una encuesta relativa a los mecanismos y métodos de la improvisación, la cual demostró: “a) que cada poeta repentista usa al improvisar dos o más métodos creativos [...]; b) que la utilización más recurrente de determinado método influye en el resultado cualitativo de la décima y el grado de eficacia; c) la importancia del tema; d) la importancia del contrario” (417). En esto queda incluido el empleo que hace un poeta de las rimas, ideas o versos íntegros enunciados por el otro, lo cual, como subraya Díaz-Pimienta, es un índice infalible del sentido de continuidad y *dialogicidad* del poema oral improvisado (421, n. 304). El capítulo cierra hablando de la elaboración de las décimas en la controversia, en donde se apunta que hay básicamente dos modos: el de orden inverso por bloque (elaborando primero el último bloque y luego los iniciales) y el del orden lógico (procediendo por versos o por bloques).

El capítulo XI, “Una controversia ‘por dentro’”, es una auténtica “radiografía” de una confrontación poética sostenida por el autor y otro joven repentista cubano. En esta parte se habla del trabajo de edición poética y de los movimientos de la controversia, a partir de un ejemplo concreto en que fueron improvisadas 27 décimas entre ambos contendientes. Las habilidades poéticas, los desarrollos del tema, el papel de los versos 5 y 6 (el *punte*), los sentidos de continuidad, lúdico, etcétera, tienen en el análisis de la controversia “La paloma” una “ilustración práctica de todos los conceptos y aspectos teóricos hasta aquí estudiados” (441). Se revisa también la controversia a partir de determinadas nociones temporales (el “tiempo de enunciación” y “el tiempo patente”, el “tiempo latente” y el “tiempo previo”) que ayudan a conocer rincones inexplorados de la improvisación.

El penúltimo capítulo ofrece un esbozo del “pie forzado” y la “seguidilla”, otras formas de repentismo cubano. En el primer caso, se destaca

que el mayor mérito en este tipo de improvisación reside en la edición de la décima, toda vez que el pie previamente dado (el verso 10) determina y ahorra la búsqueda del punto de llegada del poeta. Y para la “seguidilla”, se explica que “aquí no hay verso final impuesto, aquí no hay elementos X que tomar del verso impuesto, ni hay versos precedentes para tomar signos que permitan editar, ni hay necesidad de edición, ni hay interludios musicales, ni hay otro poeta cantando que te permite elaborar algunos versos antes de emitirlos, etc. La ‘seguidilla’ se va creando en el más estricto ‘aquí y ahora’” (503-504). Esta modalidad da origen a décimas con características que las diferencian de sus homólogas generadas por otras vías de improvisación; por ejemplo, las décimas de la “seguidilla” pueden no ser estrofas cerradas en sí mismas. Los tiempos de improvisación también varían de un tipo a otro de décima; en la “seguidilla” —de suyo, la modalidad más vertiginosa—, se elabora un verso cada 2.4 segundos, aproximadamente, no 2.4 versos por segundo, como dice en el texto, seguramente por un lapsus (506).

En el capítulo XIII, Díaz-Pimienta cierra el libro señalando una serie de comienzos, aperturas y planes que entre otras cosas anuncian un par de libros futuros (uno testimonial y otro antológico), los que junto con *Teoría de la improvisación* formarán una trilogía sobre el tema. Llama a un acercamiento entre investigadores y repentistas para continuar las reflexiones sobre la poesía oral improvisada, que para el autor no sólo es un arte universal, sino que también son universales sus técnicas y mecanismos creativos, sus recursos y modos de elaboración. Díaz-Pimienta observa que el futuro de la poesía oral improvisada depende “en gran medida de la continuidad de los estudios teóricos sobre ella” (518). Y por último, habla en favor de la enseñanza del repentismo, como ejercicio lúdico-creativo, a niños y jóvenes, para que en un mañana sigan fluyendo las poesías orales improvisadas entre docenas de repentistas y millares de oyentes, que serán también gustadores, concedores y defensores de este arte.

Sin lugar a dudas, este es un trabajo seminal, un parteaguas, un referente —excelente referente— de todo trabajo futuro sobre la décima improvisada en castellano y sobre muchas otras formas de repentismo en otros idiomas y en otras formas estróficas. El texto nos acerca a la “Gramática de la décima”, como dice Maximiano Trapero en su prólogo,

a partir de señalamientos, desgloses y explicaciones de muchos de sus ingredientes, agregando fórmulas relativas a la manera en que dichos ingredientes se tensan, distienden, condicionan y mezclan mutuamente.

El libro, pues, nos ofrece herramientas para abrir los ojos, los oídos y el entendimiento a una “literatura” multifactorial, dada simultáneamente en varios niveles (ni qué decir: “multimedia”), como lo es la poesía oral improvisada. A partir de sus más de quinientas páginas de verdadero contenido, confirmamos nuestra postura de respeto ante el repentismo, un fenómeno tan antiguo y universal que, paradójicamente, cuenta apenas con unos cuantos estudios que permiten conocerlo y con unos cuantos estudiosos que asumen reconocerlo.

*Teoría de la improvisación* aporta importantes elementos no sólo a la reflexión literaria, la crítica poética o el pensamiento artístico en general: también puede valorarse como una contribución —profusamente documentada y sistemáticamente desarrollada— al conocimiento de las dimensiones de la creatividad humana.

E. FERNANDO NAVA L.

Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM