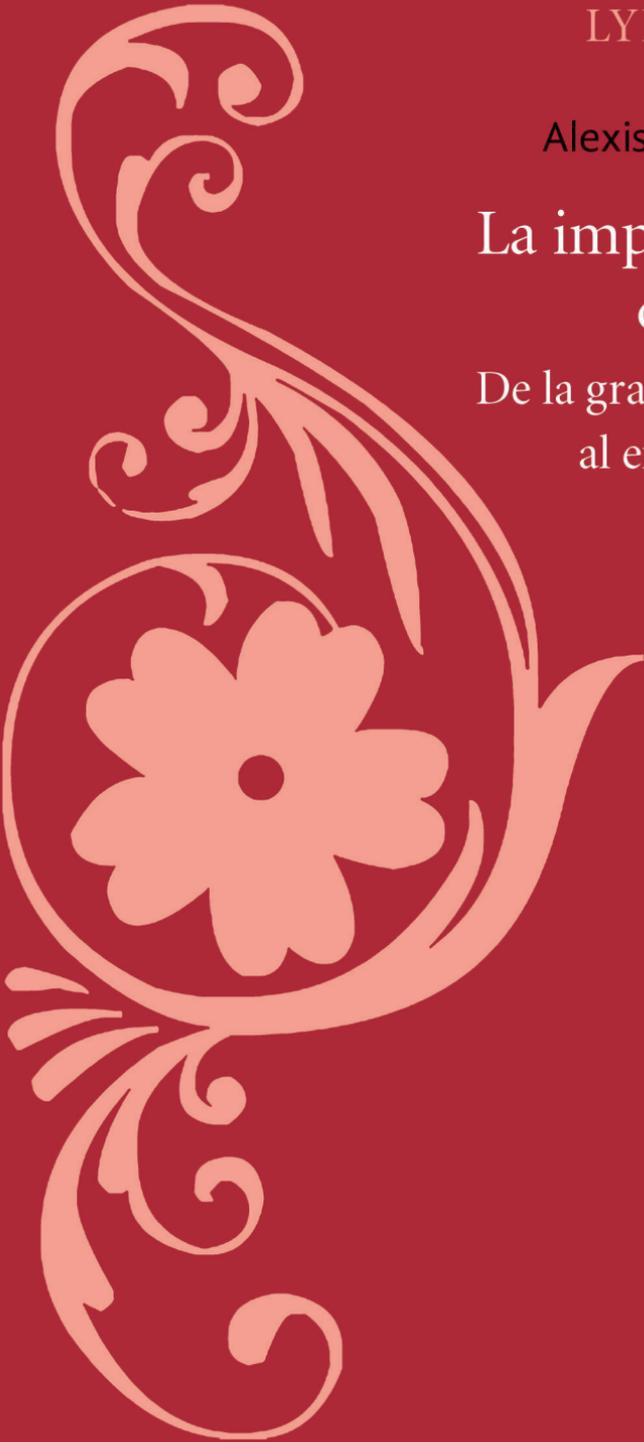


LYRA MINIMA

Alexis Díaz-Pimienta

La improvisación
de décimas

De la gravitación léxica
al enunciado final



La improvisación de décimas
De la gravitación léxica al enunciado final

Universidad Nacional Autónoma de México

Dr. Enrique Graue Wiechers
Rector

Dr. Leonardo Lomelí Vanegas
Secretario General

Dra. Patricia Dolores Dávila Aranda
Secretaria de Desarrollo Institucional

Dr. Luis Agustín Álvarez Icaza Longoria
Secretario Administrativo

Dra. Guadalupe Valencia García
Coordinadora de Humanidades

Dra. María Ana Beatriz Masera Cerutti
Coordinadora UDIR

La improvisación de décimas
De la gravitación léxica al enunciado final

Alexis Díaz-Pimienta

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Catalogación en la publicación UNAM. Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales de Información

Nombres: Díaz Pimienta, Alexis, 1966–, autor.

Título: La improvisación de décimas : de la gravitación léxica al enunciado final / Alexis Díaz-Pimienta.

Descripción: Primera edición. | México : Universidad Nacional Autónoma de México, Unidad de Investigación sobre Representaciones Culturales y Sociales, 2021.

Identificadores: LIBRUNAM 2115005 | ISBN 978-607-30-5416-4 -- ISBN digital 978-607-30-6207-7

Temas: Décimas hispanoamericanas. | Poética. | Improvisación (Música). | Poesía -- Autoría.

Clasificación: LCC PQ6096.D42.D53 2021 | DDC 861.008—dc23

Primera edición: noviembre de 2021

D.R. © Alexis Díaz-Pimienta

D.R. © 2021, Universidad Nacional Autónoma de México
Ciudad Universitaria, Delegación Coyoacán
04510, Ciudad de México

Edición | Carmina Estrada

Diseño y formación | María Luisa Passarge

Asistencia editorial | E. Ramírez

ISBN versión impresa: 978-607-30-5416-4

ISBN versión digital: 978-607-30-6207-7

Esta edición y sus características son propiedad de la Universidad Nacional Autónoma de México. Prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio sin la autorización escrita del titular de los derechos patrimoniales.

Todos los derechos reservados.

Impresión en offset.

Impreso y hecho en México.

Índice

Glosas teóricas sobre repentismo

Armistead y la Cenicienta (o la oveja negra) de las artes orales	15
Lo que dicen los archivos	18
Parry, Lord, Zumthor, Ong y otros tipos del montón	27
Oralidad, oralitura y repentismo	29
Terminología y repentismo: un universo epistemológico en formación y expansión	39
Los tres pilares de la improvisación de décimas: memoria, vocabulario y octosílabo	42
Tipos de palabras según su cantidad de rimas	42
¿Verso octosílabo? ¡No! ¡Hablemos en octoñol!	45

Introducción a la décima

La décima, siempre la décima, ¿otra vez la décima?	53
La décima como estrofa	54
Décima escrita y décima oral	54
La décima improvisada	62

Esquemas de la décima

La décima (oral y escrita): esquema general preceptivo	67
La espinela o décima-espinela. Esquema preceptivo	76
Esquema de la décima improvisada con todas sus marcas de pausas o cesuras: las pausas respiratorias [,] y las pausas finales (.)	79
Esquema funcional de la décima, según sus partes (I)	80
Esquema funcional de la décima, según sus partes (II)	81
Esquema de la décima improvisada, por bloques hexadecasílabos	83
Esquema de la décima improvisada estándar, con los codos sintácticos también en posición estándar	84
Ejemplo de esquema de la décima con un pie forzado (v. 10), impuesto o autoimpuesto	84
Ejemplo de esquema de la décima improvisada con bajante (v. 9), hemistiquio inicial y complementario del pie forzado (v. 10)	85

Esquema de la décima improvisada con los elementos X (vocablos primarios) en los versos 9d y 10c	86
Esquema de la décima improvisada con elementos X ⁿ en los bloques iniciales: ondas rodarinas o vocablos afines (sinónimos, derivados, campo semántico, familia léxica)	87
Esquema de la décima improvisada con otros elementos: versos parentéticos (en 2b y 8d), verso de desarrollo (5a) y enlace (6c), rima principal (6c), marca suspensiva del puente (6c), primer clímax (v. 4) y clímax final (v. 10)	88
Leyenda general de los esquemas de la décima improvisada	89
Nombrar las cosas. ¿Cómo se llaman los versos de la décima?	90
Versos de la décima	90
Características principales de los versos de la décima improvisada	91
Oraciones e ideas en la décima improvisada	92
Número de oraciones (idea-oraciones o versi-oraciones) por partes y bloques de la décima improvisada (estándar)	94
Tipos de redondilla según sus movimientos	95
Algunos tipos de versos entrantes	97
El enfoque temático	99
Tipos de pie forzado	100
El GTPN	105

La improvisación de décimas

Modos de elaboración de la décima improvisada. Variantes y técnicas	111
Improvisación por orden lógico	113
Improvisación por orden inverso	115
Diez pasos para hacer un pie forzado perfecto; diez pasos para improvisar (bien) décimas	128
Las siete reglas de oro de la improvisación de décimas	142
Principales recursos de octosilabización	144
Tipos de décimas improvisadas según los movimientos de pensamiento (unidades lógico-sintácticas coincidentes con unidades versales)	146
Ventajas y características de los distintos tipos de décimas improvisadas	148
El poeta repentista y la morfología del lenguaje	150
Los codos sintácticos en la décima improvisada (conectores)	151

ÍNDICE

Figuras retóricas y repentismo	153
Figuras retóricas más usadas en el repentismo	157
Uso (y abuso) de las figuras retóricas en el repentismo cubano. Ejemplos y comentarios	169
Figuras retóricas en las controversias cubanas. Algunos ejemplos	181
Repentismo cubano, gongorismo “digerido” y neobarroco. Casos y modelos	188
Algunos antecedentes del gongorismo “digerido” y del neobarroco en el repentismo cubano del siglo XX. Los poetas “conceptistas”	229
Conclusión	243
Bibliografía general	245

*Para mis hijos y mis nietas
que heredarán el aire*

La improvisación [...] es suficientemente importante como para exigir un análisis que se le ha negado, que no existe. Parece que el espíritu científico que nos caracteriza ha olvidado que los factores casuales encajan en las teorías físico-matemáticas de la probabilidad.

LEO BROUWER

La improvisación es un misterio. Se puede escribir un libro sobre el tema, pero al final nadie sabe qué es. Cuando improviso y estoy en buena forma, estoy como semidormido. Hasta me olvido de que hay gente mirándome. Los grandes improvisadores son como sacerdotes: solo piensan en su dios.

STÉPHANE GRAPPELLI

Me preocupa igualmente [...] que a veces se descarte sin más el término de “poesía popular”, que no hace sino remitir al ámbito socio-cultural en el cual se desarrolla mayoritariamente esa poesía [...] Usemos el término que usemos, siempre tendremos que explicitar lo que entendemos por él, porque todas esas palabras son endemoniadamente polivalentes. Me parece que no vale la pena, pues, darle importancia excesiva a esa cuestión puramente léxica.

MARGIT FRENK

Glosas teóricas sobre repentismo

Armistead y la Cenicienta (o la oveja negra) de las artes orales

Cuando en 1998 el investigador e hispanista estadounidense Samuel G. Armistead pronunció la conferencia inaugural del IV Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado¹, en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, bautizó a la improvisación de décimas (y por extensión, a toda forma de improvisación poética) como la Cenicienta y la oveja negra de los estudios sobre oralidad. Cenicienta por la pobreza —es decir, escasez— de estudios: pocos y en muchos casos poco exhaustivos; oveja negra por lo poco apreciada que era la improvisación para el grupo que conformaban, desde hacía décadas, los oralistas y folcloristas estudiosos de otras artes orales. No olvidemos que, a partir del trabajo de los también estadounidenses Milman Parry y Albert Bates Lord, quienes buscando arrojar luz sobre la llamada “cuestión homérica” desembarcaron en los Balcanes y estudiaron la extensa obra oral de los guslaris montenegrinos, todo tipo de poesía oral comenzó a tener especialistas interesados en desentrañar sus misterios y en ponderar sus especificidades. A la propia obra de Parry y su epígono Bates Lord habría que sumar la obra, ya clásica, de algunos autores también anglosajones como Walter Ong, Ruth Finnegan, John Foley, Paul Zumthor, que extendieron su epigonía a través de felices traducciones, dando como resultado un cada vez más extenso corpus teórico en torno a la oralidad en general y a la poesía oral en particular. En español, por ejemplo, al ya respetado trabajo que desde

1 Este festival, y las actas que tras él se publicaron, marcaron un antes y un después en los estudios y festivales que sobre improvisación poética se han desarrollado en el mundo hispánico. No sólo por la calidad de las improvisaciones que allí se produjeron, sino por cuánto significó de mutuo reconocimiento y descubrimiento para muchos portadores de las distintas tradiciones en Iberoamérica, y por el sentido de pertenencia que insufló en todos. También fueron modélicas las ediciones en dos tomos de las Actas con los documentos teóricos de los debates allí generados (conferencias, ponencias, mesas redondas) y de una antología que recoge todas las décimas improvisadas en el festival, incluso en las veladas fuera de programa, ambos libros editados por Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Alix Hertel, bajo la coordinación y dirección del primero.

mediados del siglo XIX había desarrollado Ramón Menéndez Pidal en torno al romancero tradicional español, siguiendo su obra y sumando a ella las ganancias de la obra parry-lordeana (fundamentalmente, la teoría del “estilo formulario”), surge y crece un movimiento pidaliano de analistas e investigadores del poema oral y proliferan congresos y simposios con sus respectivas actas editadas, así como ensayos y artículos especializados en el estudio de manifestaciones artísticas y poéticas que, hasta entonces, sólo eran referidas de soslayo. Cientos de textos en torno a la poesía oral en español se publicaron durante el siglo XX a ambos lados del Atlántico, focalizados los estudios en el romancero tradicional y el cancionero viajero, fundamentalmente, pero también en otros géneros líricos, trabajos que dieron como resultado el nacimiento del concepto (y los congresos y las publicaciones) de “lyra minima”, textos que han recogido la voz de muchos especialistas en lírica popular tradicional, desde los imprescindibles trabajos de Margit Frenk en torno a la poesía medieval, hasta los más recientes estudios sobre cánticos y poéticas de corte oral, popular y tradicional en el ámbito iberoamericano. No obstante, insisto, ni siquiera el nacimiento y la extensión de este movimiento científico que investiga sobre la poesía oral en todas sus formas ha impedido que la improvisación, también en todas sus formas, y la de décimas en particular, siga portando el cartelito de Cenicienta y oveja negra, siendo aún pocos los trabajos de investigación enfocados a desentrañar sus misterios y especificidades.

Cierto que en las últimas décadas, precisamente a partir de 1998, el número de acercamientos teóricos a esta manifestación poético-musical ha crecido, y han crecido las publicaciones en formato libro, artículos, actas y tesis, pero (siempre habrá un pero) ante el hecho real de una manifestación tan viva, vital y mutante, a diferencia de los corpus estáticos y en algunos casos ya “fossilizados” de gran parte de la poesía oral, la relación entre el número de creaciones y de investigaciones es inmensamente desproporcionada. Podríamos decir que no se estudia, investiga, publica ni el 1 % de la poesía oral improvisada que se crea en el ámbito iberoamericano de principios del siglo XXI. No hay censos fiables del número de poetas improvisadores en activo que existen actualmente en el mundo hispánico, de manera amateur, pro-

fesional o semiprofesional; pero sólo en Cuba, por ejemplo, pasamos de 300, y hay controversias y pies forzados, guateques y canturías a diario. En un tímido y arriesgado cálculo, digamos que cada controversia (la variante más popular y usada del repentismo en Cuba) dura 60 minutos y cada décima improvisada, según el cálculo estándar del punto cubano, unos 52 segundos; o sea, casi una décima por minuto. Esto arroja un promedio de 60 décimas por hora y controversia (30 por cada poeta). Supongamos que haya unas diez controversias diarias. Serían 600 décimas cada día. Que 600 décimas diarias se improvisen en Cuba es un cálculo más que conservador, pero nos da la dimensión del asunto. Serían 18,000 décimas al mes. O sea, 216,000 décimas al año. Repito, son cálculos más que conservadores: una medición real podría arrojar el doble y más en cada rango. Si lo aplicase a mí, personalmente, los números son impresionantes. Comencé a improvisar con cinco años y tengo 53; llevo toda la vida entre micrófonos, guitarras y laúdes. Esto da un total de 48 años de repentismo activo para un cómputo aproximado de 1,051,920 décimas. ¡Yo solo! Por lo bajo, muy lejos de la cifra real². Pues bien, ante tamaña “obra”, por supuesto que los analistas vamos muy por detrás de los creadores, sobrepasados por una producción tan prolija como volátil, y sería impensable pretender lo contrario. Digamos que el verdadero trabajo urgente, para facilitar el inicio de investigaciones futuras en torno a la poesía improvisada, es la grabación y transcripción de *performance* que permitan dotar de corpus a los escasos equipos analíticos. Ojo: grabación y transcripción, indivisibles e indisolubles, ligadas a documentos videográficos (ahora que se puede), toda vez que, a diferencia de los corpus textuales tradicionales que han dado lugar a los movimientos oralistas y pidalianos, en la improvisación poética, tal como proponemos en este trabajo, no

² Si multiplicamos esta cifra hipotética por los hipotéticos 300 repentistas cubanos —y teniendo en cuenta que hay más de 300, y que todos ellos viven en Cuba y, por lo tanto, improvisan el doble de décimas/horas que yo—, obtenemos la escalofriante cifra de ¡315,576,000 décimas! (Más escalofriante aún: ¡3,155,760,000 versos octosilabos!, ¡más de tres mil millones de versos se han improvisado en Cuba entre 1972, fecha de mi debut, y el 2019!).

se deben divorciar el texto del contexto ni del paratexto, ni separar el lenguaje verbal del no verbal, tan importante o más éste que el otro.

Entonces, complazcamos a Armistead: pongámosle el zapato de cristal a la improvisación de décimas; pintemos de blanco a la ovejita negra para que no destaque —o peor, desentone— en el rebaño.

Lo que dicen los archivos

Mientras más escucho, transcribo y analizo décimas improvisadas (por mí y otros colegas), más convencido estoy de varios aspectos, *a priori* insoslayables para cualquier acercamiento en profundidad a este arte, pero que han pasado inadvertidos en la mayoría de las fuentes consultadas e incluso en algunos de mis estudios previos a este trabajo. Intentaré ponerlos sobre aviso.

- 1) La belleza y la riqueza de la improvisación de décimas son extraliterarias, van más allá de lo textual. Hay un escurridizo componente musical, prosódico, enunciativo, entonativo, que complementa y potencia esos textos orales y llega más allá de ellos, hasta abarcar (e interesar a) varias disciplinas: la sociolingüística, la psicología del arte, la retórica, la comunicación y la pragmalingüística, como mínimo.
- 2) La mezcla de lo enunciativo-gestual y lo textual, sumada a lo contextual y a la llamada “competencia interlocutiva” (que en una controversia se vuelve “colaboración interlocutiva”) hace que un texto improvisado (en este caso, décima: forma clásica, estrofa isométrica y consonántica) cree varios equívocos:
 - a) El poeta-escritor y el analista poético (filólogo, crítico, lector avezado y avisado) busca en el repentismo códigos que no pertenecen a éste y que sólo se usan “de soslayo” (intencionadamente): los literarios. De ahí su decepción la mayoría de las veces. Pero los códigos literarios en el repentismo están, soslayados, pero están, “barnizados” por aspectos no literarios, filopoéticos, también tangenciales. No verlos, o verlos, pero como si fueran accidenta-

les, hace muy flaco favor al poeta-escritor y al analista o crítico, a la vez que no preocupa al repentista, quien, aunque sea de manera intuitiva, los sabe ahí, útiles y notables.

- b) El oyente neófito de repentismo, sin saber por qué, casi siempre “sospecha” que hay “trucos” en la improvisación poética, convencido como está de que si para un escritor de poesía (el poeta *per se*) crear estrofas con calidad es un trabajo arduo, ha de ser imposible que un improvisador cualquiera logre al menos una de esas estrofas clásicas en tan poco tiempo y sin trampas, sin “trucos”. Pero insisto: en la improvisación no hay ni trucos ni trampas; sólo hay técnicas, gramática y estética propias, proceso lingüístico generativo, dominio estructural, etc. Sólo cuando los oyentes, críticos o no, poetas o no, participen de este ritual creativo del mismo modo que participan durante el ejercicio común del habla, la improvisación será valorada sin afeites, sin poner en cuarentena, *a priori*, lo que hace el repentista. Sirva este trabajo, pues, como un intento (otro) de ir conformando una “gramática de la improvisación poética”, porque como bien dice Alex Grijelmo (2010: 31) “la gramática es el despiece del pensamiento: consiste en tomar una idea y empezar a hacerla pedazos para saber cómo funciona nuestra mente lingüística [...] porque si sabemos cómo funciona algo podremos lograr que funcione mejor”. Y la improvisación poética es, no lo olvidemos, una forma especial de ejecución de la “mente lingüística”.
- c) Al oyente avisado —y avezado— de repentismo le bastan algunos signos comunicativos y lingüísticos para ser “feliz víctima” de la emoción poética, teniendo en cuenta que lo poético en improvisación es muchas veces anterior al texto y es, eso sí, siempre efímero (lo efímero de la emisión hace que también sea efímero el proceso emotivo de la recepción). Un conocedor del repentismo sabe que nunca habrá una segunda oportunidad de decodificación real, exacta y real, de esa décima en concreto, una re-audición para el rescate de elementos que se escapen en la primera oída, toda vez que el reencuentro con el texto improvisado ya no tendrá una respuesta virgen, inocente, como la vez primera. El

oyente, en tanto receptor, cambiará en su respuesta afectiva, pese a que el poeta, el emisor, no cambie en su emisión (las grabaciones). Por lo tanto, a mí, en tanto analista, me interesa más la respuesta espontánea y sincera del oyente cuando percibe-recibe por primera vez el texto improvisado, que mis propios análisis tardíos y con lupa, matizados por una intención analítica y una predisposición proafectiva. Son los oyentes, avezados o no, asiduos o neófitos, quienes dan las claves más certeras para saber los niveles de eficacia de un improvisador (o de una improvisación concreta³).

- d) El poeta improvisador, en el 95 % de los casos, es inconsciente de esta actitud y de esta relación texto-receptor, es decir, no es consciente del porqué aunque sí es culpable y responsable del cómo, de manera que acomoda los elementos extraimprovisatorios (y aunque parezca mentira, lo textual es uno de ellos) a la consecución de ese objetivo: la emoción poética, la alegría estética en los receptores. De ahí que no pocas veces haya conscientes sacrificios gramaticales: evitables accidentes como los metaplasmos reciben su anuencia oral, aunque serán evitados por el mismo poeta en la escritura y el habla no-repentista; por lo tanto, hay conciencia de ellos).
- e) Los poetas improvisadores de décimas tienen una relación cibernética con su público, teniendo en cuenta que en las teorías de la comunicación se le llama “relación cibernética” al “sistema

3 Está claro que estos niveles de eficacia también pueden falsearse, y se falsean, a partir de intereses extrapoéticos o extraartísticos. Ya sucede en los concursos de la trova antioqueña, en Medellín, Colombia, donde cada concursante tiene y convoca a las llamadas “barras”, grupos de fans que con aplausos y gritos intentan incidir en el jurado o al menos apoyar y entusiasmar a su poeta. Un calco de los espectáculos deportivos. Ya sucede con “la fanaticada” del canto de mejorana en Panamá y, en menor escala, con los grupos de admiradores a poetas concretos en otras tradiciones (Cuba, Puerto Rico, Chile). Tampoco deja de ser voluble y susceptible de influencias la simpatía y admiración hacia determinado artista. No obstante, aquí estamos hablando de un hipotético grado cero de implicación afectiva.

circular retroactivo” tal como ocurre entre emisor y receptor del poema improvisado. Cada oyente (y conjunto de oyentes) reacciona ante el repentista (ante cada poema repentizado) y esa reacción condiciona (a veces determina) la siguiente emisión-enunciación del mensaje (la décima) y así todo el tiempo. Esto es importante porque el poeta, consciente o inconscientemente, ajusta su creación a esta “ley tácita”, reacomodando el texto, sacrificando algunos cánones poéticos que, por ejemplo, un poeta-escritor no sacrificaría (ojo, ni el mismo repentista si en vez de improvisar escribiera el poema).

- f) La décima improvisada (y cualquier otra estrofa) es más (y mejor) analizable con cánones lingüístico-comunicativos y lingüístico-musicales que filológicos. La parcialidad de los estudios filológicos (lo gramatical, lo sintáctico, lo estructural, lo textual puramente dicho) hace incompleto el sondeo a las décimas improvisadas, precisamente por dejar fuera del foco de atención lo no-textual, que constituye el mayor porcentaje del poema, lo kinésico y lo cronémico. Pese a sus posteriores matizaciones, recordemos (y demos por válida) la aseveración inicial de Albert Mehrabian en que estableció los porcentajes de impacto en un mensaje oral con estos números: 7 % verbal, 38 % vocal (tono, matices, timbre, intención) y un 55 % de señales y gestos. Y añadió que, en una conversación cara a cara (la controversia poética es un tipo de conversación cara a cara, sólo que en versos), el componente verbal es de un 35 % y el no-verbal del 65 %. Sin embargo, durante décadas, los pocos acercamientos teóricos que ha habido a la improvisación poética siguen dando más importancia a ese 35 % que al resto. Y si la improvisación es monológica (la seguidilla cubana o cualquier forma de repentismo hablado individual), al escaso 7 %. Un despropósito. Recordemos que la improvisación poética, en tanto arte oral, efímero y con público, no puede dejar de analizarse a través de la kinésica (lenguaje gestual, posturas, expresión facial, contacto visual, lenguaje corporal, etc.); y que en su consistencia y calidad inciden elementos no textuales como el paralenguaje, la proxémica y la cronémica,

con informaciones complementarias y en algunos casos más importantes que el texto⁴.

- g) La crítica literaria está lejos de poder analizar la poesía improvisada y la mayoría de sus acercamientos hasta ahora han sido parciales, unos por condescendientes-caritativos (de perfil antropológico), otros por desconocimiento o inobservancia de los cánones que rigen a las artes orales en general y a las orales-improvisadas en particular. El crítico literario busca en las estrofas resultantes de la improvisación poética ganancias estéticas propias de la escritura, equiparando erróneamente ambas artes, sin tener en cuenta sus diferencias, que son esenciales.
- h) El término *improvisación* ni siquiera ha sido siempre valorado y aceptado como concepto para la poesía. Jasmina Nikolic agrupó muchas de estas matizaciones y negaciones directas en un excelente estudio comparativo entre el romancero hispánico y la épica yugoslava. Según Nikolic (2003: 119-123) el propio Menéndez Pidal interpretaba el término improvisación “como una *variación notable* fuera de la tradición”(el subrayado es mío); y más: “como el no respetar las formas heredadas”; y considera que la improvisación “en cuanto procedimiento poético *es inferior a la repetición fiel*” (el subrayado es de Nikolic); y luego: la improvisación es “un acto de *aventurera renovación* total, *atentatorio a la tradicionalidad*” (los subrayados son míos); y para Claudio Guillén en su *Introducción a la literatura comparada* “el verbo *improvisar* ‘no satisface’”. En fin, todas aseveraciones en las que la improvisación —y por ende, la poesía improvisada— o no tiene importancia ni valor, o si lo tiene es inferior al resto de la poesía

4 Un caso claro era, en Cuba, el repentismo teatral de Angelito Valiente y el de sus epígonos (el Gigante de la Idea y Gustavo Marrero en los años ochenta; Miguelito Herrera, Héctor Gutiérrez y Rafael García a principios del siglo XXI). De Valiente llegó a decirse que “improvisaba más con las manos que con la boca”, y no era cierto, sus décimas eran de gran calidad, pero para algunos oyentes tal efusividad gestual y paralingüística suplía, o intentaba suplir, una carencia textual que no existía, de donde se desprende un curioso espejismo que, una vez más, relativiza la importancia del texto en comparación con el resto de los elementos comunicativos.

tradicional-memorial. ¿Hasta qué punto esta valoración negativa de la improvisación y de los géneros y subgéneros improvisados ha pesado en el abandono investigativo de estas artes? Pienso que mucho, aunque fuera de forma tangencial, subliminalmente. La propia Nikolic (2003: 168, n. 73) concluye: “Es un fenómeno extraño en la historia intelectual, e igualmente en la ciencia, que los sabios aquí representados, sabios que pueden formular la más ingeniosa especulación, no consiguieron entender que podría existir algún otro modo de componer el poema [...]. Ellos siempre pensaron en términos de texto fijo o grupo de textos fijo a los que el poeta *hizo* algo por una razón que se encuentra dentro de su propio ser artístico o intelectual”. Toca, entonces, poco a poco, revertir la situación.

- 3) Todo análisis crítico de la poesía improvisada debe ser realizado tras la transcripción del corpus textual oral, y dicha transcripción debe ir acompañada de acotaciones que contextualicen y rescaten los aspectos no textuales de la producción del texto. Sólo así, y tras la sumatoria de todos los aspectos, podrá el analista —y, por ende, el lector— rescatar el texto poético con la mayor exactitud posible y dicho análisis dejará de ser parcial e inexacto. No menos importante será tener en cuenta aspectos como la puntuación en la poesía oral, tan escurridiza y voluble; en este trabajo haremos al respecto comentarios puntuales para casos concretos, tomando como recursos propios de la oralidad los signos entonativos y los intencionales. Una décima improvisada, más allá de los reglamentarios y estándares signos de puntuación establecidos por la preceptiva y la tradición (punto tras el cuarto verso y punto final tras el último, el diez), tiene pausas respiratorias cada dos versos, casi siempre, y pausas enunciativas personales, estilísticamente definidas, que son significantes en los planos sintácticos y prosódicos, pero también semánticos⁵. No es lo mismo una décima “puntuada” en el aire como

5 En la oralidad, muchas veces una simple y en apariencia inofensiva pausa en el discurso puede cambiar el significado de una frase del mismo modo en que las famosas

las de Chanchito Pereira, por ejemplo, que otra en la que la puntuación se escamotea o disimula por la velocidad enunciativa, como en las de Tomasita Quiala. De esta manera, en la improvisación poética, el hablante —el improvisante— ejerce como agente comunicativo condicionador del discurso y de su impacto. Y a esta realidad, el analista tampoco debe dar la espalda⁶.

Todas estas reflexiones, nacidas a raíz de la audición de miles de horas de controversias en archivos fonográficos y videográficos, *online* y *offline*, nos permiten avisar de que cualquier sondeo en profundidad al arte de la improvisación poética pasa por romper con las pautas trazadas hasta la fecha por la filología tradicional —“filología de lo escrito”, la llama Zumthor (1989: 173)—, o las investigaciones adyacentes, incluso las multidisciplinares, para explorar caminos nuevos que a la vez creen, o propongan crear, nuevas maneras de acercarse al repentismo. Estoy convencido de que la suma de análisis textuales, comunicativos, femológicos, kinésicos, proxémicos y cronémicos aportará más luz sobre la improvisación de décimas (y de cualquier otra estrofa) que los acercamientos filológicos y/o musicológicos que ha habido hasta la fecha. Esto pasa, por supuesto, por crear todo un aparato epistemológico propio y cuadros taxonómicos inexistentes para un arte que estaba, hasta ahora, subsumido por otro. Cabe señalar, no obstante, que todas las taxonomías propuestas en este estudio, así como las nomenclaturas que por necesidad metodológica promuevo, no pasan de ser eso, propuestas, cuya validez podrá ser revisada (algunas ya lo han sido, por mí mismo) y adecuada o actualizada. Me he visto en la necesidad

comas de los chistes lingüísticos salvan o condenan vidas: “Ahorcadlo, no perdonadlo”, “Ahorcadlo no, perdonadlo”.

6 Esto es muy evidente en las obras orales de autores como los mencionados Chanchito Pereira y Tomasita Quiala, pero también, por otros aspectos, en las de Irán Caballero (la ortodoxia de la puntuación escritural llevada al máximo en la oralidad); Luis Quintana (pocos autores, por ejemplo, se apoyan tanto en elementos paralingüísticos, cronémicos y proxémicos como el poeta matancero); Oniesis Gil (el otro extremo: pocos repentistas son tan hieráticos en escena, hasta convertir su mensaje oral en un texto “desnudo”, cuasi escrito).

de “nombrar las cosas”, una vez más, para que estas cosas, ya nombradas, arrojen luz sobre ellas mismas.

En varios trabajos anteriores hemos desarrollado ya un corpus analítico que ha pretendido ser una aproximación a la improvisación poética no sólo desde la filología, sino desde la lingüística, la lingüística aplicada y la pragmalingüística; por lo tanto, enfocándola más como un acto comunicativo e interlocutivo que como un arte poético-musical. En ese camino seguiremos, proponiendo un consenso: analizar la improvisación poética como acto “interlocutivo-poético-musical”. Es decir, aceptemos que toda manifestación de improvisación poética —repentismo, paya, payada, bertsolarismo, regueifa, etc.— es primero y antes que todo un acto de habla, luego un acto de habla poético (en verso) y luego un acto de habla en verso y musicalizado (cantado en unos casos, *a capella* en otros). Y aceptemos, por lo tanto, que el primer enfoque, y el más importante para su estudio, debe ser el lingüístico, no el poético-filológico, ni el musicológico, como ha venido sucediendo.

Al oyente de poesía improvisada le interesa más el resultado de la performance repentista, es decir, su nivel de eficacia, que si ésta se desarrolla en un tipo de estrofas o en otros, o si en estas estrofas se usan o no tales o más cuales recursos literarios, porque el objetivo supremo del acto y del hecho improvisatorio es la comunicación afectiva: los ejecutantes tienen voluntad e intención de comunicar, emocionar y provocar placer estético en el destinatario (fuerza ilocucionaria en términos de retórica: López Eire 1997: 46-47) y el destinatario tiene voluntad e intención de ser comunicado, de ser emocionado y de sentir placer estético proporcionado por el ejecutante (Díaz-Pimienta, 2003: 63).

Esto quiere decir que los estudios sobre improvisación de décimas no deben hacerse nunca al margen de la fenomenología de la recepción, ya que la propia improvisación se vale de ella para ser, es decir, el ejecutante es ejecutante a partir de las condiciones —mutables, pero condiciones al fin y al cabo— que le marca su público, también variable. Sólo aceptando esta realidad podremos acercarnos en profundidad al repentismo, oír y escuchar más que leer, ver y escuchar y recomponer y recuperar el poema *a posteriori* con información no textual, pero sí

poética, toda vez que la poesía oral no solamente es texto sino texto en contexto, texto + contexto + subtexto + hipertexto + voz + lenguaje gestual + cronemia y proxemia.

La improvisación de décimas responde a una estricta estructura sintáctica, que condiciona y lleva a planos secundarios lo semántico e incluso lo fónico (Díaz-Pimienta, 1998). Esta sintaxis cerrada, inviolable —dictada no sólo por las reglas propias de la lengua, sino también por las más estrictas de la estrofa: métrica y prosodia, rimas y acentos, edición de signos internos y externos—, es la que determina la organización mental de aquellos sintagmas que formarán los hexadecasilabos, las unidades oracionales básicas de la décima improvisada. Esto es lo que permite que los sintagmas —más bien, “ideas-verso”, a mitad de camino entre la “palabra” y el “verso” — se conviertan en “versos”, es decir, en unidades prosódicas perfectamente verbalizadas según las reglas de la décima, con sus respectivas representaciones semánticas. Pero tal vez en nuestro arte, a diferencia de lo que planteaba la Versión Inicial del generativismo chomskiano con respecto a la lengua, no sólo la sintaxis juegue un papel generativo; también lo fonético —dada la importancia de la rima como fuerza generatriz— desempeña una función más allá de lo meramente interpretativo. Un fonema puede ser el impulso imantador de otros fonemas que traen otras palabras con nuevos fonemas que a su vez atraen a otros fonemas y así durante todo el proceso de creación espontánea. Esto, sobre todo, se nota en el repentismo hablado y en el repentismo cantado “en orden lógico”, cuando el improvisador no sabe *a priori* cuál es el verso siguiente, ni el sintagma siguiente, ni siquiera la palabra siguiente, sino que deja que el cerebro encuentre las piezas léxicas y las acomode en el molde sintáctico de la estructura. Improvisación “con piloto automático”, le llamo yo, y funciona. Así hago las seguidillas, por ejemplo, o las décimas de la serie de *El viajero repentista*. Son el impulso acústico, por una parte, y el dueto estructura lineal de la lengua + progresión correlativa del lenguaje oral, por otra, los que sumados dan como resultado una serie indeterminada de décimas canónicas, algo que se traduce en técnica y oficio. Son otra vez las “ondas rodarinas”, esas ondas concéntricas que, según Gianni Rodari, crean una palabra en la mente del que la escucha comunicándola

con otras palabras que son atraídas por distintas fuerzas: fónicas, sinonímicas, léxicas, semánticas, rrimales. Y entonces, surge la magia.

Parry, Lord, Zumthor, Ong y otros tipos del montón

Muchos han sido los investigadores que a lo largo del siglo XX y en lo que va del XXI han vuelto sus ojos hacia —y metido sus manos y puesto sus oídos en— la poesía oral. Pocos aún en la oral improvisada. Siguiendo las pautas trazadas por Parry y Lord para desentrañar la cuestión homérica a través del arte de los guslaris montenegrinos, autores como los ya citados Walter Ong, Ruth Finnegan, Paul Zumthor, John Foley o Samuel G. Armistead han arrojado luces sobre el arte volátil de este tipo de poesía —también narrativa— y, en el ámbito hispánico, una extensa lista de investigadores, herederos directos de Menéndez Pidal, pero epígonos directos o indirectos de los anglosajones, han continuado esta labor ingente y necesaria. Romanceristas, cancioneristas, folcloristas, filólogos, antropólogos, musicólogos y otros “ólogos” devenidos todos en oralistas o filo-oralistas a tiempo parcial, especialistas o cuasiespecialistas en artes orales. Y en poesía oral, concretamente. Desde España: Maximiano Trapero, José Manuel Pedrosa, Ana Valenciano, Diego Catalán, Pedro Piñero, José María Alín, Jesús Antonio Cid, Alberto del Campo, José Criado, Ginés Bonillo, Carlos Alvar, Joxerra Garzia, Emilio del Carmelo Tomás, Antonio Mandly, Flor Zalazar y muchísimos otros; desde América, Margit Frenk, Adolfo Colombre, Orlando Santiago-Díaz, Raúl Dorra, Aurelio González, Beatriz Garza, Ana Valenciano, Beatriz Mariscal, Yvette Jiménez de Báez, Ercilia Moreno, Mariana Masera, Fernando Nava, María Teresa Linares, Carmen María Sáenz, Waldo Leyva, Antonio García de León, Virgilio López Lemus, Consuelo Posada Giraldo, Abel Zavala, Rosalba Campra, Agustín Rodríguez y muchísimos otros. Sería interminable, a fecha de hoy, la lista de “-istas” y “-ólogos” que se han interesado en las artes orales en general y en la poesía oral en particular, y que han legado aportes valiosísimos, fuentes en las que hurgar para actuales y futuras investigaciones.

Un montón cada vez mayor de voces autorizadas que se renuevan cada año y crecen en la misma medida en que crece el cultivo y desarrollo de estas artes, entre ellas, la improvisación. No obstante, la improvisación sigue teniendo pendiente una recolección de corpus (grabación, archivo y transcripción) que facilite el trabajo de estas huestes. Su carácter efímero e irrepitable hace más difícil su sondeo y análisis. Hemos pasado de la “vida en variantes” del romancero y otras formas orales (también el arte del guslari) a “la variante como forma de vida” de la improvisación, a la “variante constante”, un feliz oxímoron.

En la improvisación poética lo estático es la forma, el molde, pero todas las piezas léxicas y versales varían constantemente en un flujo continuo e inapresable. Siempre me ha sorprendido, por ejemplo, que los neófitos oyentes de improvisación poética “sospechen” del improvisador si descubren que ha repetido un verso, es decir, si en una hora de controversia (unas 60 décimas), el poeta repite un verso o dos, a modo de comodín o muletilla. Pesa sobre el mito del improvisador el no menos mítico concepto del no-improvisador, o de la “improvisación no-total” que argumentaba Zumthor, casi como un defecto. Si en una décima un verso equivale al 10 % de la estrofa, en 60 décimas equivale sólo al 0.6 %. Sospechar de la capacidad o entidad improvisadora de un repentista por tan bajo porcentaje de reutilización léxica o versal (por demás, recurso válido y común en tanto hablante y legítimamente usable como improvisante) es, sin duda, un despropósito. Un “golpe de ingenuo”. Los improvisadores hemos pasado de la re-negación de Menéndez Pidal (negó sus valores y renegó de ella), defensor a ultranza de la memorización en detrimento de lo improvisado, a la vigilancia cuasipericial al improvisador para que no repita “nada”. Esto es doblemente llamativo, sabiendo que uno de los parámetros que más se vigila entre los entendidos de la improvisación es la originalidad del poema todo (verso a verso, estrofa a estrofa, o la secuencia total estrófica), siendo penalizables en los concursos o rechazados por el público en las canturías aquellos poetas que transgreden estas normas. Los poetas improvisadores (decimistas, quintilleros, cuarteteros) encuentran —y persiguen— la plenitud creativa precisamente en la invención continua, no en la repetición y reutilización, práctica que no por

existir deja de dar al traste con la esencia de este arte tan antiguo. Es cierto que este fenómeno, bautizado por mí como “repentismo impuro” (Díaz-Pimienta, 2014: 715), es una plaga artística que se extiende, lenta, entre las nuevas generaciones de repentistas cubanos, pero dicha plaga debe verse como lo que es: consecuencia de la mediatización y profesionalización del repentismo, por una parte, y de los prejuicios escriturales y la falta de cánones del repentismo, por otra, abocados como están los practicantes y aprendices de este arte no sólo al empirismo, sino al empirismo sin más crítica que la crítica adyacente: la literario-filológica (que, dicho sea de paso, muchas veces ignora todo cuanto acontece en el mundo de la improvisación, y cuando no lo ignora actúa como crítica enemiga, que es peor).

Todo esto ha hecho que los improvisadores de décimas crezcan y se desarrollen no solamente en la endogamia creativa, sino sin referentes ensayísticos o metodológicos que les permitan conocerse a sí mismos y conocer y desentrañar su arte. Todo trabajo en esa dirección, entonces, es ya importante: otro ladrillo en este edificio bibliográfico de arquitectura múltiple, tan necesario como impostergable.

Oralidad, oralitura y repentismo

No es necesario, aquí y ahora, seguir ahondando en las diferencias esenciales entre oralidad y escritura. Prefiero remitir (seguir remitiendo) a ese montón de autoridades que tanta luz han arrojado sobre nuestro asunto. Prefiero glosar (seguir glosando) algunas apreciaciones en torno a la improvisación y sus concomitancias con la poesía escrita (concebida ésta como la no-improvisación por antonomasia).

Baste decir que tras tantas décadas de investigaciones y estudios sobre la oralidad, he podido ver cómo el término *oralitura* se ha ido abriendo paso en foros y publicaciones para identificar, de distinta manera, el abigarrado mundo de las manifestaciones orales. Yo, por mi parte, llevo décadas reservándolo para identificar la oralidad artística en todas sus formas. Dentro de mi concepto de oralitura, entonces, tienen cabidas los cánticos y las narraciones, la poesía y el teatro, la canción

y la improvisación, tengan éstos los fines y el rol social que tengan: oralitura urbana (el rap y toda la llamada cultura hip-hop, el pop, las canciones bailables y las de autor), rural (los cantos de trabajo y la gran mayoría de las formas improvisatorias), transversal (los cantos religiosos, los refranes, los chistes, los trabalenguas, etcétera).

Y de todas las formas de la oralitura, la improvisación poética es una de las más variopintas y desconocidas, multiestrúfica, multilingüística, universal y antigua. En el ámbito iberoamericano (hay variadas formas de improvisación entre los lusohablantes de Brasil y Portugal) son muchas las estrofas con las que se improvisa, y hay dos variantes generales de improvisación en versos según sus componentes y otras dos según su ejecución.

Según sus componentes: ▶ Improvisación monológica
▶ Improvisación dialógica

Según su ejecución: ▶ Improvisación hablada
▶ Improvisación cantada

Y en cada una de estas variantes coexisten modalidades diferenciables, según sus características.

Según sus componentes:

- ▶ *Improvisación monológica*: solos en la salsa o el son (llamados guías), solos de rap o hip-hop (en la modalidad *freestyle*), seguidilla cubana (décimas encadenadas) y pies forzados (décimas individuales).
- ▶ *Improvisación dialógica*: controversias de *freestyle*, diálogos de salsa y son, y, por supuesto, duelos, controversias, contrapuntos, picaíllas y todas las formas que, con distinto nombre, identifican los diálogos agonales en la improvisación tradicional, cuando ocurre entre dos o más improvisadores.

Un estudio aparte, y en detalle, merece la improvisación hablada, pero, por problemas de tiempo y espacio, quedará pendiente. Sólo conste que sus tiempos de ejecución son otros (menores) y los mecanismos

de creación del improvisador cuando habla son distintos a cuando canta, lo que da como resultados diferentes registros lingüísticos, diferentes estilos, notables diferencias en cuanto a lo léxico-cualitativo.⁷

Hemos dedicado este estudio, entonces, a la improvisación de componente dialógico y ejecución cantada, una forma de repentismo que es, dicho sea de paso, la más extendida, popular y conocida. Y dentro de todas las manifestaciones del repentismo, específicamente a la improvisación de décimas, variante dialógica y cantada que en cada país del ámbito iberoamericano responde a diferentes nombres y tiene características propias.

Actualmente son varias las estrofas que se utilizan para improvisar poesía: pareados (en la meda de El Hierro, Islas Canarias), cuartetas y coplas (en la trova paisa, Colombia; en la polka mayorera, Canarias; en la *regueifa* gallega; en la cueca chilena; en la *corranda* catalana; en el chuín dominicano y muchos otros subgéneros)⁸; redondillas (en la trova

7 Yo me he dado cuenta, incluso, de que improviso de manera muy diferente si lo hago de pie, a si lo hago sentado; con o sin micrófono; con el micrófono en la mano, o en un pie, o con diadema; en cada uno de estos casos concretos varía mucho el registro lingüístico que uso, y el nivel del léxico que empleo. Todo esto, claro, de manera inconsciente. Si estoy de pie, por ejemplo, se impone el Alexis más histriónico y actoral, por lo tanto, hay un lenguaje mucho más fluido y un léxico mucho más teatralizante (con tendencia al humor a veces). Si estoy sentado, emerge el Alexis más literario, más “poético”, y el léxico que “mi cerebro encuentra” es otro: más culto, incluso.

8 El uso de la cuarteta (1a, 2b, 3a, 4b) y la copla (-1, -2b, -3, -4b, con “b” en asonante o consonante) se extiende a muchas otras formas de improvisación poética en otras lenguas: en Malta, Córcega, Sicilia, Italia, Brasil, Portugal, Rumanía, Rusia, Irlanda, Islandia, etc., por lo que las estrofas de cuatro versos son las más universales de cuantas se utilizan para la poesía popular, mucho más que la décima. La décima como estrofa popular tiene presencia (oral, escrita, o ambas) en su ámbito lingüístico natural, el español, pero también en portugués (en Portugal y Brasil, como ya hemos dicho, y no sabemos si en algunos países lusohablantes de África, ex colonias); en italiano (décimas en italiano encontré en una publicación del siglo XIX en Cerdeña; y el cineasta y *cantastorie* italiano David Riondino ha escrito una novela en décimas italianas, *Il Trombeteiere*, que yo he traducido al español con la colaboración de Caterina Camastra; asimismo el joven traductor italiano Elvio Ceci ha volcado al italiano las décimas de mi libro *Diario erótico de Robinson Crusoe* y él mismo ha escrito décimas en italiano); y también en

paísa, Colombia; en la cueca chilena; en las *quadras* de Portugal); quintillas (en el trovo murciano, en el trovo alpujarreño y el cante de poeta malagueño, España); sextillas (en las *cantorias* de los repentistas nordestinos de Brasil; en el son jarocho, de México; en las *cantigas ao desafio* de Islas Azores, Portugal); octavillas (en la copla dobleteada paísa, Colombia, en las *cantigas ao desafio* portuguesas, en algunas variantes del son jarocho mexicano) y décimas (en el repentismo de Cuba, la trova de Puerto Rico, el canto de mejorana de Panamá, el galerón de Venezuela, el son jarocho, la valona y el huapango de México, el pie forzado del trovo en Murcia, el punto cubano o verseo de Canarias; el socavón de Perú; la paya de Chile; la payada de Argentina y Uruguay; la décima de Baní, en Dominicana; y la décima de Rio Grande do Sul, en Brasil).

Como vemos, de todas las estrofas es la décima la que abarca una mayor geografía en el ámbito hispánico, con numerosas variantes rítmicas e instrumentales. La improvisación de décimas constituye, así, un género propio dentro de los géneros de improvisación poética y como tal merece ser mirada y estudiada⁹.

El desarrollo de este género ha sido dispar, diferente en cada país, un desarrollo marcado por varias circunstancias de carácter cultural y antropológico. En algunas tradiciones la improvisación de décimas ha

inglés (el estadounidense Philip Pasmanick y el guatemaltecoamericano Pedro Poitevín, poeta y matemático, han escrito e improvisado décimas en inglés, de forma oral y escrita).

⁹ He dudado entre considerar la improvisación de décimas un género o un subgénero dentro de un género mayor, que es la improvisación poética. Finalmente, he optado por lo primero, dadas las dimensiones del fenómeno y para diferenciarlo de otras variantes menos numerosas, complejas e importantes. Digamos que el prefijo “sub-” en este caso no intenta establecer una relación jerárquica de una modalidad con respecto a las otras, o no al menos una jerarquía establecida por cuestiones estéticas y cualitativas. La improvisación de pareados, cuartetos, quintillas, sextillas y octavillas es un subgénero dentro del género de la improvisación poética, del mismo modo que la improvisación de décimas, repito, por su importancia, impacto social, variedad y complejidad, es un género particular dentro del género, un género en sí mismo (llamémosle “género adyacente”).

estado muy vinculada a la música,ailable y tradicional (Puerto Rico); en otras a las fiestas folclóricas y tradicionales (México); en otras al humor (Colombia); en otras a la literatura escrita, a la poesía propiamente dicha. Este último es el caso de Cuba, en donde el repentismo ha tenido un desarrollo muy apegado a la poesía escrita y a la literatura en general, debido, principalmente, a que los mejores cultores del género en cada generación han sido a la vez repentistas y escritores (poetas de poesía escrita, narradores o periodistas). Así pasó en el siglo XIX (el Cucalambé¹⁰, Plácido¹¹, José Joaquín Palma¹², poetas de amplia y reconocida trayectoria literaria); y en el siglo XX (el Indio Naborí¹³,

10 Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, alias “el Cucalambé” (1829-1862), fue el poeta cubano que más y mejor cultivó la décima escrita (no la cantada-improvisada) en el siglo XIX. Autor de una vasta obra en décima, según Cintio Vitier con su obra comienza la “cubanización” de la poesía española en la isla. Una poesía bucólica llena de referencias a la fauna y la flora cubanas, con cantos a lo indígena, a lo negro, a lo local, que marcó tendencia y creó epigonías. Fundador junto a otros poetas del movimiento siboneyista y criollista en la poesía cubana, ha sido el poeta que mayor influencia ejerció sobre los repentistas cubanos hasta la llegada del Indio Naborí en la década del cincuenta del siglo XX. El “cucalambeísmo” (= bucolismo, paisajismo) es una de las marcas estéticas más fácilmente localizables en el repentismo cubano de todos los tiempos.

11 Gabriel de la Concepción Valdés, “Plácido” (1809-1844), poeta romántico cubano, de amplia y reconocida obra, caracterizada por su “naturalidad” y su capacidad de improvisación. Llegó a ser el poeta más popular y reconocido de Cuba en su época (tanto en Cuba como en España) y fue fundador del movimiento siboneyista y criollista).

12 José Joaquín Palma (1844-1911) fue poeta, diplomático y periodista, una de las altas voces del modernismo en Cuba (junto a José Martí y Julián del Casal). Fue, además, un reconocido e impresionante improvisador de décimas.

13 Jesús Orta Ruiz, el “Indio Naborí” (1922-2005) es considerado por todos, especialistas, crítica, público y poetas, el mayor y mejor decimista y repentista cubano del siglo XX, maestro de varias generaciones. Tal es la importancia de su obra, que yo divido la historia del repentismo cubano en tres bloques cronológicos: la generación prenaboriana, la generación naboriana (sus contemporáneos) y la generación postnaboriana (dividida en varias promociones, hasta la actualidad). Es el poeta repentista que más influencia ha ejercido entre los actuales improvisadores.

Rafael Rubiera¹⁴ y Francisco Riverón Hernández¹⁵, ambos poetas con amplia obra publicada, además de periodistas). Y yo mismo, autor hasta la fecha de una cuarentena de libros en todos los géneros. Esto ha hecho que el repentismo cubano esté tan apegado a las tradiciones poético-literarias, y que, por esto, se haya convertido en un referente textual —que no musical— para otros países. Varias generaciones de repentistas cubanos han estado participando durante décadas en eventos internacionales en los que han dado a conocer una manera distinta de hacer repentismo, con gran protagonismo del lenguaje tropológico. Metáforas, hipérboles, símiles, sinestesias, anáforas, aliteraciones y muchas otras figuras retóricas pueblan las décimas de los repentistas cubanos actuales y crean epigonías en otras latitudes. Por ello, y no sólo por ser yo cubano y repentista, he centrado este trabajo investigativo en la improvisación de décimas, tomando como centro y fuente de análisis el repentismo cubano, y sondeando en profundidad los recursos estilísticos, las figuras retóricas, las técnicas y los mecanismos de creación que utilizan estos improvisadores.

Y, por necesidad metodológica, en muchos aspectos he puesto mi propia experiencia como repentista en función de la investigación, sumando al carácter deductivo e hipotético de los análisis con corpus ajeno, el aserto del autoanálisis, la autoexploración de mecanismos lingüísticos y creativos.

De este modo, a lo largo de esta investigación estaremos hablando de repentismo (improvisación de décimas en Cuba) más que de punto cubano o punto guajiro, nombre “oficial” con que se reconoce, y la más

14 Rafael “el Ñato” Rubiera (1922-1996). Uno de los mejores y más influyentes repentistas cubanos de su generación, escritor, guionista radiofónico. A partir de la década de los cuarenta publicó diversos libros de décimas de gran impacto entre los improvisadores. Se especializó en la décima humorística y para ello formó pareja televisiva y radiofónica con Rigoberto Rizo y Chanito Isidró.

15 Francisco Riverón Hernández (1917-1975), repentista, periodista, compositor, director de programas de radio y televisión, fue, junto a Naborí, uno de los grandes promotores de la revolución del repentismo en la década de los cuarenta y cincuenta. Poeta de variada y amplia obra, fue uno de los mejores repentistas de Cuba.

popular acepción para este arte, y lo haremos para centrarnos en una sola de las tantas variantes del punto cubano, la improvisación, y evitar equívocos. El punto cubano o punto guajiro, como denominación, es genérico, y abarca no sólo el repentismo, sino otras manifestaciones musicales y poético-musicales que no tienen a la improvisación como protagonista. Es el caso de las tonadas (el “tonadismo”), canto de décimas que no son improvisadas (aunque pueden improvisarse y se haga de manera esporádica), o los géneros bailables del punto (el son montuno, la guaracha, la guajira), o los instrumentales. La palabra *repentismo*, entonces, remite solamente a la improvisación de décimas en todas sus variantes: controversias, pies forzados, seguidillas; duetos, trílogos, rondas; improvisación hablada o cantada. Y esta denominación específica es de uso relativamente reciente, pero irreversible, asumida más como registro culto y académico que popular. *Repentismo* y *repentistas* se han ido abriendo paso en los ámbitos institucionales y populares, desplazando en muchos casos a *punto cubano* o *punto guajiro* y a *improvisadores* y *poetas improvisadores*, respectivamente. Y este cambio de paradigma es importante.

Para que tengamos una idea, en 1993, cuando yo llegué a España, con 26 años, llevé conmigo una palabra, *repentismo*, que el 99 % de los españoles no conocía. La mayoría de las personas que conocí aquel año, todas de cultura alta o media, pero también campesinos de formación más básica, desconocían no ya la existencia del repentismo como manifestación poético-musical universal y aún vigente en muchos países de habla hispana, sino la mera existencia del vocablo. Incluso los improvisadores españoles, que a sí mismos se llamaban troveros, desconocían este término equivalente en Cuba y en el nordeste de Brasil a su trovo (alpujarreño o murciano), y que, con el paso del tiempo, ha crecido hasta convertirse en el nombre genérico preferido por casi todos los practicantes (y estudiosos) para identificar el arte de la poesía oral improvisada en cualquier metro, estrofa y ritmo. Para mi sorpresa, 26 años después, el panorama no ha cambiado mucho. Digamos que el 80 % de los españoles no ha oído hablar de repentismo nunca, pero (el clásico “vaso medio vacío o medio lleno”) otro 20 % sí, la tendencia es ascendente y ya esto constituye una buena noticia.

Para que nos hagamos una idea aún más exacta: aunque el término *repentista* tiene su entrada en el diccionario de la RAE desde hace mucho tiempo (había muchos más improvisadores en los siglos XVIII y XIX), el término *repentismo* aún en el siglo XXI no aparece. El adjetivo sí, el sustantivo no. Encontramos en el DRAE el sustantivo *repentización* (asociado a la música, no a la poesía: “acción y efecto de repentizar”) y el verbo *repentizar* (igualmente), junto al adjetivo *repentista*, pero no el sustantivo *repentismo*, tan extendido ya en el ámbito hispanoamericano. Su uso más común, como ya dije, es en Cuba y en Brasil para identificar el arte de sus improvisadores, aunque debo advertir (y aclarar) que en Cuba el término más popular, el que históricamente se ha usado y se ha convertido en “oficial” para hablar de la improvisación poética es *punto guajiro* o *punto cubano*¹⁶, siendo el término *repentismo* más usado en ámbitos académicos y periodísticos. Y como *punto cubano* se extendió a (y vive en) las Islas Canarias. La radio y la televisión cubanas llevan décadas dedicando espacios al punto cubano, no al *repentismo*.

También en 1993, aquel año de mi primer viaje a Andalucía, fue cuando comenzó a hacerse habitual en España el uso de Internet. El primer servidor en España se estrenó ese año en la Universidad Jaime I, fundamentalmente con fines científicos. Yo debo haber sido el primer internauta en buscar el término *repentismo* en un navegador desde España, inmerso como estaba en mis investigaciones sobre la poesía improvisada en el mundo para mi libro *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* (1998). Pero hace más de dos décadas si uno buscaba la palabra *repentismo* en los entonces populares Altavista, Yahoo, Lycos, o en el entonces poco poderoso Google (sólo desde 1996), o en el potente MSN Search (a partir de 1998), no encontraba absolutamente nada. Actualmente, ya aparecen videos, fotos, foros, blogs, webs y algunas páginas de RRSS que ya hablan del tema.

16 Con el nombre de *punto cubano* en diciembre de 2017 la UNESCO otorgó el título de Patrimonio Inmaterial de la Humanidad a esta manifestación artística cubana, que, además de la improvisación de décimas, entraña el canto y toque de música guajira, con instrumentos cordófonos y percusión menor.

En Google.es, por ejemplo, una búsqueda del 24/11/18, a las 12:44, da como resultado aproximadamente 73,400 resultados (en 0.36 segundos). Y las primeras 15 páginas remiten a Cuba, al repentismo cubano. Luego viene una página sobre los repentistas en Ecuador (una estirpe en extinción) y otra sobre el término *repentismo* en un glosario de *impro* teatral (que, por cierto, cita uno de mis libros y la definición que doy allí del término). Los mismos resultados hallamos en Google.com, sólo que tarda menos la búsqueda (0.31 segundos). Hasta la entrada 35 de Google.com se habla del repentismo cubano, con las dos excepciones citadas. Esto, ya lo sabemos, puede cambiar al día siguiente según las leyes de indexación de Google y los contubernios informáticos entre SEOS y *bots*, pero lo importante es cómo, actualmente, en los navegadores (esos nuevos barómetros de los usos e intereses de los hablantes en cuanto a lenguaje), la palabra *repentismo* ya tiene más vida, aunque aún circunscrita, fundamentalmente, al repentismo cubano.

Repentismo y *repentista* son dos vocablos que cada vez se emplean más en Iberoamérica. Incluso, creo que de manera algo invasiva se han ido introduciendo en el mundillo de la improvisación tradicional de varios países en los que el arte de la improvisación siempre ha tenido (y tiene) nombres propios. Y digo invasiva porque no creo necesario homogeneizar terminológicamente un arte cuya variedad nominal forma parte de su riqueza y colorido. Ahora suelen autoproclamarse como repentistas (sobre todo en las entrevistas: radio, televisión, prensa escrita) algunos improvisadores andaluces (que antes siempre fueron troveros), algunos payadores de Argentina, Chile y Uruguay, o huanqueros de México, o cantadores de mejorana de Panamá, o galeonistas de Venezuela, o trovadores de Colombia y Puerto Rico; pero también, más allá de la lengua española, algunos glosadores de Mallorca y Menorca, o corrandistas catalanes, o incluso regueifeiros gallegos y bertsolaris vascos. Mi hipótesis al respecto es que los términos *repentismo* y *repentista*, con sus respectivos sufijos (o por ellos) transmiten a los practicantes de la improvisación cierta sensación de prestigio, de halo academicista, que les hace sentir en mayor estima el ejercicio creativo que representan. No quiere esto decir que estas palabras estén sustituyendo a las legítimas y autóctonas en el registro lingüístico de los

practicantes-portadores de cada tradición, sino que en la actualidad conviven con aquellos términos que tradicionalmente han servido para identificar el arte de la improvisación de versos. Es decir, que un trovador se siente a la vez trovador y repentista, un payador, payador y repentista, un glosador igual. Importante también es que esto sucede sólo en el habla de los propios improvisadores, no así en su entorno natural, es decir, entre los receptores, piezas clave en la cadena comunicativa.

Mucho podríamos hablar sobre el repentismo, más allá de dar noticia sobre su mera existencia y el mayor empleo del término. De la importancia de este arte como reducto del uso artístico de algunos modismos y giros coloquiales (el repentismo se hace siempre en lenguaje funcional); de las diferencias creativas y estilísticas entre el repentismo en tanto arte poético oral y la poesía en tanto arte poético escrito; de las diferencias entre los distintos tipos de repentismo en cuanto a estrofas, canto, música; de la preponderancia de la décima como estrofa en América Latina; de la improvisación como intralenguaje, un lenguaje dentro del lenguaje, con su propia gramática y estética; del repentismo como ejercicio de habla, primero, luego como ejercicio de habla en verso, que se canta o se habla, con o sin acompañamiento musical. Podríamos decir que si, como dijera el filólogo español Gregorio Salvador, la *femología* es la ciencia para el estudio del diálogo dentro de la corriente lingüística que estudia el español coloquial, entonces la *versofemología* debería ser la rama femológica que estudie esa conversación en versos isométricos y rimados que llamamos repentismo; incluso podríamos hablar del nacimiento en Cuba del término *neorrepentismo* y del movimiento *neorrepentista* que ya tiene tanta presencia en los medios; o podríamos proponer un neologismo (con sus derivados) que yo vengo usando hace tiempo y creo que poco a poco se abrirá paso entre los practicantes de estas artes: la *improversación*, sinónimo de repentismo, y los consiguientes, *improversar* e *improversador*, para diferenciar el repentismo de otras artes en las que se improvisa. Pero esto es ya otro tema.

Digamos que en el siglo XXI, en el que todas las formas artísticas han recuperado (algunas lo han incorporado simplemente) el valor de uso y en uso de la improvisación (la música con el jazz y el hip-hop,

el teatro con la *improv* o *impro*, la literatura con la escritura espontánea, la micropoesía y el aforismo, el cine, la plástica, la danza); que ahora que “improvisar está de moda” en todas las artes, creo que es importante (y necesario) diferenciar al arte de la improvisación de versos (el más antiguo y el más directamente identificado con la improvisación, junto con la música), y que los términos *improversación*, *improversar* e *improversador* deberían comenzar a apuntalar sus especificidades: el *improversador* como improvisador de versos y la *improversación* como el arte de improvisar versos. Pero bueno, esperemos a que al menos la palabra *repentismo* tenga su entrada en el *Diccionario de la Lengua Española* de la RAE. Lo demás ya se verá: estamos hablando de una de las artes más antiguas pero a la vez más vivas, vivaces y vitales dentro de una lengua tan viva, vivaz y vital como la española.

Terminología y repentismo: un universo epistemológico en formación y expansión

Cuando a finales de los años ochenta comencé a emborronar las primeras cuartillas para estudiar el repentismo en Cuba, lo que terminaría siendo, muchos años después, mi libro *Teoría de la improvisación poética* (1998; 2000; 2014), descubrí, con asombro, y después de rastrear en librerías y bibliotecas, que había muy pocos libros sobre la improvisación de versos, pocos libros teóricos que sondearan en profundidad y con acierto este arte tan antiguo como desconocido. Concretamente, en Cuba, donde la tradición del repentismo era un arte vivo, televisivo y radiofónico, era alarmante la falta de estudios y acercamientos teóricos a la improvisación. Escasos artículos especializados, y casi todos desde la musicología, más centrados en el punto cubano y el canto de la décima como manifestación musical que en la improvisación en sí misma; otros desde la filología, pero más centrados en la décima y su cultivo como estrofa, oral y escrita, que en las singularidades de la más singular de las formas del uso de la décima en la isla. Algunos textos informativos y artículos en prensa también tocaban el repentismo

de manera tangencial o superficial. ¿Libros? Sobre la décima y de décimas, muchos. Sobre el repentismo, pocos. Libros de décimas escritos por poetas repentistas, algunos. Además de los del Indio Naborí, el poeta decimista por excelencia, en los años ochenta comenzaron a publicar decimarios Justo Vega, Bernardo Cárdenas, Efraín Riverón, Pablo Marrero Cabello, José Irene Valdés, Amado García, Fernando García, Gabriel Yanes y muchos otros. Pero eran libros de décimas escritas por improvisadores, a veces con algunas décimas improvisadas incluidas, no recopilaciones de improvisaciones, obra que, por cierto, ninguna editorial de los años ochenta en Cuba habría publicado. Las distancias entre el repentismo y la poesía escrita eran insalvables para los críticos y editores patrios, toda vez que el desconocimiento sobre el repentismo era total y, claro, las décimas improvisadas, solas, sin contexto, difícilmente resistirían una lectura “literaria”. Creo que pocos entonces comprendían que el repentismo era otra cosa, otro arte; que la décima improvisada era sólo una prima hermana de la décima escrita y ni siquiera pariente de la poesía escrita en otros metros. Todo esto —falta de conocimiento, falta de estudios y falta de publicaciones sobre el repentismo— dio como resultado que en mis pesquisas encontrara muy poco, y que tuviera que ingeniármelas para suplir la carencia de herramientas metodológicas y terminológicas en torno al arte que quería estudiar. Tuve que leer y releer ensayos e investigaciones sobre otras artes, primas hermanas también del repentismo, para tomar prestados términos y bautizar muchos de los aspectos de la improvisación que, aunque parezca increíble, a finales del siglo XX no tenían ni nombre. Advertí entonces, y reafirmo ahora, que mucha de aquella terminología que nacía por pura necesidad metodológica era revisable, enmendable, adaptable, en el largo y tortuoso camino de unas investigaciones en ciernes. Así nacieron muchos términos que, para mi sorpresa, los propios repentistas hicieron suyos luego y al día de hoy ya están incorporados de pleno en el argot del repentismo. Así ha sucedido con *pie forzado sintagmático*, *pies forzados extremos*, *codo sintáctico*, *décima anafórica*, *bajante*, *oralizantes*, *oralitura*, *técnica del enroque*, *palabras tristes*, *octoñol*, etc. Pero claro, éste es un mundo inabarcable, nuevo y en continuo movimiento, en expansión. En los

últimos 20 años han surgido más improvisadores en Cuba y en el resto de Iberoamérica que en los cien años previos. Un arte que parecía abocado a desaparecer ha renacido a finales del siglo XX y principios del XXI, y todo indica que seguirá su crecimiento, con nuevas características: intercambio fluido entre practicantes de varias tradiciones, con mezclas y mutuas influencias, mayor nivel cultural de los cultores, mayor exposición pública e impacto social, movimientos de repentismo urbano en todos los países con los subsiguientes cambios de registro lingüísticos, intereses temáticos, composición de grupo¹⁷. Y este mismo crecimiento hace más necesario que nunca que sigan creciendo los estudios sobre repentismo y, con ello, el corpus teórico y las herramientas taxonómicas, terminológicas y epistemológicas necesarias.

En casi todos mis libros y artículos sobre repentismo yo soy el primer sorprendido al tener que bautizar aspectos de la improvisación que ni nombre tenían. Me he visto en la necesidad y obligación, como ya dije antes, de “nombrar las cosas” para poder estudiarlas luego. Y en esta investigación seguiremos haciéndolo.

A lo largo del presente trabajo iré proponiendo términos para identificar fenómenos y características propias de la improvisación. Esto nos facilitará cualquier trámite hacia la difícil develación del misterio. Desde los nombres de los versos de la décima (1a, *entrante*; 2b, *remate del entrante*; 3b, *primer bajante*; 4a, *primer clímax*, etc.), hasta los propios esquemas de la décima, los tipos de redondillas, los tipos de décimas, los tipos de palabras según su cantidad de rimas, los nuevos tipos de rima y muchos otros términos.

Espero, con esto, contribuir al estudio y la investigación de la décima improvisada (y a la improvisación de décimas, más importante) para que ambos, improvisación e investigación, avancen, se desarrollen, se consoliden.

17 En todos los países en los que se ha mantenido viva la improvisación, en los últimos años han surgido escuelas y talleres de repentismo que han incorporado con gran fuerza a niños y jóvenes, pero, sobre todo, a mujeres, con lo que se puede hablar ya de un incipiente pero notable movimiento de repentismo femenino en Cuba, México, Argentina y Chile.

Los tres pilares de la improvisación de décimas: memoria, vocabulario y octosílabo

Siempre me preguntan —curiosos, admiradores de la improvisación, periodistas, alumnos— qué se necesita para improvisar décimas, cómo se aprende. Y yo siempre respondo, de manera jocosa, que lo primero es “tener la cara dura” —la improvisación como *striptease* anímico y lingüístico, un metafórico desnudo en público—, y luego, ya en serio, fortalecer sus tres columnas vertebrales o paredes maestras del repentismo: la memoria (fónica, léxica, rimal, sinonímica), el vocabulario (cantidad y calidad) y el verso octosílabo (ritmo y prosodia).

A esto me he dedicado toda la vida. A fortalecerlo en mí y en otros. Sin mucho esfuerzo en mí —me ha bastado la praxis—, con mucho trabajo en otros —años de investigación, estudios y enseñanza—. Y después de todo esto, en resumen, diré que un improvisador o aprendiz de improvisador debe aprender a ver el lenguaje de otra forma, debe sacarle a las palabras los “colores”, los “timbres”, las “texturas”, escaparse de eso que llaman ahora “zona de confort”, divorciarse del lenguaje práctico y entrar en una línea de comunicación que tiene más que ver con lo estético que con lo funcional, incluso cuando el lenguaje funcional esté en función, valga la redundancia, del repentismo.

Así tuve que crear nuevas categorías de palabras para usarlas, distinguirlas, evitar equívocos, sobre todo cuando las rimas, el tipo y la cantidad son tan importantes. Y creé nuevas taxonomías, nuevos tipos de rimas, una nueva mirada al lenguaje español para poder aprender a utilizarlo repentísticamente.

Tipos de palabras según su cantidad de rimas

Así nacieron los tipos de palabras según su número de rimas consonantes. Las palabras tristes (de cero rimas), las palabras súper-infelices (de hasta 3 rimas), las palabras infelices (de 4-5 rimas), infelices-plus (de 6 rimas), contentas (entre 7 y 10 rimas) o las palabras felices, las más deseadas: las de más de 10 rimas.

Dejé de lado la tradicional clasificación de las rimas en consonantes, asonantes y hasta disonantes (las sin rima). Me pareció más gráfico apelar a lo “afectivo-lingüístico”. Y entre mi alumnado de todas las edades esta taxonomía ha tenido éxito. Todos mis alumnos ahora saben que hay palabras hermosas que andan solas y cabizbajas por los diccionarios (árbol, nácar, lápiz). Y otras que tienen tantas rimas que pueden regalar felicidad. También expliqué a mis alumnos que la rima en realidad es un fenómeno fónico, no gráfico, y que como el repentismo es un arte oral, lo importante de las rimas es cómo suenan las palabras, cómo las pronuncia cada hablante-improvisante en concreto¹⁸. O sea, si eres de Cuba o Puerto Rico y seseas, entonces está bien que para ti rimen perfectamente *cerveza* y *mesa*; pero no para un murciano o un vallisoletano que sí distinguen ambos fonemas (;a ellos ni se les ocurriría!). Así que para muchos se acabó “el misterio”, fin del extraño caso de la “s” y la “z”¹⁹. Y entonces me dediqué a clasificar

18 Hermosa y exacta la definición de Zumthor (1989: 226): “escanción enumerada según la sentencia del oído”.

19 Domínguez Caparrós (2018: 105): “antes de fines del siglo XVI, las restricciones para la rima consonante eran mayores que las que hoy ordenan el sistema en la poesía española, y así, no podían consonar, por ejemplo, *passa* y *casa*; *cabeça* y *belleza*; *baraja* y *ba-xa*; *suave* y *sabe* (Menéndez Pidal, 1966: 115). Debe tenerse en cuenta que la rima refleja la pronunciación de la época, y en Lope de Vega se encuentra la consonancia en *-opia* de *Etiopia* y *copia*” (añadiría yo: “y de una época y de los determinados hablantes de un lugar; el español y sus acentos y características fónicas: seseo y ceceo, fundamentalmente). Y antes el propio Caparrós (104) había advertido que “la rima consonante se basa en el sistema fonológico del español, y que, por lo tanto, las grafías *b* y *v*; *j* y *g* + *e*, *i*, al no representar fonemas distintos, no impiden la consonancia entre palabras como: *iba*, *atractiva*; *dirige*, *dije*. Y luego cita (106) a J. H. Arjona, quien en 1956 “llamó rimas andaluzas falsas” a las palabras que “se diferencian en su final postónico por los fonemas *s* y *z*, pero que de acuerdo con el rasgo dialectal tan extendido del español, no se distinguen en la pronunciación de amplias zonas”. Y tanto. Tomando en cuenta el español americano este tipo de rimas no son ni tan andaluzas ni tan falsas. Rimas legítimas para los hablantes de Cuba, Puerto Rico y todos los países seseantes.

Y aunque algunos improvisadores (los troveros murcianos, por ejemplo) se empeñen en diferenciar lo indiferenciable (la pronunciación de los seseantes) recordemos con Alex Grijelmo (2006: 42-43) que las diferenciaciones fónicas no son un asunto nuevo, actual; que desde la segunda mitad del siglo XVI “se suprime también la distinta

nuevos tipos de rimas, como herramienta para solucionar uno de los problemas más graves de la improvisación poética: la escasez de rimas de algunas palabras, el carácter finito de la rima consonante.

Y así nacieron los nuevos tipos de rima que propuse: las enciclopédicas (aquellas palabras que son apellidos o nombres o topónimos legitimados por la cultura universal); las *absolvidas*: un homenaje a Quevedo y aquella su solución ingeniosa de rima para *polvo* con *ego te absolvo* (en latín), y como rimas *absolvidas* bauticé a todas las rimas que encontraba el poeta “saltando” las fronteras del idioma, como préstamos o calcos, castellanizados o no de palabras extranjeras (latín, inglés, francés, italiano, portugués, vasco, etc.); y las rimas PSA: rimas “por sufijación de antropónimos”, es decir, cuando a partir de un nombre o un apellido, agregando los sufijos “ano-ana”, “ino-ina”, “esco-esca”, “ense-ensa”, etc., creamos nuevas adjetivos; y rescaté el concepto de rimas categoriales (palabras de la misma categoría gramatical) y acategoriales (palabras de distinta categoría gramatical); y por último, creé un nuevo tipo de rima, tipo y concepto, la rima pertinente, aquella rima entre todas las rimas posibles de una palabra “que está más cerca de la palabra matriz que la genera”: por ejemplo, *espejo* está más cerca de *reflejo* que de *ovillejo*, por lo tanto, las dos primeras son más pertinentes.

Y continué ahondando en cuestiones del lenguaje que, para otro tipo de hablantes o artistas no son tan importantes como para un improvisador. Volví a sentir como algo necesario reflejar la importancia del campo semántico, las palabras relacionadas entre sí por su significado y la importancia de la sinonimia (los tipos y las gradaciones de sinónimos); fue entonces que aparecieron los conceptos *ondas rodarinas* y *gravitación léxica* (palabras que atraen a otras palabras, palabras que crean ondas concéntricas en la mente cuando son escuchadas y

pronunciación entre las z de “dezir” y la cedilla de “fuerça”..., y “assi” se convierte en “asi” y “cantasse” en “cantase” [...] y para los versificadores del XVII las palabras “hijo” y “dixo” rimaban en consonante, lo que ningún poeta de ahora aceptaría con esa misma escritura [...] Los siglos XVI y XVII concentran en efecto el viaje del español desde la pronunciación medieval a la moderna”.

esas ondas las comunican con otras palabras. (¡Gracias, Gianni Rodari!). Y en el campo de la sinonimia me di cuenta de que lo importante para un repentista no era conocer todos los sinónimos de una palabra, sino saber hacer intercambios sinónimos, trueques, según los necesitara para “octosilabizar” una idea o “ideo-verso”: hacer cambios según el cómputo silábico de las palabras (una más, una menos), o cambios según el tipo de letra inicial (si empieza en vocal creo sinalefa y ahorro una sílaba; si empieza en consonante rompo sinalefa y gano una sílaba). Y en cuanto a las rimas pertinentes, importante saber que hay “grados de pertinencia” léxica, que cada palabra está más o menos lejos de la palabra matriz según qué signifique; y más: que la pertinencia de una palabra en el campo semántico de otra podía ser —y casi siempre lo era— una realidad subjetiva y elocucionaria, o sea, dependía de la voluntad del hablante-improvisante. Y que esto me será útil saberlo, “olfatearlo”, tenerlo en cuenta. Todo un universo interior, un intramundo léxico y sintáctico, que estaba ahí, que está ahí, para todos, aunque a los no-repentistas ni les importe ni les haga falta.

¿Verso octosílabo? ¡No! ¡Hablemos en octoñol!

Y luego, “dominado” ya ese intramundo léxico, tocaba sondear el rítmico, el prosódico. ¡El octosílabo! Dicen que el octosílabo es la “unidad fónica” de la lengua española (lo dijo Navarro Tomás y lo hemos seguido repitiendo muchos: algunos, constatándolo). Y está probado que es el metro natural de los refranes y de las canciones populares en español a ambos lados del Atlántico: villancicos, adivinanzas, cantos religiosos y de trabajo, improvisaciones... todo, o casi todo. Y me sentí feliz de ver cuán importante era el tipo de verso que yo llevaba toda la vida usando para improvisar, el verso con el que casi respiraba²⁰.

20 “La medida de un suspiro” es un hermoso verso del Indio Naborí, en el decimario homónimo, para definir el octosílabo.

Muchos años han pasado desde que aprendí o empecé a improvisar en décimas, es decir, en versos octosílabos. Mucho he leído y estudiado desde entonces sobre métrica española, como para tener, entre la práctica y tantas teorías, casi nada claro. ¡Qué mundo ese de la métrica, qué universo! Menos mal que descubrí un día que en cuestiones de métrica, como en tantas otras, todo depende del color del cristal. Me alivió mucho saber que la llamada “métrica teórica” suele diferenciar entre prosodia lógico-gráfica, métrica musical, métrica acústica y métrica lingüística. Me quedé más tranquilo. Sí, el repentista y el “repentistólogo” tendrán que buscar respuestas más en la métrica musical y en la acústica que en la lógico-gráfica. Y más tranquilo aún tras leer a Domínguez Caparrós (2018: 21):

Los análisis que se hagan de un mismo verso variarán sustancialmente si se intenta aplicar un esquema abstracto, tomado frecuentemente de la métrica clásica (métrica gráfico-lógica), si se analiza solamente el sonido tal como es registrado en una recitación²¹ (métrica acústica), o si se aplica el mismo esquema que para el análisis musical (métrica musical).

Cuando yo era niño, y varias veces durante mi adolescencia, en Cuba oí decir a especialistas literarios y a repentistas adultos, que un improvisador, un repentista, era una persona “que hablaba y pensaba en octosílabos”, tal como dije antes. Y si lo decían ellos, tenía que ser verdad. Así que crecí seguro de que yo, repentista desde los cinco años, hablaba y pensaba en octosílabos, y por eso, sólo por eso, podía improvisar en décimas, es decir, traducir a décimas todo lo que hablaba y pensaba. Era, sin duda, una hermosa primera respuesta al misterio de la improvisación, y causaba un impacto muy halagüeño en un niño. Eso sí, no me recuerdo, nunca, contando las sílabas de los versos. Jamás. Los versos los “olfateaba con el oído” para saber su métrica y sólo de olerlos sabía si eran “cortos” o “largos”. No entraban en mi vocabulario de seis

21 O en una improvisación, añado yo.

o siete años palabras como *heptasílabo* o *eneasílabo*. Tal vez ni siquiera la palabra *octosílabo*. Yo sólo respiraba una determinada musicalidad, olfateaba una música. Y así llegó aquella tarde de 1980 o 1981 (yo tendría unos 15 años), en el museo municipal de San Miguel del Padrón, en que una especialista literaria le rectificó a un octogenario tallerista un verso de una décima, intentando explicarle ciertas licencias poéticas que evitaban que aquel verso que él daba por octosílabo lo fuera. Recuerdo que el anciano escuchó atento la explicación, y que la joven especialista (filóloga y poeta) contó ante los ojos del anciano las sílabas para que aquél se diera cuenta de que el verso era corto o largo, ni recuerdo ni importa. Lo que importa es que el viejo poeta, una vez terminada la explicación, se puso de pie, cerró los ojos, y le pidió a la especialista que repitiera el verso en voz alta. Y la joven lo hizo. Dos veces. Y el viejo poeta, con los ojos cerrados, “olfateó” el verso y sólo dijo “ocho”; luego lo repitió él en voz alta y dijo otra vez “ocho”, “tiene ocho, señorita”, y se sentó de nuevo. Aquel viejo poeta no sabía nada de sinalefas, dialefas, diéresis y sinéresis, ni siquiera de hiatos y diptongo; sólo sabía que el medidor métrico, infalible, estaba en su oído, capaz de olfatear sílabas. Y la joven filóloga, y yo, adolescente, y el resto de poetas del taller literario sonreímos. Seguramente alguno con condescendencia; yo, emocionado. Había aprendido algo que aún hoy, casi 40 años después, sostengo y enseño a mis alumnos: que el verso es ritmo y el ritmo hay que sentirlo, palparlo, olfatearlo desde su estatus natural: el sonido, la voz, no la grafía. Algo que ya habían dicho muchos antes, voces sabias que han husmeado en la poesía medieval, la moderna, la contemporánea.

De este modo tan gráfico aprendí a confiar en el oído como medidor del verso, oral y escrito, en plena adolescencia. Y aún hoy, cuando estoy escribiendo, si tengo dudas con la octosilabicidad de un verso, cierro los ojos y lo digo en voz alta, o lo canto, algo que también hacía el Indio Naborí, quien me lo confesó varias veces a modo de anécdota y consejo. El verso hay que decirlo, o cantarlo; hay que oírlo, escucharlo, sentirlo en el aire. Así aprendí que el verso octosílabo era, como decía Naborí, “la medida de un suspiro”, mucho antes de saber que Navarro Tomás lo consideraba “la unidad fónica de la lengua española”.

Y asumí, más que el verso octosílabo como el metro habitual para la décima y la improvisación, un nuevo lenguaje, una nueva manera de hablar y de ordenar el discurso: un juego. Un juego rítmico y lingüístico. ¡El octoñol! ¡Hablemos en octoñol!, me dije a mí mismo, e invité a mis alumnos luego. Y puse las reglas: 1) no se puede rimar; 2) no se puede detener el discurso cada ocho sílabas; 3) hay que hablar rápido y sin pensar, lo primero que venga a la mente; 4) usemos el contexto, el entorno, la información visual; 5) si se sienten mejor, cierren los ojos: sientan las palabras, olfatéenlas. Y poco a poco el octoñol se convirtió en un lenguaje tan natural como cualquier otro. Un idioma propio. El idioma de los improvisadores (en español). Pasamos del “fraseo métrico” que usaba en mis primeros proyectos docentes (el famoso “lalalero/ lerolala”) a aprender el octosílabo “de oído”: el octoñol como lengua propia. Y comencé a descubrir y a compartir varios recursos octosilabizadores que usábamos los repentistas (intuitivamente): el hipérbaton, los comodines monosilábicos, los calzadores, las muletillas. Y me reafirmé en la importancia del verso hexadecasílabo y del “efecto vaivén” de este verso en la enunciación del poema. Permítaseme citar ahora, *in extenso*, *Teoría de la improvisación poética* (Díaz-Piñanta, 2014):

[...] revisando el criterio que ha perpetuado la crítica literaria nuestra —las pocas veces que han tendido su mirada “culta” hacia el repentismo—, según el cual se le atribuye a la décima improvisada una estructura idéntica a la décima escrita —diez versos octosílabos, con una distribución abba.acccdc, y pausa obligatoria tras el cuarto verso—, creemos que, si tenemos en cuenta la concordancia entre las articulaciones rítmico-melódicas y lógico-sintácticas, la décima que se improvisa no está formada por diez versos octosílabos sino por cinco octonarios o versos hexadecasílabos (16 sílabas), divididos cada uno de ellos en dos hemistiquios octosilábicos, al estilo del antiguo verso épico de las canciones de gesta, o mejor, del romancero viejo y tradicional²².

22 Una idea análoga hallamos en Zumthor (1991: 182): “En las lenguas de silabismo riguroso [como el castellano] puede haber, en ausencia de una marca final unívoca, una

Responde así, la décima improvisada, como el romance tradicional y otras formas octosílabas de la poesía popular hispánica, a lo que Sánchez Romeralo llama el *movimiento binario*: “digo A y añado B”, movimiento “no basado en una concepción silábica sino rítmica” (Sánchez Romeralo, 1989: 23). De la misma manera que en las décimas encabalgadas (tan en boga actualmente entre los jóvenes decimistas cubanos), las ideas-verso no se completan en el octosílabo sino que se extienden hasta otras sílabas del verso inmediato, las ideas-verso en la décima improvisada, empujadas por el ritmo y el canto, lo que hacen es completar el ciclo hasta la sílaba 16, obligando a las consabidas pausas en los versos pares. Esta medida es, según los estudiosos, la verdadera forma “oral” de estos poemas, porque “el dieciseisílabo, que constituye una unidad rítmica, sintáctica y de contenido, es también una unidad de respiración; la respiración es la que requiere una pausa, y ésta es la que individualiza cada verso” (Trapero y Llamas, 1997: 34)²³.

En fin, que entre la fuerza memorística (recursos mnemotécnicos, conocidos y nuevos), el fortalecimiento léxico y lingüístico en general (rimas, sinónimos, derivados, afines, etc.) y el octoñol como lenguaje, había encontrado tres Santos Griaes habiendo salido a buscar uno. ¡Tres piezas filosofales de la improvisación poética!

Entonces, ahora sí todas las piezas del puzzle lingüístico que es la improvisación poética están sobre la mesa (sobre nuestra cabeza): los

incertidumbre con respecto a los límites del verso: el octosílabo del Romancero, ¿es realmente uno, o la mitad de un verso de dieciséis?”. Y Maximiano Trapero y Elena Llamas (1997: LII, 21) establecen que “la estructura métrica del texto romancerístico la constituye el esquema prosódico del dieciseisílabo, unidad binaria compuesta por dos grupos fónicos octosílabos”.

23 De esto también debió de darse cuenta el Indio Naborí cuando escribió sus décimas de 16 sílabas, con la curiosidad de que el orden de rimas de los hemistiquios era también abba-acddc, por lo que las bautizó como décimas dobles. Fernando García, escritor, repentista, hijo y sobrino de repentistas (la famosa “familia García”, de Matanzas), publicó el libro *Urgencia por el alma*, en el que hay un poema titulado “Tríptico”, una décima “triple”, de 24 sílabas, donde cada hemistiquio de ocho conserva también la fórmula de la espinela.

tipos de palabras según su número de rimas (desde tristes hasta felices); los tipos de rima (las clásicas asonantes y consonantes, pero también las nuevas enciclopédicas, *absolvidas*, PSA, pertinentes; el octoñol, el octosílabo y el hexadecasílabo; las ondas rodarinas y el fenómeno de gravitación léxica; la sinonimia (tipos y grados); la importancia del campo semántico; la importancia del GTPN (género, tiempo, persona y número de los versos finales de la estrofa); el enfoque temático; lo importante del uso de los llamados “elementos X” y los subsiguientes x^n (x^1 , x^2 , x^3 , etc.). Todos, aspectos que veremos con más detalle en las páginas que siguen.

Introducción a la décima

La décima, siempre la décima, ¿otra vez la décima?

No ahondaremos en este trabajo en la historia de la décima como estrofa ni en los vaivenes de sus estudios literarios, tan trabajados ya por muchos investigadores a ambos lados del Atlántico. Repito: es la improvisación de décimas, no la décima, la que está necesitada de estudios. Para saber más sobre la décima como estrofa remito al lector a obras fundamentales: las de Clarke (1936), Millé (1937), Cossío (1944) y todos los libros sobre el tema de los profesores Maximiano Trapero y Virgilio López Lemus. También a las páginas que le dedico en *Teoría de la improvisación poética* (Díaz-Pimienta, 2014).

Y para quien quiera conocer algunos de los estudios específicos sobre el arte de la improvisación (no sólo de décimas) que se han publicado en los últimos años, remito a las obras —presentes y reseñadas en la bibliografía de este estudio— de Ercilia Moreno Chá, sobre la payada rioplatense; de Miquel Sbert i Garau sobre el glosat mallorquín; de Mauro Chechi, sobre la improvisación en Italia; de Domingo Blanco sobre la *regueifa* gallega; de Andoni Egaña, Jon Sarasua y Joxerra Garzia sobre el bertsolarismo vasco; de Emilio del Carmelo Tomás Loba y Ángel Roca sobre el trovo murciano; de Ramón Rodríguez y Manuel Galeote sobre el cante de poetas en la Axarquía malagueña; de Eleazar Velázquez y Agustín Rodríguez sobre el huapango arribeño; de Daniela Zizi sobre la *gara* poética en Cerdeña; y a mis libros *Teoría de la improvisación poética* y *Método Pimienta para la enseñanza de la improvisación*, en torno al repentismo cubano.

En este trabajo he preferido centrarme, entonces, en la improvisación de décimas, tomando como eje del mismo al repentismo cubano actual, que se ha convertido en un movimiento vanguardista a nivel internacional, con seguidores en casi todos los países de la lengua. Así, he preferido centrar mi investigación en las diferencias esenciales que hay entre los distintos tipos de décima que coexisten, en la oralidad y la escritura, de manera que dejemos claramente definidos qué tipos son las que se improvisan, cómo se improvisan y por qué, además de qué leyes y reglas rigen su improvisación y qué herramientas y recursos creativos usan los improvisadores para hacerlo.

La décima como estrofa

Empecemos diciendo, de manera general, que la décima es una estrofa de origen culto que pasa, paulatinamente y a lo largo de varios siglos, a ser la estrofa por antonomasia de la poesía popular iberoamericana, tanto para su canto y escritura como para su improvisación. Y que de todas las variantes existentes (variables, en términos matemáticos, tan a tono), la décima espinela o espineliana es la más usada, popular y universal, por su ductilidad para el canto, el recitado y la improvisación.

“El artificio de la décima encierra una sabia variedad de sonidos, que se resuelve en una perfecta unidad, por una ordenación lógica, de matemática simetría”, dijo Millé (1937: 40). Y se utiliza, como ya hemos dicho, con distintos nombres, músicas, instrumentos acompañantes (en la oralidad: canto e improvisación) y con distintos registros literarios y lingüísticos (en la escritura: literatura, periodismo, teatro).

Décima escrita y décima oral

Digamos, entonces, que existen dos grandes bloques creativos para el uso de la décima: el de la décima escrita (literatura, teatro, periodismo²⁴) y el de la décima oral (canto, música, improvisación). Y que dentro del bloque de la décima escrita, la estrofa puede encontrarse entre

24 En la actualidad, la décima escrita ha dado el salto a otra realidad, otros soportes: el mundo digital y las redes. Pero esta décima, creada con la inmediatez de las aplicaciones de comunicación virtual (Twitter, Facebook y WhatsApp, fundamentalmente), tiene un doble registro que matiza y separa su escrituridad de manera objetiva; tiene una gran parte de escrituridad, cierto (texto en y con teclado, sobre pantalla, gráfico, corregible, revisable, rectificable; registro culto y tiempo de ejecución flexible, con menos presión por hacerse *in absentia*); pero también tiene gran parte de oralidad (inmediatez, tono y registro orales, intención comunicativa interlocutiva, no-voz que simula voz, pensamiento “en voz alta” mientras se escribe, respuesta rápida y espera de respuesta, y otros) Así que surge, o vemos nacer, un nuevo subgénero al que yo llamo décima *transcritural* o *transcritoral* (también improvisación *transcritural*), por su carácter transversal, transmedia, transtextual, tan de esta época. Otro estudio pendiente.

tres apartados: lo literario-poético (poemarios íntegramente escritos en décimas, o poemas sueltos escritos en esta estrofa, dentro de poemarios multiformales); lo teatral (teatro en verso para niños o adultos que utilizan la décima como estrofa única o compartiendo espacio con otras), y lo narrativo-periodístico (desde las novelas radiofónicas²⁵ hasta la creación de crónicas, reportajes y entrevistas en décimas²⁶).

La décima literario-poética es, en Cuba al menos²⁷, todo un subgénero literario, con sus propios concursos y premios, con sus propias colecciones dentro de las editoriales. Un movimiento literario que, como tal, comenzó en los años setenta²⁸ con los decimarios del propio

25 De la misma manera que el cubano Félix B. Cagnet fue el creador e introductor de la radionovela en Cuba y el resto del mundo —que luego devino en telenovela, un fenómeno universal—, fue el repentista cubano Chanito Isidró a mediados del siglo pasado el creador de la radionovela en décimas, un género que se mantuvo durante años en antena, y que gozó de mucha popularidad.

26 A mí mismo me han hecho varias entrevistas en décimas. Es decir, que el periodista me hizo las preguntas en décimas, y mis respuestas fueron en décimas también (con el payador chileno Hugo González, por ejemplo); y en el terreno del reportaje destaco el filme documental dirigido por el cineasta italiano David Riondino y protagonizado por mí, *El Papa en verso*, en el que ejerzo, con décimas improvisadas, de reportero y entrevistador durante la visita del sumo pontífice Francisco a Cuba (participan también otros repentistas cubanos: Emiliano Sardiñas, Héctor Gutiérrez, Yunet López).

27 No debe confundirse el subgénero “décima” que tanta fuerza tiene en la literatura cubana, con la publicación, edición y posible comercialización de recopilaciones de décimas, en libros individuales o colectivos, de los poetas populares en otros países. Los escritores de libros de décimas en Cuba no son repentistas, no son poetas populares; son escritores (poetas, ensayistas, cuentistas, novelistas) que a su vez escriben “decimarios”, poemarios en los que todos los poemas son décimas. Escritores de amplia trayectoria y gran prestigio literario que, en la mayoría de los casos, ni siquiera conocen o respetan el repentismo. Es la diferencia esencial entre ser “decimista” o ser “repentista”. El decimista escribe décimas; el repentista, las improvisa. Se dan muchos casos en que coinciden en la misma persona (mi caso, por ejemplo), y surge el decimista-repentista. Pero en estos casos, hay una clara división estética entre una obra y otra. La obra decimística de estos autores nada o poco tiene que ver con su obra repentística, conocedores (y validadores) como son de las diferencias esenciales entre ambas manifestaciones.

28 Por supuesto, mucha décima escrita hubo en la literatura cubana del siglo XX antes de 1970, pero no en forma de libro, de decimario, sino como poemas sueltos dentro de

Indio Naborí, y, sobre todo, con *Alrededor del punto*, un libro del poeta y diplomático Adolfo Martí Fuentes (decimista, no repentista) que revolucionó los cánones de la décima escrita en Cuba alejándola cada vez más de la estrofa cantada, de la improvisación, asumiendo en ella no sólo las ganancias retóricas de la poesía escrita de vanguardia, sino también las tipográficas: cero puntuación, cero minúsculas, arbitraria distribución de los versos, décimas truncas y experimentales. Adolfo Martí Fuentes, el Indio Naborí, Raúl Ferrer, los entonces jóvenes Alberto Serret, Severo Sarduy —desde Francia— y Waldo Leyva, entre otros, dotaron a la décima escrita en los años setenta de nuevos recursos expresivos y de nuevos aires. Y en los años ochenta, el mismísimo Nicolás Guillén reúne en un decimario todas sus décimas (*El libro de las décimas*, 1980); y en la obra de egregios poetas como Eliseo Diego o José Lezama Lima la décima tiene una importante presencia, en Diego más canónica, en Lezama más transgresora y experimental.

En esos años, importantes premios literarios de alcance nacional, como el “26 de julio”, crean un “género nuevo” en sus concursos anuales, el género “décima”, y a raíz de estos premios nacen decenas de libros de poetas no repentistas que cultivan la estrofa, aunque también algunos repentistas se “divorcian” momentáneamente de la improvisación y escriben y publican decimarios con estrofas no repentizadas: entre ellos destacan los improvisadores Bernardo Cárdenas Ríos, Amado García, Pablo Marrero Cabello, Justo Vega, Fernando García y Leoncio Yanes.

Pero no es hasta los años noventa, con el advenimiento del Premio Nacional Cucalambé —luego Premio Iberoamericano— que la décima escrita “como poesía” se separa definitivamente de la décima oral, en general, y de la oral improvisada en particular. Una nueva generación de escritores cada vez menos influidos por el repentismo gracias a este premio publica decenas de libros que revolucionan la estrofa situán-

obras con metros variados. Destacan, eso sí, las obras en décima de Agustín Acosta, Eugenio Florit, Nicolás Guillén, Eliseo Diego y otros autores no repentistas de principios y mediados de siglo, y de repentistas como Rafael Rubiera, Francisco Riberón y las primeras del Indio Naborí.

dola, aunque la crítica le hiciera poco caso, al mismo nivel estético que el resto de la poesía contemporánea cubana. Para hablar de este grupo de vanguardia formado por los neodecimistas o novodecimistas, basta con revisar el catálogo del Premio Cucalambé entre 1993 y 2018²⁹.

En mi artículo intitulado “Miguel Hernández: el rimador rimado” ya me referí a este grupo de poetas (del que también formo parte) como “los abanderados del neodecimismo cubano del presente entre siglos”, y como “poetas de la escritura cucalam-premiada”, en referencia al auténtico movimiento literario que se gestó desde 1993 hasta las primeras décadas del siglo XXI en torno al Premio Iberoamericano de Décima Escrita Cucalambé, en Las Tunas, un premio que se convirtió en el mayor muestrario de las nuevas tendencias decimísticas en Cuba, editando libros en los que la poética rimada se alejaba, intencionada y claramente, de la poética de la décima oral y el repentismo.

29 He aquí el listado completo de los libros publicados por la tunera editorial Sanlope a raíz del premio Cucalambé (cortesía de Pedro Péglez, en comunicación personal al autor): *Robinson Crusoe vuelve a salvarse*, de Alexis Díaz-Pimienta y David Mitrani (1993); *Sábado sólo*, de Renael González Batista (1993); *Beso que desata luz*, de Encarnación de Armas (1994); *El mundo tiene la razón*, de José Luis Serrano y Ronel González (1995); *Sitios de la voz*, de Agustín Serrano Santiesteban (1996); *Sueños sobre la piedra*, de Alberto Garrido (1997); *Decálogo del retorno*, de Antonio Gutiérrez (1997, premio especial); *Perros ladrándole a Dios*, de Carlos Esquivel Guerra (1998); *Con esta leve oscilación del péndulo*, de Yuniór Felipe Figueroa (1999); *(In)vocación por el paria*, de Pedro Péglez González (2000); *Examen de fe*, de José Luis Serrano Serrano (2001); *Otra vez la nave de los locos*, de María de las Nieves Morales (2002); *Confesiones de una mano zurda*, de Alexis Díaz-Pimienta (2003); *Cántaro inverso*, de Pedro Péglez González (2004); *Toque de queda*, de Carlos Esquivel Guerra (2005); *Atormentado de sentido*, de Ronel González Sánchez (2006); *Bitácora de la tristeza*, de Alexander Besú Guevara (2007); *Los Césares perdidos*, de Odalys Leyva Rosabal (2008); *Cicatrices de sal*, de Irelia Pérez Morales (2009); *El libro de los desterrados*, de C. Esquivel y Diusmel Machado (2010); *Nosotros los cobardes*, de Alexander Aguilar y Jorge Betancourt (2012); *Crepusculares*, de Liliana Rodríguez Peña (2013); *(In)mutaciones del solitario*, de Miguel Mariano Piñero (2014); *Aspavientos*, de Herbert Toranzo Falcón (2014); *Extraños ritos del alma*, de Junior Fernández Guerra (2015); *Palabras del emigrante*, de Caridad González Sánchez (2016); *Los hemisferios contrarios*, de Alexander Aguilar y Carlos Esquivel (2017); *Con el gesto del bufón*, de Domingo Peña González (2018); *Amagos diurnos*, de Randoll Machado Hernández (2019).

En dicho artículo citaba a Jesús David Curbelo, quien en su prólogo al *Toque de queda*, de Carlos Esquivel, uno de los libros paradigmáticos de esta nueva tendencia, hablaba de “neomodernismo” y “neoposmodernismo”:

Éste es un hecho peculiar: el modernismo hizo lo contrario: importar a Verlaine, a Baudelaire, a Mallarmé, en busca de nuevas armonías vivificadoras del moribundo español decimonónico, mientras el neomodernismo aspira a integrar a la avalancha de poesía en otras lenguas (el coloquialismo norteamericano, los “experimentalismos” italiano, francés, inglés y de expresión alemana) la dignidad renovadora de un idioma amplio y diverso en su gama semántica y sonora... Ésta es una poesía que insiste en la decantación formal de las ganancias del neomodernismo (sobre todo el soneto y la décima)” (Curbelo, 2006).

A este movimiento poético pertenecen escritores de vasta obra y variado registro como David Mitrani, José Luis Serrano, Ronel González, Diusmel Machado, Carlos Esquivel, Alberto Garrido, María de las Nieves Morales, Pedro Péglez, Odalys Leyva, Yamil Díaz, Alexander Besú, yo mismo, todos ganadores del Premio Cucalambé y vinculados a esa estética neoposmodernista que refiere Curbelo, al neobarroco latinoamericano que se extiende por todo el continente y que salta de la poesía escrita a la canción (y al repentismo, digo yo)³⁰.

Curiosamente, puedo afirmar que el neobarroco —lo neobarroco— dentro del repentismo cubano poco o nada tiene que ver con el

30 En el caso del neobarroco como concepto y movimiento en ciernes, no me queda claro si salta de la poesía escrita al repentismo, o al revés, o si se desarrollan de manera independiente y paralela. Si me queda claro que la canción se nutre del repentismo para su asunción neobarroca, unos autores revisitando las fuentes originarias del decimismo en su país (el caso de Zitarrosa en Uruguay, o de Pedro Luis Ferrer, Silvio Rodríguez y Pablo Milanés en Cuba), otros descubriendo sus potencialidades a través de la improvisación tradicional (los casos de Jorge Drexler, Omar Camino, Frino, Raúl Rodríguez, Guillermo Briseño, Javier Ruibal, Fernando Lobo, Nano Stern, Martín Buscaglia, El Kanka, Rozalén y muchos otros).

movimiento neobarroco literario-escritural —hay más concomitan-
cias que contactos—, ni siquiera con el neobarroco de los cubanos
Severo Sarduy o José Lezama Lima. Es Severo Sarduy, sin embargo,
quien acuña un término que nos será muy útil para describir con pro-
piedad muchos de los recursos empleados por los repentistas actuales:
la *metáfora al cuadrado* gongorina. Es Sarduy quien revisita la poesía
de Góngora —visitando la poesía de Lezama— y quien descubre o
redescubre no sólo el concepto de *metáfora violenta* —que tan bien le
sienta al arte repentista actual, también—, sino quien propone el con-
cepto de *metáfora al cuadrado* para la poesía del gran poeta cordobés.
Y cuando leo o escucho hablar de metáforas al cuadrado me parece que
están hablando de los repentistas cubanos de la Generación 2000: sí,
metáfora al cuadrado, *metáfora violenta*, *gongorismo*, *neobarroco*, todos
términos que emplearemos en este trabajo para describir, con sardu-
yana exactitud, la estética de estos improvisadores.

Pero sigamos un poco más con Góngora y el neobarroco.

El mexicano Alfonso Reyes, uno de los más serios estudiosos de la
poesía y el estilo gongorinos, defendió el lado “popular” de la poesía
de Góngora y advirtió, incluso, que “cuando pase de moda el estudiar
a Góngora como mero ejercicio retórico y se empieza a calar un poco
más en su sensibilidad, todo el contenido humano de su obra se apre-
ciará mejor”, para concluir en nota al pie: “El exquisito Góngora escri-
bió décimas y redondillas para ofrecer golosinas a unas monjas”, para
probar ese “contenido humano” de la obra gongorina (Reyes, 1952, en
Carrilla, 1961: 281). Y me emociona pensar que el sabio Reyes veía al
Góngora más humano en el Góngora decimista.

Y en su estudio sobre la influencia de Góngora en la gran poesía la-
tinoamericana, dice Emilio Carrilla (1961): “Es muy posible que Ru-
bén Darío haya reparado en Góngora a través de lo que el poeta español
(con su fama de poeta) significaba entre poetas franceses que Darío
conoció a fines del siglo (Verlaine, Moréas, sobre todo). Por lo pron-
to, esto es lo que parece deducirse de un párrafo del propio Darío en su
no siempre precisa *Autobiografía*”. Y aclara luego: “Anticipemos que no
conviene hacer del poeta americano un gongorista, sino un ocasional
frecuentador de Góngora y admirador de un poeta ‘raro’”.

Dice también Emilio Carrilla en ese mismo ensayo de 1961: “Bueno será recordar una vez más —cosa que a menudo se olvida— que gongorismo, por algo es un ‘ismo’, es siempre imitación o remedo, y que no entra, por lo tanto, en esta denominación lo que únicamente tiene que ver con la cita circunstancial o el homenaje más o menos disimulado”. Y aquí quería llegar. Esto es precisamente lo que hacen muchos de los repentistas cubanos actuales, aún sin saberlo: imitaciones y remedos. Se podrá aducir que no se puede imitar o remedar lo que no se conoce (¿cuántos repentistas cubanos han leído de verdad y a fondo a Góngora?: pocos), pero volveremos a alegar, como legítima y tácita defensa de nuestra tesis, al cordero digerido de Valéry. El gongorismo de los repentistas cubanos actuales está filtrado (e in-filtrado) por sus lecturas (y oídas) de Rubén Darío, Federico García Lorca, Miguel Hernández y de otros repentistas (sobre todo Naborí, Tacoronte, Quesada y Francisco Riverón). Es gongorismo “digerido”.

Cita y analiza Carrilla un famoso fragmento de un no menos famoso poema de Góngora:

Era del año la estación florida
 en que el mentido robador de Europa
 —media luna las armas de su frente,
 y el sol todos los rayos de su pelo—,
 luciente honor del cielo,
en campos de zafiro pace estrellas...

Y dice Carrilla:

Detengámonos en el último verso: “en campos de zafiro pace estrellas”. Naturalmente, es uno de los versos que forman parte de esa especial antología gongorina y, al mismo tiempo, de los que han determinado más frecuentes —y encontrados— estudios de fuentes. Con otras palabras, es un verso con historia propia, aparte de la merecida fama que lo envuelve.

Y en párrafo aparte:

Digamos, en primer lugar, que este verso corresponde a una segunda —y definitiva— versión de las *Soledades*. En la primera versión figuraba de esta manera: “en dehesas azules pace estrellas...”. Un rápido cotejo de las dos versiones nos permite comprender, aun en el análisis elemental, el proceso intensificativo metaforizador de Góngora, al transformar un color directo en una nueva metáfora.

De aquí nos interesa, por cuán aplicable es a la estética de los repentistas cubanos actuales, ese “proceso intensificativo metaforizador” con el que parece que Carrilla estuviera hablando de Juan Antonio Díaz, Luis Quintana, Oniesis Gil, Leandro Camargo o Yoslay García, y no de Góngora. Sí, “intensificativo” y “metaforizador” es exactamente el presupuesto estético de estos improvisadores cubanos, quienes en cada décima hacen del uso del tropo (más allá de la metáfora, aunque ésta siga siendo la favorita) un credo, un postulado *sine qua non*, creando una estética de impacto bidireccional con su público, cada vez más catador de este tipo de artilugio poético. En *Teoría de la improvisación poética* yo hablaba de “metáforas apisonadas” para describir el gusto por acumular figuras retóricas en cada décima: mientras más mejor, gusto que 20 años después no ha mermado, más bien ha crecido, creando entre los jóvenes tendencia, moda, estilo, estética. Y es efectiva. La estética intensificativa y metaforizadora eleva los niveles de eficacia de los repentistas, sorprendido el público —menos entendido en gongorismos y retoricidades, pero igualmente partícipe del diálogo, y parte esencial comunicativa—, y abocado al aplauso legitimador —tan intensificativo como el texto— creando un círculo perfecto, una relación retroalimentaria que incendia de emociones el momento³¹. El oyente no es capaz de decodificar al instante el texto —nadie, sin previo aviso,

31 Sobre los recursos retóricos específicos de Góngora apunta Rivers (1985: 18-19): “El hipérbaton, la palabra rara, la alusión difícil, la metáfora ‘al cuadrado’, se combinaban para producir una textualidad sumamente intrincada [...]. El concepto, o sea, la metáfora violenta, es fundamental para toda la poesía barroca”.

decodifica al Góngora más Góngora en la primera leída— pero se siente impulsado a premiar el logro o el esfuerzo del poeta por crear ese “universo verbal” tan intrincado como tentador. Aplaude el oyente el porcentaje textual que decodifica (¿un 50, 40, 30 %?), asegurado sobre dos pilares inequívocos: el octosílabo y la consonancia, pilares que se sostienen a su vez sobre otros pilares esencialmente comunicativos y lingüísticos: la cohesión, la coherencia y la pertinencia léxica (campos semánticos, familias léxicas, etc.); es decir, la “corrección” de las décimas según los patrones y cánones establecidos. Eso basta.

La décima improvisada

Pero, indiscutiblemente, donde la estrofa de diez versos ha encontrado su terreno más fértil para germinar, crecer, desarrollarse y ramificarse es en la controversia, una de las variantes más pintorescas de la improvisación poética, y, en el caso de Cuba, del punto cubano o guajiro, manifestación que tiene cuatro modalidades fundamentales: la controversia, el pie forzado, las tonadas y la seguidilla (un tipo de tonada específica que constituye por sí sola una subvariante).

La décima improvisada —y ése es uno de los propósitos de este trabajo— debe comenzar a ser vista como un subtipo, independiente e individualizada entre todos los tipos de décima, separada de sus congéneres para que, por fin, sus especificidades sean vistas y valoradas de manera clara y profunda. La décima improvisada tiene que ser estudiada a nivel estructural y formal, y a nivel tipológico, ya sea cantada o hablada o salmodiada; escrita o “escritoral” o “transescritoral”, esa modalidad en ciernes³². Y tiene que ser estudiada de esta manera para separarla, de una vez por todas, de la décima escrita, ya convertida en un género literario —un subgénero, dentro del género poético— y que tiene, ésta sí, publicaciones, reseñas críticas, estudios.

32 La décima escritoral (mitad décima oral, mirad décima escrita) es la décima que se crea sobre soportes tecnológicos (teclado + pantalla, ordenadores, móviles y *smartphones*, *blogs*, foros y redes sociales).

En la mayoría de los estudios sobre la décima escrita que existen se habla también de la décima oral, y de la oral improvisada, pero siempre de pasada, de soslayo, como si no importara tanto o no se tuviera suficiente información para ahondar en ella. Y es, sin duda, por esto último. Es la oral, y la oral improvisada más, un tipo de décima que en su propia volubilidad tiene su encanto y su conflicto. Es una estrofa que está y no está, es y no es, pertenece a unos pocos y a ninguno. Ni siquiera ha habido una profunda y seria clasificación de los tipos de décimas improvisadas que existen en el ámbito hispánico, asustados nosotros mismos de las dimensiones del fenómeno. La décima escrita sí lleva años de clasificaciones y estudios. Desde los meramente descriptivos tratados en los que se cuenta —a veces con ejemplos— qué son la copla real, la décima antigua, la décima de doble quintilla y la célebre espinela, o la décima de pie quebrado, la décima de cabo roto y otras preespinelianas, hasta las nuevas modalidades de décimas que hemos ido creando los propios poetas, algunos con más acierto y éxito que otros. Así nacieron en los siglos XX y XXI la décima birrimal, la décima asonantada, la décima romanceada, la décima quebrada, la décima irregular, la décima blanca, o la jovencísima semiespinela o la más joven aún décima *beat*, de la que hablaré más adelante.

En resumen: de todos los tipos de décimas que coexisten actualmente, la espinela es la estrofa que se usa para improvisar de manera general, aunque, aun sin saberlo, algunos improvisadores han comenzado a usar la llamada décima antigua³³: curiosamente, lo hacen los más “modernos”, los más vanguardistas, en otro viaje a la semilla de esos que hubieran hecho las delicias de Alejo Carpentier, tanto al novelista como al musicólogo.

Con la excepción —y excepcional— improvisación de decimillas en Puerto Rico —el llamado aguinaldo— la improvisación de espinelas es el género natural en el que subsisten las tradiciones decimeras en todos los países de nuestro ámbito lingüístico: en Cuba, Puerto Rico,

33 La décima antigua es un tipo de décima que expone su mensaje —siempre epigramático— en dos bloques textuales: 1a-4a (primera redondilla) y 5a-10c (puente + segunda redondilla).

República Dominicana, México, Argentina, Uruguay, Chile, Colombia, Panamá, Venezuela, Perú, Ecuador, España. Es más fácil encontrar el resto de variantes dentro de la literatura escrita, o sea, en la décima escrita “como poesía” y no como recopilación de poesía oral (o filooral, o cuasioral, o incluso transescritoral, mucho menos, improvisada).

Esquemas de la décima

La décima (oral y escrita): esquema general preceptivo

Durante varios siglos de prácticas y muchas varias décadas de estudios, tanto la tradición oral como la tradición escrita de la décima nos han regalado una “fórmula” ideal, estándar, para que identifiquemos a la estrofa que responde a este nombre. Por lo general, en poesía la taxonomía estrófica no suele ser compleja, ya que las estrofas más comunes responden a una inequívoca nomenclatura dictada por el número de versos (pareado, 2; terceto, tercerilla o tercerilla, 3; cuarteta y cuarteteto, 4; quintilla y quinteto, 5; sextilla y sexteto, 6; octava y octavilla, 8; décima, 10). Pero está claro que la palabra *décima*, en sí misma, no da más información sobre la estrofa que el número de versos; así que, para su estudio, enseñanza, aprendizaje y su creación y práctica, creo que es necesario añadirle aspectos técnicos que la definen mejor y que diferencien unos tipos de décimas de otras. Al menos dos: a) que sus versos son de arte menor (concretamente octosílabos) y b) que sus rimas son consonantes.

Éstas son algunas de las definiciones más comunes de la estrofa llamada *décima* que encontramos en algunas fuentes. En Wikipedia:

Genéricamente, una décima es una estrofa constituida por diez versos octosílabos. Actualmente se usa esta palabra con el sentido específico de décima espinela o espinela.

El diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es más amplio; en su novena acepción dice:

f. Métr. Combinación métrica de diez versos octosílabos, de los cuales, por regla general, rima el primero con el cuarto y el quinto; el segundo con el tercero; el sexto con el séptimo y el décimo y el octavo con el noveno. Admite punto final o dos puntos después del cuarto verso, y no los admite después del quinto.

Tan amplia como inexacta. Sorprende que no se especifique el tipo de rima (consonante) y más aún que el diccionario entre en el escurridizo

terreno de la puntuación (¿dos puntos tras el cuarto verso?, ¿no “admite” punto detrás del quinto?)³⁴.

Además, la definición de décima varía también entre los analistas y estudiosos, desde Cossío hasta Navarro Tomás, Domínguez Caparrós, Maximiano Trapero, Virgilio López Lemus y otras autoridades. Todos coinciden, plenamente, en lo básico: una décima es una “estrofa de diez versos octosílabos”, algunos añaden “con rimas consonantes” y casi todos luego citan varios tipos de décimas. Citemos al magnífico Trapero (2015), quien agrupa varios tipos de décimas (y autores) en un mismo párrafo:

Cualquier tratado de métrica o versología definiría la décima como una estrofa de diez versos octosílabos. Pero de inmediato añadirá que no todas las décimas tienen la misma estructura métrica, y señalará unas cuantas clases. Por ejemplo, Navarro Tomás, autor del más clásico libro de métrica española, además de la décima por excelencia que es la espinela, señala las siguientes: décima aguda (o italiana), décima a la francesa (o afrancesada), décima de pie quebrado, décima endecasílabo, y otra que siendo estrofa de 10 versos no lleva el nombre de décima, sino de copla real (llamada por algunos décima falsa o falsa décima). Domínguez Caparrós (1985), que sigue muy de cerca a Navarro Tomás, añade la décima antigua (con la combinación de 4 + 6 o 6 + 4), la décima-estancia (que combina heptasílabos y endecasílabos) y la décima remodelada (con múltiples variaciones a voluntad del autor). Y López Lemus [...] añade la de cabo roto (la que Cervantes usó en el prólogo de la primera parte del Quijote).

34 Todo el sistema de puntuación en la décima merece un estudio aparte, y mucho más en la décima oral e improvisada, en la que la entonación y la intención del hablante ejercen estas funciones de manera intuitiva, colaborativa, remarcada y notable. Hay improvisadores que “puntuán” en el aire, al margen de la puntuación ortodoxa y canónica, estableciendo su propio ritmo y conduciendo e imponiendo lecturas e interpretaciones. En Cuba, los casos más notorios han sido Chanchito Pereira, Gerardo Inda, Irán Caballero y Luis Quintana, cuyos signos de puntuación oral pasan del lenguaje al paralinguaje.

Añadiré yo otras muchas, ya mencionadas antes: la décima birrimal (sólo a y b como juego de rimas); la décima asonantada (con la misma estructura espineliana, pero con todas las rimas en asonante); la décima romanceada (con estructura de romance: sólo riman los versos impares, y en asonante; la décima quebrada (todos los versos pares son quebrados, tetrasílabos)³⁵; la décima real o heroica (con estructura espineliana, pero con versos endecasílabos, como la octava real o el romance heroico); la décima alejandrina (con versos de 14 sílabas), la décima doble (con versos hexadecasílabos, manteniendo la estructura abbaaccddc en los hemistiquios de ocho³⁶); la décima triple (versos de 24 sílabas manteniendo la estructura abbaaccddc en los hemistiquios de ocho y en los de 16³⁷); la décima irregular (concepto en el que caben muchos tipos de décimas “no ortodoxas”³⁸); la décima blanca (décimas con versos blancos, sin rima³⁹); la décima *beat* (décimas isométricas, con rimas consonantes y con estructura espineliana, pero con versículos en lugar de versos: líneas de 16, 20, 24, 32, 40, 48, 50, 64 ¡y hasta de 100 sílabas!, otra creación propia⁴⁰); la semiespinela

35 La décima quebrada es una creación mía, a partir de algo ya existente, la décima con pie quebrado. La diferencia está en que la décima “con pie quebrado”, como su nombre indica, lleva el quebrado sólo en los pies (a veces en el verso 10c, a veces en el 4a, a veces en ambos), mientras que la décima quebrada extiende los quebrados a todos los versos pares de la décima: 2b, 4a, 6c, 8d y 10c. Ejemplos de ello hay en la última edición de mi libro *En Almería casi nunca llueve* (2013, Scripta Manent Ediciones), en el poema “Décimas de pecho quebrado”.

36 El Indio Naborí escribió décimas de 16 sílabas conservando el orden de rimas espineliano en los hemistiquios, y fue él quien las bautizó como “décimas dobles”.

37 Un poema con décimas triples escribí y publicó en su libro *Urgencia por el alma* (1996: 35) el poeta y repentista matancero Fernando García (hijo): “Triptico”, una décima de 24 sílabas por verso, donde cada hemistiquio de ocho conserva también la fórmula de la espinela.

38 Remito al lector a la monografía que sobre la décima irregular realizó el investigador cubano Adolfo Menéndez Alberdi (1986: 431-443).

39 La décima blanca es otra creación mía: décimas cuyos versos son blancos, sin rima, pero conservando el resto de las características de la estrofa (en mi libro inédito *Zona Wifi*).

40 En mi libro inédito *Décimas beats para ligar muchachas jóvenes sin la ayuda desinteresada de la Unión Soviética*, dejo una explicación sucinta: “Para este libro he creado

(décima “reducida”, creación del cantautor uruguayo Jorge Drexler⁴¹), la decimilla (espinela de versos hexasílabos, típica del aguinaldo en Puerto Rico); o la décima mínima (así he bautizado las décimas con versos de cinco o menos sílabas: pentasílabas, tetrasílabas, trisílabas y bisílabas). Seguramente habrá otras variantes de la décima que escapan a este intento de clasificación. Hay que seguir atentos.

Como ven, la variedad de décimas posibles es grande, y seguirá creciendo. Pero, importante: ninguna de estas décimas se utiliza para improvisar. La décima que casi en el 95 % de los casos se improvisa es la espinela; en menor medida, la décima antigua y en menor medida aún, algunas variantes de décima no-espineliana, pero cercanas a ella, siempre con rimas consonantes y versos octosílabos (con la excepción de la decimilla o aguinaldo puertorriqueño⁴²).

una nueva estrofa, la décima *beat*, que conserva la estructura isométrica y consonántica de la clásica estrofa española, pero a su vez hace suyos el tono áspero, el aire de libertad y rebeldía estéticas (con versos de largo aliento y estilo narrativo) de las obras de Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William Burroughs, Peter Orlovsky y otros poetas *beat*”.

41 Jorge Drexler creó la semiespinela urgido por la “necesidad” de introducir la décima en Twitter cuando éste permitía sólo textos de 140 caracteres. Luego, desde que permitió 280 caracteres, ya la décima pasó a ser estrofa común en esta red social; pero hasta entonces sólo el divertido y barroco juego de la semiespinela permitía un tímido homenaje a Espinel en Twitter. Así lo explicaba el mismo Drexler: “Es una idea nomás: es una décima espinela condensada en cinco octosílabos para que entre en 140 caracteres. La estructura de rimas *abbaaccddc* se mantiene en las rimas internas en los cinco octosílabos: 1 a b 2 b a 3 a c 4 c 5 d c”. Y pone un ejemplo:

No hay espinela que *quepa*,
que yo *sepa* en esta *esquela*,
la semiespinela *ostenta*
su *cuenta* de caracteres
que *muere* en ciento cuarenta.

Pese al evidente (y evitable) error técnico de las asonancias pareadas, la propuesta quedó hecha y caló hondo entre sus seguidores, de tal manera que con el paso de los años se han publicado muchas y muy buenas semiespinelas en Twitter, del propio Drexler y de otros autores, creando casi un “semisubgénero” de improvisación transcritoral llena de hallazgos.

42 Aquí no se agotan los tipos preexistentes de décimas posibles (mucho menos las de nueva creación); en otro momento habrá que ahondar en modalidades de décimas aquí

Yo he creado, entonces, varios esquemas metodológicos que nos permiten “visualizar” con mayor claridad la estrofa llamada décima y diferenciar todas o casi todas sus variantes, yendo en un viaje *in crescendo*, desde la definición preceptiva (diez versos octosílabos), aplicada por lo general a la décima escrita y ampliada a la cantada y a la improvisada, hasta la más completa, compleja y específica de la décima puramente improvisada.

Dejamos fuera de estos esquemas las variantes nuevas, más recientes, que necesitan del paso del tiempo para consolidar su uso. Nos centraremos aquí en las formas clásicas que subsisten tanto en la escritura como en la oralidad: décima antigua, copla real, décima de doble quintilla y espinela.

Antes, advertimos que de todas las estrofas populares de la lírica española es la décima la más compleja no sólo por su enrevesada (barroca) distribución rimal, sino incluso por su número de rimas: cuatro juegos: a, b, c y d⁴³. El resto de las estrofas tiene, como máximo, dos juegos de rima (a y b, asonantes o consonantes). La décima tiene cuatro,

no estudiadas: la décima italiana, la décima francesa, la décima alirada, la décima remodelada, la décima irregular, la décima aguda, la décima provenzal, la décima de balada o *petrarquisant*, la décima de Tahureau; o las más recientes propuestas, algunas con más fortuna que otras, pero todas demostrando en pleno siglo XXI el carácter lúdico y el aspecto dúctil y barroco de la estrofa: la decilira, la decilira italiana y la decilira francesa, el decovillejo (mezcla de décima y ovillejo), el *guaroj*, la décima amalaria o la décima meridiana. (Véase Laetano, Amalia, 16 de mayo de 2017, “Estrofas de diez versos. Estrofas castellanas. Luis Estoico”, en <https://enclavedeluz.blogspot.com/2017/05/estrofas-de-diez-versos-estrofas.html> (Recuperado el 22 de julio de 2019).

43 Quitamos al soneto, que tiene también cuatro juegos de rimas, porque ésta sigue siendo una estrofa culta, no popular, traída al español por Boscán y Garcilaso, ponderada y “nacionalizada” por las mayores voces del Siglo de Oro —Lope, Góngora, Quevedo, etc.—, quienes le dieron patente de corso, legitimidad poética, pero, ojo —el filtro popular: canto e improvisación: oralidad— sigue sintiendo en el soneto cierto hábito extraño, el mismo que le vieron quienes acusaban a los soneteros de italianizantes y afrancesados en el período áureo, y tal vez por eso el pueblo puede que los escriba (sonetos y décimas y otras estrofas endecasilábicas), pero ni los canta ni las improvisa, artes exclusivos para las lenguas maternas y las prosodias naturales). Fue Roberto Fernández Retamar quien dijo que en Cuba la décima era “el soneto del pobre, en especial del guajiro” (2002), en su prólogo al decimario *Otra vez la nave de los locos*, de María de las Nieves Morales.

y consonantes, que es la rima más difícil, dada su finitud: límites que suponen limitaciones. Cuatro juegos de rimas (a, b, c y d), consonantes y con una distribución compleja: en el caso de la espinela, como ya sabemos, primero con cuarto y quinto; segundo con tercero; sexto, séptimo y décimo; y octavo con noveno. Estos dos elementos, el número de rimas (cuatro) y su distribución, son los que la hacen más compleja, más barroca que al resto. Si no, comparemos. El pareado: un solo juego de rimas, a, y juntas; la soleá y la tercerilla o tercetilla: un solo juego, a, separadas por un verso (a-a); la copla: un solo juego, a, separadas las rimas por dos versos libres, blancos, sin rima (-a-a); la cuarteta: dos juegos de rima, a y b, alternos y con posibilidad de rimas asonantes o consonantes (abab); la quintilla: dos juegos de rimas, a y b, principalmente alternas (ababa), aunque pueden no serlo (abbab, abaab, aabab, aabba); la sextilla: dos juegos de rimas, a y b, alternas (ababab) o paralelas (juntas, aabbcc) o correlativas (abcabc); y la octavilla: dos o tres juegos de rima (a, b y c), que cuando tienen dos son alternas (abababab) y cuando tienen tres, alternas hasta el sexto verso y pareadas al final (abababcc). ¡Y la décima llega a cuatro juegos de rima! Y nada de pareados o alternancias, gracias a Espinel. Así que los juegos de rimas consonantes de la décima (a, b, c y d) tienen una distribución fija y barroca que, curiosamente, es más difícil de aprender desde la teoría que desde la praxis, desde la escritura que desde la oralidad. ¿Efectos de la música? Quizás. Pero no de la música “musical”, instrumental, *cantabile*, sino de la música propia de las palabras, del ritmo y la prosodia de la lengua española.

El simple hecho de que la décima espinela exija a los poetas improvisadores una perfecta consonancia —ni siquiera se admiten las llamadas “falsas rimas” o “rimas falsas”— se convierte *a priori* en una dificultad dictada precisamente por la finitud de este tipo de rimas. El poeta improvisador es consciente, aun sin saber cuántas, de que hay palabras que tienen menos rimas consonantes que otras, incluso de que hay palabras que no tienen rimas, las clasificadas por Díaz Rengifo (1606) y Caramuel (1665) como rimas disonantes (el tercer tipo de rimas: las no-rimas), y llamadas antes por el preceptista y poeta catalán Jacme March, en el año 1371, como palabras *fénix* (como la

propia palabra *fénix*), denominación ésta que retomó Martín de Riquer (1950) y que se ha extendido en el uso y en los textos académicos en castellano.

De este modo, desde los albores de la poesía rimada en castellano, oral y escrita, la cantidad y la “calidad” de rimas consonantes ha sido un tema que ha traído de cabeza a poetas y críticos, estudiosos, lectores, oyentes. El conocimiento y el dominio de las rimas consonantes se tornó así condición *sine qua non* para la poesía, oral y escrita, oral e improvisada en siglos pasados. De ahí que la décima, la estrofa popular con mayor juego de rimas (cuatro) se convirtiera, por una parte, en la estrofa a dominar (reto y estímulo) y, por otra, en la estrofa que mayor respeto infundía entre aprendices y público. Y nacieron en español, en el siglo XIX (¡no antes!, así que puede decirse que “ayer”), los diccionarios de la rima, inexactos sí, pero útiles recopilatorios de rimas, glosarios más que diccionarios, una herramienta muy eficaz en manos de los poetas, escritores u oralitores, pero más útil, aunque pocos lo sepan, en manos de los estudiosos de ambas poesías, la escrita y la oral. De “leer” y estudiar los glosarios de rimas se desentrañan muchos más misterios poéticos que leyendo sesudos ensayos o grandes tomos poéticos. Sólo habría que leer “con maldad” de escritor o de oralitor, porque el diccionario de rimas invita a llegar al poema por atajos, no por caminos rectos.

En fin, la rima consonante es, en sí misma, estímulo y reto, incitación, tentación y desafío. El poeta rimador se vuelve un rimodependiente con todos los síntomas, con síndrome de abstinencia y todo, cazador de palabras no a partir de su significado, sino de su realidad fónico-final, de su “colorido”. En alguna otra parte he dicho que la rima es a la palabra (no al poema) lo que el color a la pintura; he hablado, con licencia poética, de cromatismo verbal (sinestesia legítima). Y es cierto. Los improvisadores, rimodependientes incurables, vamos por el mundo “robando” palabras que nos permitan solucionar escollos de rimas, renovar nuestro parque léxico rimal, sorprendernos y sorprender al público (entre quienes está, siempre, agazapado, el rival de turno en cada controversia, quien está a su vez haciendo el mismo juego, intentando adelantarse en el hallazgo). Y no se imaginan la emoción que provoca

cada uno de estos hallazgos, tanto en la propia voz si es uno quien lo encuentra, como en la voz de otro improvisador. O en los poemas de otro escritor. Éste es uno de los secretos del “éxito” de poetas como César Vallejo, Miguel Hernández, Julio Herrera y Reissig, Leopoldo Lugones, Jorge Luis Borges y otros, cuando emplean las rimas: novedad y sorpresa, novedad + sorpresa. No confundir con el estrambotismo rimal, tan de mal gusto y que tanto afectó a ciertas zonas poéticas de los propios Lugones y Herrera y Reissig. Hablo aquí de la rima feliz, por nueva y por inesperada, una de sus “reglas más antiguas”.

Pues bien, el peso y el protagonismo de la rima consonante en la improvisación de décimas es total; tanto, que crea espejismos teóricos que afectan a los propios practicantes. Saberse la mayor cantidad de rimas consonantes de la mayor cantidad de palabras posibles no garantiza, aunque pueda parecerlo, la calidad de un repentista. Siempre he dicho que cualquier persona puede aprenderse el diccionario de la rima completo, teniendo incluso un alto nivel cultural, intelectual, y luego, al enfrentarse a un campesino experto en repentismo, con el 20 % de su vocabulario y el 10 o el 20 % de su capacidad de consonancias, aquel intelectual armado de rimas hasta los dientes seguramente saldrá perdiendo⁴⁴. Porque no son las rimas las que hacen al poema, como no lo son las palabras tampoco. Es la combinación y selección, es la destreza contraargumentativa en el caso de la controversia. Así que mi consejo siempre es el mismo: más palabras y menos rimas, y que cuando la rima aparezca lo haga antes como palabra que como rima. Y también aconsejo que, puestos a escoger, se prefiera tener a mano un diccionario de sinónimos que un glosario de rimas (o diccionario de rimas, como mal se les llama).

En fin, que la rima, amiga y enemiga del poeta rimador, se torna así un elemento de fácil acceso, pero de complejo dominio, no digamos ya manejo.

Entonces, el poeta improvisador aprende a vivir en esta relación de amor-odio con la rima consonante, tentándola, buscándola, acomodo-

⁴⁴ “El iletrado —dice Zumthor (1989: 149)— domina menos palabras y menos cantidad de ellas, pero está en cambio, más cerca de ellas”.

dándola y reacomodándola en su discurso (¿cuántas veces un mismo improvisador usa la misma palabra-rima en sus improvisaciones?: un misterio; pero la clave no está en el cuánto, sino en cómo).

La décima, decía, tiene cuatro juegos de rimas consonantes, dos juegos de tres rimas (a en los versos 1, 4 y 5, y c en los versos 6, 7 y 10), y dos juegos de dos rimas (b en los versos 2 y 3, y d en los versos 8 y 9). Y tanto numéricamente como por su posición dentro de la estrofa, estos juegos de rimas tienen distintos niveles de importancia. Pero los improvisadores no lo sabemos, ni lo sospechamos, ni nos damos cuenta. Los procesos de improvisación, una vez que se tiene experiencia, están automatizados o semiautomatizados. El poeta repentista busca versos, ideas que acaban en rimas, no busca rimas para armar versos e ideas. De ahí que la rima juegue un papel utilitario, práctico, léxico-pragmático. El poeta improvisador con oficio evita, *a priori*, caer en campos léxicos con pocas o pobres rimas al final del verso, y para ello se valdrá —incluso intuitivamente, o mejor: sobre todo intuitivamente— de recursos como el hipérbaton o la sinonimia.

Propongo, entonces, un primer esquema como “esquema preceptivo de la décima preceptiva”, uno que aporte a primera vista la mayor información posible para una identificación rápida e inequívoca de la estrofa, sumando elementos que en los esquemas existentes se soslayan, dándolos por entendidos cuando no lo son: concretamente, la métrica y la consonancia de los versos. Sería éste:

1.....	8 _c a
2.....	8 _c b
3.....	8 _c b
4.....	8 _c a
5.....	8 _c a
6.....	8 _c c
7.....	8 _c c
8.....	8 _c d
9.....	8 _c d
10.....	8 _c c

En este esquema, al número de versos (10) y a la distribución de las rimas (abbaaccddc) hemos añadido el número de sílabas en cada verso (8) y el tipo de rimas (consonante) representado por la c subíndice entre el número 8 y la letra-rima: 8_ca, 8_cb, 8_cc y 8_cd, de tal forma que el esquema completo de la décima en posición horizontal sería éste (diez versos de ocho sílabas con rimas consonantes y esta distribución de esas rimas):

8_ca 8_cb 8_cb 8_ca 8_ca 8_cc 8_cc 8_cd 8_cd 8_cc

Y si añadimos al esquema el número correspondiente de los versos (una información completa e inequívoca), quedaría así:

(1) 8_ca (2) 8_cb (3) 8_cb (4) 8_ca (5) 8_ca (6) 8_cc (7) 8_cc
(8) 8_cd (9) 8_cd (10) 8_cc

En resumen, este esquema retrata una estrofa de diez versos octosílabos (el 8 al final de cada verso), con rimas consonantes (la c en subíndice detrás de cada 8 y con una estructura rimal fija del tipo: abbaaccddc, en el que cada letra corresponde a una terminación rimal distinta, tal como dictan las normas preceptivas y tradicionales. Proponemos, entonces, éste como el esquema de la décima “estándar”, de la décima por antonomasia (oral y escrita). Un esquema que podría reducirse aún más, economizando elementos (función básica de cualquier esquema) al convertir los elementos comunes repetidos (el 8 del octosílabo y la c de la consonancia) en un apéndice global doble como superíndice. Y quedaría así:

[1a, 2b, 3b, 4a, 5a, 6c, 7c, 8d, 9d, 10c]^{8c}

La espinela o décima-espinela. Esquema preceptivo

La décima-espinela o espinela a secas se caracteriza por un orden fijo de rimas (abbaaccddc), con pausa obligatoria tras el cuarto verso, no en

el quinto como en la copla real o la décima de doble quintilla⁴⁵. Es ésta su principal característica; por lo tanto, sus esquemas preceptivos suelen ser tres:

- ▶ El esquema estándar y clásico: abbaacddc
- ▶ El más completo (y también estándar): abba.acddc, que remarca la pausa espineliana y al que algunos autores añaden otra pausa, guiados por el cante, y la convierten en: abba.ac.cddc
- ▶ O el más completo aún (que es mi propuesta), un esquema que marca todas las características identificadoras de la estrofa, sin equívocos:

$$[1a-2b-3b-4a-(.) / 5a-6c-7c-8d-9d-10c]^{8c}$$

No es necesario extendernos más en la definición y descripción textual de la espinela. Basta con que veamos y asumamos su esquema más completo, en el que lo más significativo es la pausa tras el cuarto verso.

1	8 _c a
2	8 _c b
3	8 _c b
4	8 _c a (.)
5	8 _c a
6	8 _c c
7	8 _c c
8	8 _c d
9	8 _c d
10	8 _c c (.)

Como ya sabemos, esta estrofa fue bautizada como espinela por Lope de Vega en honor a su maestro y amigo, el poeta y narrador rondeño Vicente Espinel, quien había incluido esta variante en su libro *Diversas*

⁴⁵ “Dos marcas se han constituido como arquetípicas del modelo ‘espinela’: el sistema de rimas abbaacddc y la pausa tras el cuarto verso” (Trapero, 2015: 23).

rimas, publicado en 1591. Quizá lo que pocos sepan es que Espinel en realidad sólo escribió diez décimas en toda su vida —cabalístico el número, fractal el personaje—, ocho de ellas en *Diversas rimas* y dos más en otros textos (Trapero, 2015). Y, dicho sea de paso, sus décimas ni siquiera son las mejores de su época. Entonces, es Lope de Vega, no Espinel, quien las llama espinelas y quien las pone de moda —las introduce e impone en las justas poéticas del Siglo de Oro—, hasta nuestros días. Por eso yo prefiero atribuir su “creación y autoría” al dueto Espinel-Lope, que al poeta rondeño solamente.

Luego, la espinela fue cultivada por el propio Lope y por Calderón de la Barca, Quevedo, Cervantes, Tirso de Molina, Sor Juana Inés de la Cruz y muchos otros poetas áureos. Aunque su verdadera expansión y eclosión, como estrofa escrita, ocurre en el siglo XVIII, en el continente americano y en la prensa y la literatura españolas; y como estrofa oral e improvisada también en el continente americano, desde el siglo XIX, pero fundamentalmente en el siglo XX y lo que va del XXI.

Hay que añadir, por último, que, como veremos a lo largo de este estudio, la décima improvisada, a diferencia de la escrita e incluso de la cantada, en un alto porcentaje de las veces tiene una estructura binaria, hexadecasilábica, lo que hace que el poeta improvisador piense y estructure lo que quiere decir en bloques de dos octosílabos, y así mismo los enuncie (canto o habla). De tal manera, a este ya tan completo esquema de la décima improvisada, para que sea más completo aún podemos añadirle estas marcas [,] como pausas respiratorias cada dos octosílabos. Es decir, que a la pausa espineliana del verso 4a (señalada en el esquema por un punto entre paréntesis) y a la pausa final tras el verso 10c, hay que añadir marcas [,] tras los versos pares 2b, 6c y 8d, y entonces quedaría un esquema más completo de la décima espinela que se improvisa.

Esquema de la décima improvisada con todas sus marcas de pausas o cesuras: las pausas respiratorias [,] y las pausas finales (.)

O sea que la décima improvisada, como ya hemos dicho, a diferencia de la escrita y de la cantada no-improvisada, posee, además de las pausas totales (en 4a y 10c), ligeras pausas respiratorias tras los versos pares, debido a la estructura en bloques hexadecasílabos. Entonces, el esquema más completo o más cercano a la estructura enunciativa estándar de esta estrofa sería el siguiente:

Esquema #1

Primera redondilla	1.....8a
	2.....8b [,]
	3.....8b
	4.....8a (.)
Puente o bisagra	5.....8a
	6.....8c [,]
Segunda redondilla	7.....8c
	8.....8d [,]
	9.....8d
	10.....8c (.)

Ahora sí está toda la información visual de la microestructura de la décima. En el anterior esquema teníamos el de la décima escrita; en éste, el de la improvisada. Sólo nos falta ir completando la micro o intraestructura de la estrofa (detalles “interiores”) y su esquema funcional, según sus partes.

Esquema funcional de la décima, según sus partes (I)

También es bastante conocido que la décima espínela se divide en tres partes: primera redondilla (1-4, con estructura abba), puente o bisagra (5-6, con estructura ac) y segunda redondilla (7-10 con estructura cddc).

Bien lo advierte, o aclara, Maximiano Trapero (2015: 75, n. 44):

Nunca —en contra de lo que algunos han dicho— deben entenderse [las décimas] como dos quintillas unidas (para explicar, por ejemplo, el moderno trovo —que son quintillas— de Las Alpujarras o del Campo de Cartagena). La espínela contiene tres periodos estructurales, no dos, y su base métrica es la redondilla, no la quintilla.

Lo que no se sabe tanto es que cada una de las partes de la décima juega una función, tanto discursiva como enunciativa, con su impacto psicológico en la ejecución de la improvisación. La función de la primera redondilla es la de introducción de la décima: el poeta introduce el tema, lo que quiere decir; la función del puente o bisagra es la de desarrollo y enlace (el poeta desarrolla un poco la idea introductoria y enlace, a través de la rima c, la primera redondilla con la segunda) y la función de la segunda redondilla es la de conclusión (el poeta concluye la idea que introdujo y desarrolló en la primera redondilla y el puente).

Yendo al mismísimo origen de la estrofa, a las misteriosas espínelas de Espinel, el profesor Trapero (2015: 75-76) deja claras las partes y sus funciones:

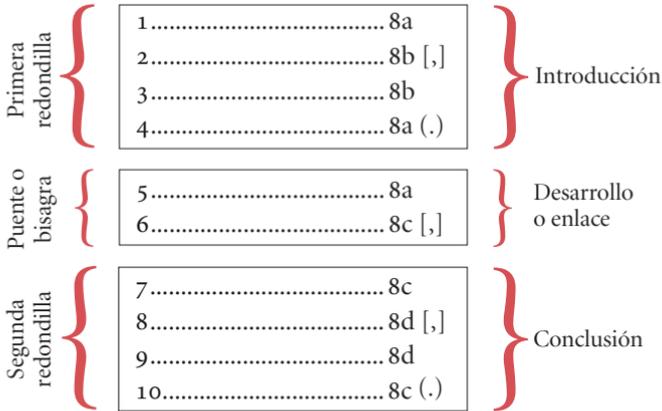
Un primer período de cuatro versos (en que la escritura acaba siempre en punto o punto y coma), que cierra sintáctica y semánticamente un motivo poético [...] un segundo período de dos versos que abre una reflexión argumentativa respecto al motivo del primer período [...] y un tercer período constituido por la segunda redondilla.

Y termina citando a Navarro Tomás: “Esta disposición de sus partes da a la décima fisonomía propia”⁴⁶.

46 En *Teoría de la improvisación poética* (Díaz-Pimienta, 2014) yo advierto: “la espínela se caracteriza, entre otras características, por tener una pausa obligatoria tras el cuarto verso. Esta obligatoriedad —textual y musical en el caso de la mayoría de las

Entonces, el esquema funcional de la décima espinele improvisada, con todas sus partes, quedaría así:

Esquema #2



Esquema funcional de la décima, según sus partes (II)

Como hemos visto antes, la décima se divide en tres partes:

- ▶ Primera redondilla (1a, 2b, 3b, 4a):
- ▶ Puente bisagra (5a, 6c)
- ▶ Segunda redondilla (7c, 8d, 9d, 10c)

Y cada parte tiene una función que se ve más claramente —y es más útil— en la oralidad improvisada que en la escritura, aunque, erróneamente, algunos autores las aplican también a la décima escrita. De este modo, una décima oral improvisada, de forma estándar, se divide en tres partes con estas funciones:

tonadas del repentismo cubano— le impone al poeta repentista, como ya dijimos, que su primera redondilla tenga que ser una unidad semántica y sintáctica cerrada en sí misma; de ahí que necesariamente el improvisador abra la idea en los dos primeros versos (expone) y la cierre en los dos últimos (concluye)”.

- ▶ Primera redondilla (1a, 2b, 3b, 4a): Introducción
- ▶ Puente bisagra (5a, 6c): Desarrollo y enlace
- ▶ Segunda redondilla (7c, 8d, 9d, 10c): Conclusión

A su vez, cada una de estas partes se subdivide en bloques hexadecasilabos, que también juegan una función distinta dentro de su parte respectiva y en la estrofa toda. De este modo, una décima improvisada (estándar) queda subdividida así:

- ▶ Bloque I (1a-2b): Introducción de la décima e introducción de la redondilla (introducción de la introducción).
- ▶ Bloque II (3b-4a): Conclusión de la redondilla (conclusión de la introducción).
- ▶ Bloque III (5a-6c): Desarrollo y enlace (el verso 5a desarrolla y el verso 6c enlaza)
- ▶ Bloque IV (7c-8d): Introducción de la segunda redondilla (introducción de la conclusión)
- ▶ Bloque V (9d-10c): Conclusión de la segunda redondilla y de la décima (conclusión de la conclusión).

Es decir, que los bloques de cada una de las partes de las redondillas, incluso los mínimos bloques uni-versales del puente, tienen y juegan una función determinada en la décima que se improvisa. Los versos 1a y 2b (parte de la introducción) son a su vez los versos de “introducción de la introducción” (abren la idea), mientras que los versos 3b y 4a (también partes de la introducción de la décima) son, a su vez, la “conclusión de la introducción”. En el puente pasa algo parecido: la función del puente en la décima es “desarrollo y enlace”, pero ambos versos no tienen la misma “responsabilidad”: la función del verso 5a es el desarrollo, la ampliación de la idea previa (a veces tomando parte del verso 6c); y la función del verso 6c es el enlace, a través de la rima, con la segunda redondilla. Entonces, el esquema de la décima improvisada, señalando estas “intrafunciones” de sus bloques y versos, es el siguiente:

Esquema #3

Primera redondilla	}	1.....8a	<i>Introducción de la introducción</i>	}	Introducción
		2.....8b [,]			
		3.....8b	<i>Conclusión de la introducción</i>		
		4.....8a (.)			
Puente o bisagra	}	5.....8a	<i>Desarrollo</i>	}	D y E
		6.....8c [,]	<i>Enlace</i>		
Segunda redondilla	}	7.....8c	<i>Introducción de la conclusión</i>	}	Conclusión
		8.....8d [,]			
		9.....8d	<i>Conclusión de la conclusión</i>		
		10.....8c (.)			

Esquema de la décima improvisada, por bloques hexadecasilabos

Veamos ahora, entonces, este mismo esquema marcando los bloques de versos hexadecasilabos, los movimientos binarios que determinan y a la vez son determinados por las pausas respiratorias cada dos versos:

Esquema #4

Primera redondilla	}	1.....8a	Bloque I (1a-2b)	}	Introducción
		2.....8b [,]			
		3.....8b	Bloque II (3b-4a)		
		4.....8a (.)			
Puente o bisagra	}	5.....8a	Bloque III (5a-6c)	}	D y E
		6.....8c [,]			
Segunda redondilla	}	7.....8c	Bloque VI (7c-8d)	}	Conclusión
		8.....8d [,]			
		9.....8d	Bloque V (9d-10c)		
		10.....8c (.)			

Esquema de la décima improvisada estándar, con los codos sintácticos también en posición estándar⁴⁷

Los codos sintácticos (o conectores) son piezas clave en la improvisación de décimas. En el siguiente esquema vemos su posición común, estándar, sumada al resto de información gráfica:

Esquema #5

Primera redondilla	}	1.....8a	Bloque I (1a-2b)	}	Introducción
		2.....8b [,]			
		3 [c.s.o.].....8b	Bloque II (3b-4a)		
		4.....8a (.)			
Puente o bisagra	}	5..... 8a	Bloque III (5a-6c)	}	D y E
		6..... 8c [,]			
Segunda redondilla	}	7 [c.s.o.p.a.r.]..... 8c	Bloque VI (7c-8d)	}	Conclusión
		8..... 8d [,]			
		9..... 8d	Bloque V (9d-10c)		
		10..... 8c (.)			

Ejemplo de esquema de la décima con un pie forzado (v. 10), impuesto o autoimpuesto

Una vez tenemos ya todos los elementos esquemáticos (o esquematizables) de la décima improvisada, externos e internos, podemos pasar a ver sus elementos concretos, como un ejemplo de décima con pie forzado, impuesto o autoimpuesto:

⁴⁷ Resaltamos el carácter estándar de la posición de los codos sintácticos o conectores en la décima, para que no olvidemos sus características y variables: que el *codo sintáctico opcional* del verso 3b es, como su nombre lo indica, opcional, y puede no haberlo; y que el *codo sintáctico opcional pero altamente recomendable* suele y puede ser desplazado: hacia el verso 5a, adelantado (c.s.a) o hacia el verso 9d, retrasado (c.s.r).

Esquema #6

Primera redondilla	1.....8a	Bloque I (1a-2b)	Introducción
	2.....8b [,]		
	3 [c.s.o.].....8b	Bloque II (3b-4a)	
	4.....8a (.)		
Puente o bisagra	5.....8a	Bloque III (5a-6c)	D y E
	6.....8c [,]		
Segunda redondilla	7 [c.s.o.p.a.r.]8c	Bloque VI (7c-8d)	Conclusión
	8.....8d [,]		
	9.....8d	Bloque V (9d-10c)	
	10 <i>con un libro en cada mano</i>8c (.)		

Ejemplo de esquema de la décima improvisada con bajante (v. 9, hemistiquio inicial y complementario del pie forzado (v. 10))

Esquema #7

Primera redondilla	1.....8a	Bloque I (1a-2b)	Introducción
	2.....8b [,]		
	3 [c.s.o.].....8b	Bloque II (3b-4a)	
	4.....8a (.)		
Puente o bisagra	5.....8a	Bloque III (5a-6c)	D y E
	6.....8c [,]		
Segunda redondilla	7 [c.s.o.p.a.r.].....8c	Bloque VI (7c-8d)	Conclusión
	8.....8d [,]		
	9 <i>recorro el planeta a pie</i>8d	Bloque V (9d-10c)	
	10 <i>con un libro en cada mano</i>8c (.)		

Esquema de la décima improvisada con los elementos X
(vocablos primarios) en los versos 9d y 10c⁴⁸

Esquema #8

Primera redondilla	}	1.....8a	Bloque I (1a-2b)	}	Introducción
		2.....8b [,]			
		3 [c.s.o.].....8b	Bloque II (3b-4a)		
		4.....8a (.)			
Puente o bisagra	}	5..... 8a	Bloque III (5a-6c)	}	D y E
		6..... 8c [,]			
Segunda redondilla	}	7 [c.s.o.p.a.r.]..... 8c	Bloque VI (7c-8d)	}	Conclusión
		8..... 8d [,]			
		9[recorro] el [planeta] [a pie] ... 8d	Bloque V (9d-10c)		
		10 ...con un [libro] en cada [mano] 8c (.)			

⁴⁸ Hay que tener en cuenta que el orden de importancia de estos vocablos es inverso: primero los del 10c (código público) y luego los del 9d (código interno). Quiere esto decir que los vocablos X del verso pie forzado (10c) impactan más y juegan una función más activa en el proceso gravitacional y generativo del poeta, que los versos del bajante (9d).

Esquema de la décima improvisada con elementos x^n en los bloques iniciales: ondas rodarinas o vocablos afines (sinónimos, derivados, campo semántico, familia léxica)

Esquema #9

Primera redondilla	1..... x^{1*}8a	Bloque I (1a-2b)	Introducción
	2..... x^{2*}8b [,]		
	3 [c.s.o.] x^38b	Bloque II (3b-4a)	
	4..... x^48a (.)		
Puente bisagra	5..... x^5 8a	Bloque III (5a-6c)	D y E
	6..... x^6 8c [,](...)		
Segunda redondilla	7 [c.s.o.p.a.r.] 8c	Bloque VI (7c-8d)	Conclusión
	8..... 8d [,]		
	9[recorro] el [planeta] [a pie] ... 8d	Bloque V (9d-10c)	
	10 ...con un [libro] en cada [mano] 8c (.)		

Esquema de la décima improvisada con otros elementos: versos parentéticos (en 2b y 8d), verso de desarrollo (5a) y enlace (6c), rima principal (6c), marca suspensiva del puente (6c), primer clímax (v. 4) y clímax final (v. 10)

Esquema #10

Primera redondilla	{	1..... x ¹8a	Bloque I (1a-2b)	}	Introducción
		2... (p.v.p.)...x ²8b [,]			
		3 [c.s.o.] x ³8b	Bloque II (3b-4a)		
		4..... x ⁴8a (.)			
Puente o bisagra	{	5..... x ⁵ 8a	Bloque III (5a-6c)	}	D y E
		6..... x ⁶ R**... 8c [,](...)			
Segunda redondilla	{	7 [c.s.o.p.a.f.]..... 8c	Bloque VI (7c-8d)	}	Conclusión
		8.. (p.v.p.)..... 8d [,]			
		9[recurso] el [planeta] a [pie] ... 8d	Bloque V (9d-10c)		
		10 ...con un [libro] en cada [mano] 8c (.)			

Leyenda general de los esquemas de la décima improvisada

Por partes y bloques

- ▶ Partes de la décima: primera redondilla, puente o bisagra, segunda redondilla
- ▶ $8_c a 8_c b 8_c b 8_c a 8_c a 8_c c 8_c c 8_c d 8_c d 8_c c$ (vertical) = 10 versos octosílabos con rima consonante
- ▶ B-I, B-II, B-III, B-IV y B-V (vertical) = 5 versos hexadecasílabos = 5 bloques de 2 versos octosílabos (a + b / b + a / a + c / c + d / d + c) = cada uno igual a una unidad lógico-sintáctica de pensamiento

Por versos

- ▶ v. 1: $[ex^{1*}]$ = elemento x^1 importante
- ▶ v. 2: (p.v.p) = posible verso parentético
- ▶ v. 2: $[ex^{2*}]$ = elemento x^{2*} importante
- ▶ v. 3: c.s.o = codo sintáctico opcional
- ▶ v. 3: $[ex^3]$ = elemento x^3 normal
- ▶ v. 4: $[ex^4]$ = elemento x^4 normal
- ▶ v. 4: (.) = pausa obligatoria = final de redondilla.
- ▶ v. 4: (θ) = primer clímax de la décima = primer momento climático
- ▶ v. 5: (D) = desarrollo
- ▶ v. 5: $[ex^5]$ = elemento x^5 normal
- ▶ v. 6: (E) = enlace
- ▶ v. 6: $[ex^6]$ = elemento x^6 normal
- ▶ v. 6: (R**) = la rima más importante de la décima
- ▶ v. 6: (...) = final abierto, inconcluso, “arriba”, “a completar-continuar”
- ▶ v. 7: (c.s.o.p.a.r) = codo sintáctico opcional pero altamente recomendable
- ▶ v. 8: (p.v.p) = posible verso parentético (= leve pausa enunciativa)
- ▶ v. 9: [bajante (c.i.)] = el bajante (código interno)
- ▶ v. 10: [pie forzado (c.p.)] = el pie forzado (código público)

- ▶ v. 9 y v. 10: [EX] = Elementos X (= vocablos primarios, palabras principales, en este orden exacto: sustantivo, adjetivo, verbo y adverbio).
*Importante: Los elementos X pueden ser 1 o más de uno (2, 3, 4).
** Importante: Los elementos X del verso 10 (código público) son más importantes que los elementos X del verso 9 (código interno).
- ▶ v. 10: (...) = punto final (= cierre de la décima)
- ▶ v. 10: (∅∅) segundo clímax de la décima = momento climático final (= el más importante)

Nombrar las cosas. ¿Cómo se llaman los versos de la décima?

Hasta ahora la décima ha sido una estrofa homogénea, corpórea, unitaria: “esto es una décima”, una estrofa de diez versos octosílabos con rima consonante y distribución de versos abbaaccddc. Sin embargo, ya por necesidad metodológica la propia tradición (y la preceptiva literaria) la dividió en tres partes (primera redondilla, puente o bisagra y segunda redondilla); y yo he dividido la décima improvisada (sólo la improvisada de manera oral) en cinco bloques hexadecasílabos.

Pero vamos a seguir, también por necesidad metodológica —para su estudio, práctica y aprendizaje—, dividiéndola, clasificando, nombrando las partes de la décima y sus versos, algo que nos facilitará tanto su análisis como su enseñanza.

Entonces, vamos a dividir la décima improvisada verso a verso, y a ponerle nombres a estos versos en dependencia de sus características y funciones dentro de la estrofa. Ésta es, insisto, una clasificación meramente metodológica.

Versos de la décima

- v. 1 = **Entrante**: verso inicial, entrada de la décima, rima a, primer hemistiquio del bloque I.
- v. 2 .. = **Remate del entrante**: continuidad y complemento del verso 1a, rima b, segundo hemistiquio del bloque I.

- v. 3 = **Primer bajante**: codo sintáctico opcional, primer hemistiquio del bloque II, rima b.
- v. 4 .. = **Primer clímax**: continuidad y complemento del verso 3b, rima a, segundo hemistiquio del bloque II, primer clímax de la décima, segundo verso más importante de la estrofa, después del 10c).
- v. 5 .. = **Verso de desarrollo**: primer verso del puente, primer hemistiquio del bloque III, rima a.
- v. 6 .. = **Verso de enlace**: segundo verso del puente, segundo hemistiquio del bloque III, primera rima c, que es la rima más importante de la décima.
- v. 7 .. = **Verso conector**: codo sintáctico opcional pero altamente recomendable, primer hemistiquio del bloque IV, rima c.
- v. 8 .. = **Pre-bajante**: posible verso parentético, segundo hemistiquio del bloque IV, rima d.
- v. 9 .. = **Bajante, bajante principal o bajante final**: primer hemistiquio del bloque V, tercer verso en importancia, rima d.
- v. 10 = **Pie o pie forzado**: segundo hemistiquio del bloque V, clímax final, verso más importante, rima c.

Características principales de los versos de la décima improvisada

1. **Entrante**. Empleo de deixis, apóstrofes, vocativos, usa de la técnica del *leixa-pren*.
2. **Remate del entrante**. Puede ser parentético. Suele tener calzadores y comodines. Suele tener debilidad semántica. Puede llevar dos puntos orales o una pausa de silencio.
3. **Primer bajante**. Presencia del codo sintáctico opcional.
4. **Primer clímax**. Remate y cierre de la primera redondilla. Primer clímax de la décima. Segundo verso más importante de la décima (después del 10c).
5. **Verso de desarrollo**. Posible anáfora. Posible codo sintáctico adelantado.

6. **Verso de enlace:** Rima nueva (6c), la rima principal y más importante de la décima.
7. **Verso conector.** Codo sintáctico. Posible anáfora.
8. **Prebajante.** Posible verso parentético. Presencia de calzadores y comodines. Debilidad semántica.
9. **Bajante o bajante final.** Tercer verso más importante de la décima (después del 10c y el 4a), complemento del pie forzado.
10. **Pie o pie forzado.** Final y clímax de la décima. El verso más importante de la estrofa.

Oraciones e ideas en la décima improvisada

Hay un concepto que, aunque parezca mentira, ni siquiera existía hasta hace pocos meses, o al menos yo no lo había usado nunca ni lo había leído ni escuchado a ningún practicante o analista o crítico de la décima improvisada. Una de esas verdades perogrullescas —en este caso, más bien, aserto perogrullesco— que pasan inadvertidas hasta que un día te estallan en la cara y se te revelan como una epifanía. Esto me pasó hace muy poco —ojo: después de 47 años de práctica, casi 30 de investigación y casi 25 de experiencia docente especializada en repentismo—, con el concepto *espacio silábico*. Sí, señor, *espacio silábico*. De pronto me di cuenta de que uno de los problemas a los que se enfrenta un improvisador de décimas —un hablante en versos isométricos, concretamente octosílabos— es que en cada turno de habla, y en cada subparte y bloque de ese turno de habla, tiene un estricto número de sílabas para decir lo que quiere decir, ni una sílaba más ni una menos. Y entonces vienen las técnicas y los recursos octosilabizadores: comodines monosilábicos, hipérbaton, sinonimia, diástoles, sístoles, dialefas; todo un mundo de “herramientas” léxicas, enunciativas, dialógicas, para aprovechar al máximo ese espacio silábico. Recordé entonces aquello que había dicho y escrito yo mismo, hace muchos años: que a diferencia de lo que muchos piensan, un improvisador no piensa y habla en octosílabos, sino que octosilabiza todo lo que piensa y habla, que es distinto, y que, al hacerlo, el improvisador sacrifica a veces la gramaticalidad y

hasta la corrección, intentando sacar mejor provecho al espacio silábico. Porque, por mucho que quieras o tengas que decir, esta estrofa llamada décima sólo te ofrece 80 sílabas métricas para decirlo. Y cada una de las redondillas, 32 sílabas. Y cada bloque hexadecasilábico, 16. Y cada verso, ocho. Eso es todo. Por lo tanto, el poeta improvisador, sin saberlo, sin proponérselo, es un docto matemático lingüístico, una especie de Pitágoras empírico-verbal, o un Chomsky pitagorizado, alguien que cuenta sin contar para reacomodar lo que quiere decir en un molde estricto. Y lo más interesante —y curioso— es constatar cómo la mayoría de los improvisadores, de formación empírica, aprenden esta compleja operación lingüístico-matemática, solos, con la práctica.

El concepto *espacio silábico* es, entonces, fundamental en la improvisación, aunque no conocerlo no impida ejercerla, como me ha pasado a mí mismo durante tantos años. Uno de los aspectos fundamentales en los que incide el conocimiento de la importancia del espacio silábico es, por ejemplo, en la selección léxica. Los improvisadores que no son conscientes de esto, aunque sea intuitivamente —lo noto mucho en los aprendices— no se dan cuenta de la importancia de evitar el uso de palabras largas en cada verso; de evitar las hexasílabas, las heptasílabas, incluso las pentasílabas, porque cada una de estas palabras “se come”, ella sola, más del 50% del verso y da poco margen para el ordenamiento sintáctico (con graves incidencias semánticas, claro). El verso, y los bloques de versos, y las partes de la décima, y la décima toda se vuelven entonces un puzle lingüístico, tan simpático como estimulante, un “puzle lleno de micropuzles”.

Sabiendo esto, en cada bloque y verso y parte y décima el poeta improvisador tiene equis número de sílabas y equis espacio silábico para encajar “lo que quiere decir”, es decir, sus ideas, que se traducen, no lo olvidemos, en oraciones. Por favor, que el hecho de hablar en versos no nos impida ver que las décimas también están constituidas por oraciones, idea-oraciones, versi-oraciones, unidades sintácticas = unidades versales (a veces, pero a veces no). Quiere esto decir que aunque una décima tenga diez versos octosílabos, no tiene diez oraciones; y aunque tenga cinco versos hexadecasílabos, no tiene obligatoriamente cinco oraciones; ni aunque tenga tres partes tiene por qué tener tres

oraciones. Muchos son los factores que determinan cuántas oraciones caben en una décima y, casi siempre, eso sí, el número de oraciones coincide con el número de ideas.

Veamos los detalles, por partes y según el tipo de movimientos en cada parte y/o bloque de la décima improvisada.

Número de oraciones (idea-oraciones o versi-oraciones) por partes y bloques de la décima improvisada (estándar)

- ▶ Primera redondilla unitaria. Una idea-oración.
- ▶ Primera redondilla binaria. Dos ideas (una o dos oraciones; casi siempre, una).
- ▶ Primera redondilla ternaria: dos ideas, una o dos oraciones; casi siempre, una.
- ▶ Puente o bisagra. Unitaria (cerrada o abierta). Una o dos oraciones; casi siempre, una.
- ▶ Segunda redondilla. Unitaria. Una idea-oración.
- ▶ Segunda redondilla binaria. Dos ideas-oraciones.
- ▶ Segunda redondilla ternaria: dos ideas, una o dos oraciones; casi siempre, una).

Lo más común es que en una décima espinela improvisada haya tres idea-oraciones, una por cada parte: introducción + desarrollo + conclusión. No obstante, a veces hay sólo dos: primera redondilla (introducción) y puente + segunda redondilla (conclusión). Otras veces, muy pocas, hay una sola (lo más difícil). Y otras veces la décima improvisada tiene cuatro ideas-oraciones: dos en la primera redondilla (binaria); una en el puente (binario) y una en la segunda redondilla (unitaria). En el caso extremo (poco común) de que la segunda redondilla sea también binaria (2-2), llegaríamos a cinco ideas-oraciones (ab-ba-ac-cd-dc, o sea, cinco unidades binarias, cinco hexadecasílabos que constituyen unidades oracionales).

Cuidado: el codo sintáctico del verso 7c no abre otra oración, sino que continúa la oración del puente, aunque sí puede abrir otra idea.

Tipos de redondilla según sus movimientos

La décima es “la unión de dos redondillas”, dicen algunos tratadistas. Y pese a lo inexacto, demuestra al menos la importancia de la redondilla como miniestrofa dentro de la estrofa (ese carácter fractal de la décima, esa “matemática simetría” de la que habló Millé). Pues bien, esa importancia es real y la calidad y el estilo y el tipo de las redondillas inciden mucho en el resultado final de una décima improvisada. Son dos redondillas, la inicial, la final, y cada una tiene sus características y funciones. Incluso diferencias tonales. Los poetas improvisadores lo saben, lo intuyen, lo sienten. Y ese cambio tonal de incidencia estilística tiene que ver con el tipo de “movimientos” que tienen sus versos: si son binarios, sueltos, ternarios.

Cuando hablamos de movimientos en la décima improvisada nos referimos a los conjuntos de oraciones y/o versos que articulan un pensamiento, una idea, coincidiendo con que su enunciación se hace a un solo tiempo y conserva la unidad lógico-sintáctica. Así, los movimientos más comunes en la décima (y por ende, en cada una de sus partes) son: binarios (2 versos), ternarios (3 versos), sueltos (verso a verso) y unitarios (en las redondillas). Sólo en casos extremos se dan movimientos unitarios en toda la décima: del verso 1a al 10c.

Veamos, entonces, los tipos de redondilla según sus movimientos:

- ▶ Unitaria: 1-4
- ▶ Binaria: 2 + 2
- ▶ Binaria en dos pasos: 1-1 + 2 o 2 + 1-1
- ▶ Ternaria inicial: 1 + 3
- ▶ Ternaria final: 3 + 1
- ▶ Suelta: 1 + 1 + 1 + 1

Ejemplos de tipos de redondillas.

▸ Unitaria con codo (1-4)

*Yo a mi boca no le digo
Que sonría sin querer
Porque yo no puedo ser
Hipócrita ni conmigo.*

(TUTO GARCÍA)

▸ Unitaria sin codo (1-4)

*Ojalá yo sepa el día
En que me voy a morir
Para poderle decir
Adiós a la gente mía.*

(BERNARDO CÁRDENAS)

▸ Binaria: 2 + 2

*Ahora sí se equivocó
Este poeta profundo.
Si yo no quepo en su mundo
Es porque el grande soy yo.*

(PEDRO GUERRA)

▸ Binaria en dos pasos (1-1 + 2 o 1[1] + 2)

*No, no es la Maja vestida.
Goya a ella no la pintó.
Goya no la descubrió
Ni en ésta ni en otra vida.*

(ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA)

▸ Ternaria inicial: 1 + 3

*No sigas con tus errores.
Subestimar a la infancia
Es la mayor ignorancia
De las personas mayores.*

(ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA)

► Ternaria final: 3 + 1

Rafael, aquí me ves
Retando los almanaques
Y espantando los achaques:
Las moscas de la vejez.

(ÑATO RUBIERA)

► Suelta: 1 + 1 + 1 + 1

Qué frente para un frontil.
Qué cogote para un yugo.
Qué espalda para un verdugo.
Qué pecho para un fusil.

(MONGUITO ALFONSO)

Algunos tipos de versos entrantes

Por su importancia como “verso-pórtico” en la décima improvisada —aquel que abre el discurso y causa la primera impresión enunciativa—, vale la pena detenernos un poco a analizar el verso 1a de la décima improvisada. Porque no todos los versos de una décima improvisada tienen la misma importancia y responsabilidad. Los versos más importantes de una décima improvisada son, en este orden: el pie forzado (10c), el primer clímax (4a), el bajante (9d), el verso de enlace (6c) y el entrante (1a). El resto de versos (2b, 3b, 5a, 7c y 8d) tienen “menos” importancia que éstos⁴⁹.

⁴⁹ Mi maestro Chanchito Pereira se habría enfadado si leyera esto. Una vez me dijo que la décima se llama *décima* precisamente “porque tiene diez versos”, que si los importantes fueran uno u otro se llamaría de otra forma. Y de esto, de la importancia que tienen los diez versos de la estrofa es de lo que tratan, alegóricamente, dos antológicas décimas improvisadas, citadas más adelante en este estudio, como ejemplo de décimas alegóricas: la de Chanito Isidró que empieza “sé de muchos carboneros” y la de Pedro Guerra que empieza “tú podrás dormir tranquilo”, ambas críticas con la disparidad cualitativa entre los versos de una décima, y, sobre todo, con aquellos improvisadores que sólo se preocupan por la calidad del bloque V de la estrofa, el remate. Pero

Y de todos estos versos, tan importantes, me voy a detener a analizar el verso entrante (1a), ya que los otros tendrán más tiempo de análisis en otras páginas. El primer verso de una décima improvisada es importantísimo, es la carta de presentación enunciativa y su impacto generará reacciones entre el público, en el otro poeta e incluso en el mismo emisor.

No agotaremos aquí todos los tipos de versos entrantes posibles en una décima improvisada, pero sí es importante saber cuáles son los más comunes:

- ▶ **Egotivo:** presencia del “yo” como la primera sílaba e inicio del verso (y de la décima). Texto autorreferencial.
- ▶ **Vocativo:** el poeta se dirige y refiere directamente a su interlocutor por su nombre propio, artístico, mote o algún vocativo, genérico y personal.
- ▶ **Condiciona:** presencia del “si” condicional en la primera o la segunda sílaba: “Si” o “Y si”.
- ▶ **Imperativo:** verbos imperativos o locución de función fáctica del tipo “fíjate”, “fíjate si” u otros de los marcadores discursivos del tipo “enfocadores de alteridad”, que apuntan al oyente (“hombre”, “mira”, “oye”, “escucha”).
- ▶ **Deíctico de lugar:** incluye elementos deícticos de lugar: “aquí”, “ahí”, el nombre de local, lugar, barrio, calle, pueblo, ciudad, país.
- ▶ **Deíctico de tiempo:** incluye elementos deícticos temporales: “hoy”, “ahora”, “en este instante”, “esta semana”, “este mes”, “este año” (el día concreto de la semana o el mes concreto del año, etc.).
- ▶ **En segunda persona del singular:** el poeta se refiere o dirige directamente a su interlocutor (el otro poeta) a través del pronombre “tú”.
- ▶ **En segunda persona del plural:** el poeta se refiere o dirige a su público.
- ▶ **En tercera persona:** el poeta se refiere o dirige a una persona o cosa ajena al diálogo.

ojo: aquí no me refiero a “importancia semántica” (= calidad de contenido), sino a importancia estructural, sintáctica, que surte un importante efecto psicológico en el repentista.

- ▶ **Apostrófico:** el poeta expresa a través de la figura del apóstrofe su emoción: “Qué riesgo domarle el brío / a un galope de cristal”.
- ▶ **Entrante con conector:** el poeta inicia su décima con un conector o codo sintáctico que sirve de elemento ilativo con la décima del contrario y de organizador del discurso total: los más comunes son “y”, “pero” y “porque”.

El enfoque temático

Cuando a un repentista le ponen un pie forzado una de las primeras cosas que debe hacer es decidir su enfoque temático (ET), personal e intransferible. Un mismo pie forzado (probado está) será enfocado diferentemente por cada poeta, incluso el mismo pie lo desarrollará de forma distinta un mismo poeta cada vez que le toque.

El enfoque no debe confundirse con el tema; el enfoque temático es hacia dónde va a “mover” la idea impuesta el poeta desde el punto de vista semántico, significativo. Si el pie forzado es “por los besos que te di”, por ejemplo, el enfoque temático más común sería “el amor”, “el sentimiento amoroso”, pero también puede ser “el cariño paterno-filial” o el “amor a la tierra en que uno nace” (el popular gesto de besarla) y este simple cambio de enfoque cambia la décima y determina su impacto.

De manera general, cuando un improvisador recibe un pie forzado debe decidir en breves segundos qué enfoque temático le dará a ese verso. Y para ello los tres caminos más socorridos son:

- a) **Complacer al ponente:** desarrollar en su décima la idea que subyace en el verso impuesto (siempre es subjetivo), lo que el ponente quiere que el poeta diga, complaciéndolo y cumpliendo con las expectativas.
- b) **Sorprender al ponente:** divorciarse, separarse, alejarse de la idea que subyace en el verso impuesto, de lo que el ponente quiere que el poeta diga y darle un enfoque distinto, personal y sorprendente.
- c) **Hacer hablar al ponente a través del poema,** es decir, poner el verso en voz del ponente y erigirse en simple narrador del poema improvisado.

Un ejemplo de desvío del enfoque temático lo vemos en esta décima improvisada por mí en un sueño⁵⁰. El verso impuesto era “alcohólico empedernido”, en un ambiente casero de amigos y bebida. Los ponentes del pie esperaban, supongo —supuse yo, o presupuse—, que improvisara sobre ellos, sobre la bebida y el alcoholismo. Pero no, yo en el sueño improvisé esta décima.

Llueve bajo las estrellas
y cae alcohol en mi pelo.
Creo que en el bar del cielo
alguien ha roto botellas.
No sé qué han hecho con ellas.
Se han roto sin hacer ruido.
Y de tanto haber bebido
llega a mi casa un zunzún
dando tumbos como un
alcohólico empedernido.

Tipos de pie forzado

No podré en el presente trabajo agotar todos los tipos de pies forzados posibles —que pueden ser tantos como tipos de enunciados y de oraciones existen—, pero intentaré poner nombre y tipo a los principales y a los más habituales.

Primero recordemos, con Yvette Jiménez de Báez (Garza y Jiménez de Báez, 1992: 478), quien en nota al pie evoca a Batjín en sus estudios a la poética de Dostoievski, que cuando improvisa pie forzado (voz ajena) el poeta popular “emite una *palabra vivocal* donde el enunciado del yo implica, al mismo tiempo, el enunciado del otro (la copla a

50 El *repentismo onírico* existe y es casi un subgénero que algún día estudiaré a fondo. Para más detalles de este pie forzado onírico en concreto, véase: Díaz-Pimienta, Alexis (2010). “‘Alcohólico empedernido’: un pie forzado onírico y su análisis textual con ‘efecto Matrix’” [mensaje en un blog]. *Calibán*. Recuperado de: <http://elcaliban.blogspot.com/2019/08/una-columna-de-alexis-diaz-pimienta.html>

glosar, el contrincante, el público)”. Por lo tanto, todo pie forzado es una obra en coautoría, de protagonismo compartido entre el ponente y el poeta, el retador y el retado, lo que le da ese tono peculiar de teatralidad y juego. Toda décima improvisada con pie forzado es “tuya y mía”, porque, aunque el verso-pie impuesto equivale sólo al 10 % de la estrofa en cuanto a léxico y espacio silábico, ese 10 % aporta casi su 90 % de importancia semántica (las “palabras X”) al resto de la estrofa, y dada su importancia en el conjunto, hay una relación fractal entre la equivalencia porcentual de su importancia y el peso semántico total de la estrofa. De ahí que a mejor pie forzado, mejor décima, y viceversa.

a) Pies forzados según el tipo de oración

- ▶ **Pie forzado enunciativo (afirmativo o negativo):** es el más común de todos y consiste en una frase directa que informa sobre un hecho o idea concretos. “La mano sobre el teclado”, “Delante de tanta gente”, “Improvisar espinelas”. Este tipo de pie forzado es el más cómodo para los repentistas.
- ▶ **Pie forzado exclamativo:** por lo general, ante los pies forzados exclamativos el improvisador usa el recurso de convertirse en narrador y le pasa “la voz” al ponente, quien se erige entonces en personaje poemático que habla en tercera persona. Por ejemplo: “¡Viva la revolución!”, “¡Qué bien estamos aquí!”. También existe, por supuesto, en primera persona, con discurso egotivo.
- ▶ **Exhortativos o imperativos:** ante este tipo de pie forzado en el que se dan órdenes, o se hace una petición, o se prohíbe, o se da un consejo, etc., el improvisador habla desde el personaje poemático en que se convierte, para cumplir o negarse a cumplir lo que pide el verso. Ejemplos: “Canta lo que te pedí”, “No te quejes demasiado”, “Aprovecha lo que digo”.
- ▶ **Pies forzados desiderativos u optativos:** versos que expresan un deseo, pero sin pedirlo explícitamente. En este caso el poeta intenta casi siempre complacer la voz del ponente.

- ▶ **Pies forzados dubitativos:** versos que no afirman nada, que sólo expresan dudas, vacilación, posibilidad de que algo haya ocurrido u ocurra. También en estos casos el poeta intenta casi siempre complacer la voz del ponente. “Probablemente no venga”, “Quizás me vaya contigo”, “Es posible que te quiera”.
- ▶ **Pies forzados interrogativos:** son poco comunes. Por lo general, cuando hay preguntas en forma de pies forzados (“¿Qué piensa hacer el poeta?”, “¿Cómo se llama ese perro?”, “¿Cómo improvisa Pimienta?”), el poeta se ve obligado a traspasar el verso-pregunta a un personaje poemático (a través de la figura del dialogismo) o al propio ponente (la opción más empobrecedora).
- ▶ **Pies forzados declarativos o enunciativos:** el verso impuesto sólo enuncia una idea, opinión, juicio. Es un tipo de pie forzado cómodo para el improvisador, por su carácter amplio, abierto, con muchas posibilidades expresivas para solucionarlo. Las mayores dificultades pueden ser rrimales o gnoseológicas. También sintácticas. Se identifican por la entonación (equivalentes a los signos de entonación en la escritura). “La mesa ya está servida”, “Mi madre no viene a casa”.
- ▶ **Pies forzados imperativos o exhortativos:** versos que expresan peticiones, súplicas, ruegos y órdenes. “Cántame una poesía”, “Por favor, una tonada”, “Hazlo por mi madre, amigo”, “Improvisa y sal corriendo”. Ante este tipo de versos el hablante-improvisante reacciona casi siempre de la misma manera que ante los interrogativos: acudiendo a los personajes poemáticos o pasando “la voz” al propio ponente.

b) Pies forzados según la voz del verbo

- ▶ **Pies forzados activos:** en este tipo de pie forzado que lleva un verbo activo y un sujeto que realiza la acción expresada por el verbo (“El poeta canta mucho”), el improvisador sigue y complace la voz del ponente.
- ▶ **Pies forzados pasivos:** el verbo *ser* aparece como voz activa acompañando al participio del verbo que se conjuga (“La décima fue cantada”), o bien en forma activa, pero con una marca pasiva, casi siempre

“se”, que genera la llamada voz pasiva sintética o refleja (“La ventana se cerró”, “El laúd se desafina”).

c) Pies forzados según el predicado

- ▶ **Pies forzados simples:** versos en los que hay una sola acción, y están compuestos por un sujeto y un predicado. Suelen ser, como su nombre lo indica, los más simples de improvisar y los más comunes. “Alexis canta conmigo”, “El barman me sirve ron”, “El amor toca tu puerta”.
- ▶ **Pies forzados compuestos:** versos en los que hay más de un predicado y más de una acción. También son bastante comunes: “Yo improviso, tú cocinas”, “El sol sale y llueve afuera”, “Carmen ríe, canta, sueña”.

d) Pies forzados según tenga o no verbo

- ▶ **Pies forzados unimembres:** pies forzados en los que no haya verbo o éste sea impersonal. Son bastante comunes y bastante cómodos para los repentistas. “Noche tormentosa y fría”, “Llueve mucho en Cai-barién”, “Un plato de arroz con pollo”, “Un abrazo para ti”.
- ▶ **Pies forzados bimembres:** pies forzados con verbo, uno o más, por lo tanto, con dos miembros oracionales: sujeto y predicado. También son de los más comunes en el repentismo: “Espérame un poco más”, “El paisaje está lluvioso”, “Agradezco lo que cantas”, “Tengo que cantar un poco”.

e) Pies forzados según el número de versos

- ▶ **Pies forzados simples:** es el más común, antiguo y universal (Cuba, Puerto Rico, Chile, Colombia, Panamá, Argentina, etc.). Está constituido por un solo verso octosílabo. “La fusta con que le dio”, “Cadáver de una paloma”, “Caminos de polvo y piedra”.

- ▶ **Pies forzados compuestos:** en Cuba, hasta los años ochenta era bastante común, en el repentismo al menos, este tipo de pie forzado; pero ha ido desapareciendo su práctica. Está constituido por dos versos octosílabos; por lo tanto, es un hexadecasílabo que ocupará, al cantarse, el bloque V de la décima. “Con las manos en el agua / y el corazón en la tierra”, “Un niño que dibujaba / palomas y mariposas”.
- ▶ **Pies forzados múltiples (caso especial):** no son abundantes, aunque en las últimas décadas se han puesto de moda en Cuba, asociados a la llamada *décima de calcetín* (la que se improvisa al derecho y al revés). Este tipo de décimas —un caso especial de improvisación— se suele hacer con cuatro pies forzados sueltos —que constituyen un pie forzado múltiple— y el poeta los distribuye a lo largo de la estrofa. Cada uno de estos pies forzados puede ser de cualquier tipo⁵¹.

f) Pies forzados según el tipo de verso octosílabo

- ▶ **Pies forzados simples:** cuando el verso no lleva pausas internas (ni coma, ni punto, ni punto y coma). Suele ser el más común: “Las manos en el teclado”, “Un vaso sobre la mesa”, “Canta conmigo un poquito”.
- ▶ **Pies forzados compuestos:** cuando el verso lleva alguna pausa interna (una coma, o un punto, o un punto y coma). Suele ser menos común y un poco más complejo. “En polvo, ceniza, nada”, “Canta, corazón, por ella”.

⁵¹ Hace unos diez años, para desarrollar un evento de repentismo en Cuba, yo creé algunas nuevas modalidades de pies forzados y rescaté otras que no se usaban o se usaban muy poco, casi accidentalmente. Estos últimos son los casos del pie forzado doble y el pie forzado inicial (cuando el verso impuesto es el verso 1a); y mis nuevas creaciones fueron: el *pie forzado sintagmático* (en lugar de un verso, se impone al poeta sólo el primer sintagma del verso inicial, siempre que éste no tenga más de cinco sílabas), el *pie forzado móvil* (se escoge al azar, con un dado u otro mecanismo de sorteo, en qué verso de la décima debe ponerse el pie), el *pie forzado fotográfico* (en lugar de un verso —texto— se pone una fotografía) y otros más.

- ▶ **Más tipos:** según sus acentos, ritmo y combinaciones (dactílicos, trocaicos, mixtos, polirrítmicos); por lo tanto, hay todo un universo de posibilidades⁵².

Y aquí no se agotan, por supuesto, las posibilidades taxonómicas de los pies forzados, necesitados, aún, de estudios detallados⁵³.

El GTPN

El GTPN, aunque lo hemos clasificado como uno de los “10 pasos para hacer un pie forzado”, en realidad es un paso preliminar en la improvisación poética, algo que el poeta hace, intuitivamente, guiado por sus herramientas de hablante (dominio gramatical y sintáctico de su propia lengua), antes de comenzar a elaborar la décima, es decir, a dar los pasos propiamente dichos. Estas siglas, en definitiva, responden a los elementos morfológicos que determinan e identifican los tipos de palabras que conforman el pie (y en el caso del autoimpuesto, el pie y el bajante):

- ▶ G = género (masculino o femenino).
- ▶ T = tiempo (gramatical: pasado, presente o futuro).
- ▶ P = persona (gramatical: primera persona, segunda o tercera).
- ▶ N = número (plural o singular).

⁵² Según algunos especialistas existen hasta 64 variantes posibles de versos octosílabos.

⁵³ Queda pendiente una clasificación mayor y un estudio en profundidad del resto de tipos de pies forzados y su impacto en el trabajo de los improvisadores (y en el público). Algunos de estos tipos son: pies forzados en primera, segunda o en tercera persona (este último es uno de los más difíciles; pies forzados indefinidos o neutros (también difíciles); pies forzados con determinante inicial (de los más comunes) o sin determinante inicial (menos comunes y más difíciles); pies forzados en presente indicativo o en pasado indicativo o en futuro; pies forzados en modo subjuntivo (uno de los más difíciles); pies forzados abstractos o concretos, etc.; en fin, todo un mundo.

Esto quiere decir que el poeta, una vez escuchado y recibido el pie forzado, analiza su género, tiempo, persona y número, en una fracción de segundo, para poder corresponder en equivalencia durante el resto de la décima, garantizando cohesión, coherencia, claridad y calidad textual.

Importancia del GTPN

Después de muchos años improvisando pies forzados, y de muchos años escuchándolos, siendo jurado, evaluándolos, analizándolos; después de haber estudiado miles de pies forzados improvisados por otros y por mí mismo, me he dado cuenta de que la mayoría de las pifias que estropean una décima improvisada en esta modalidad se deben a la inobservancia o incumplimiento de las “leyes del GTPN”, leyes no escritas, pero sí inscritas en el ADN de cada hablante y, por lo tanto, también de cada oyente de improvisaciones. Esto quiere decir que el poeta improvisador, si se descuida y no hace corresponder el inicio de su décima (y los versos subsiguientes) con el GTPN del verso impuesto, no logrará una décima sólida, coherente, de calidad, sino, como mínimo, una décima que aparente ser sólida, coherente, de calidad, en el estricto aquí y ahora, apoyado en —y ayudado por— lo efímero de la comunicación, la inmediatez enunciativa y ese fenómeno de la incompreensión residual del que habla Zumthor para explicar las decodificaciones posibles a pesar de mensajes incompletos o inconexos. Esto, la mayoría de las veces, engaña a los propios jurados de los concursos de improvisación, en tanto hablantes ellos también (“escuchantes” en este caso), y engaña al público, pero no al analista, al crítico, una vez reescuchada la improvisación, transcrita y leída.

La importancia del GTPN es práctica, pragmática, pero también psicológica, y su impacto es bidireccional: hacia el receptor, pero también hacia (y en) el emisor.

Algo incómodo cuelga de la voz del emisor cuando en el camino enunciativo se incumple con el GTPN. Aquí pesa mucho, bastante, el concepto *espacio silábico*, esas estrictas 80 sílabas de la décima improvisada repartidas casi siempre en cinco bloques de 16 (movimientos bi-

narios) o en tres partes de 32, 16 y 32, respectivamente, a lo que hay que sumar tres elementos de lesa oralidad: el impulso acústico, la linealidad de la lengua y el efecto de progresión correlativa del ejercicio de habla.

El impulso acústico obliga a seguir sin interrupción la cadena enunciativa una vez que se inicia (recordemos que es oralidad, discurso en voz alta e *in praesentia*, con un factor determinante y condicionante, el interlocutor, y una regla estricta que cumplir, el turno de habla). Lo que vaya a decir el poeta debe decirlo ya, en su turno, aquí y ahora, y una vez que lo empieza (primeras sílabas, primer sintagma) debe seguirlo y aquí acabarlo, cumplir con la expectativa receptora. Reglas y leyes de la oralidad, de la coloquialidad, de lo dialógico. “En la improvisación palabra dicha no tiene vuelta”, me dijo cierta vez Juan Morón, viejo trovero de La Alpujarra andaluza, para explicar por qué ser improvisador es “peor” que ser escritor. Esto quiere decir que una vez enunciado o comenzado a enunciar el poema (sílabas, sintagmas) no hay marcha atrás, un elemento léxico te empuja sintáctica y gramaticalmente hacia otro y éste hacia otro y así a lo largo de toda la cadena enunciativa que, como mínimos puntos de apoyo (pero estructurados), tiene pausas respiratorias cada dos versos (o cada ocho sílabas), pausas que a veces sirven para enmendar el rumbo, aunque sea mínimamente⁵⁴.

Todo esto marca la importancia del GTPN para la improvisación de décimas con pies forzados, y, por extensión, para todas las improvisaciones de décimas (no olvidemos lo que le dijo Marinello a Naborí: “la décima siempre es de pie forzado”).

54 He ahí la utilidad de los bises en las estructuras enunciativas de algunos estilos y tonadas para improvisar. Los troveros andaluces y murcianos repiten el verso 1a de sus quintillas; los colombianos, venezolanos y chilenos los dos primeros versos, a veces uno sólo; los *cantastori* italianos sólo el primer verso; los *cantores ao desafio* portugueses sólo el primer verso; los repentistas cubanos tienen la opción de repetir o no los dos primeros; etc.; de ahí que abunden las “rectificaciones” enunciativas en el verso 2b de las décimas cubanas, no así en el verso 1a o en el resto de la décima. La pausa respiratoria coincide con el final de cláusula-frase de pensamiento o unidad lógico-sintáctica, y es una de las pocas oportunidades que tiene el poeta para “cambiar” el discurso, para rectificar lo dicho o enmendarlo. Aquí se solucionan muchos problemas de métrica, escollos rrimales o semánticos y técnicos (asonancias, plurales con singulares, etc.). Ésa es la utilidad de este recurso de los bises en el repentismo.

La improvisación de décimas

Modos de elaboración de la décima improvisada. Variantes y técnicas

La improvisación de décimas siempre ha sido un misterio, incluso entre los propios improvisadores. Ha sido un auténtico misterio el cómo, más que el porqué. Y a pocos analistas y practicantes les importa desde cuándo, ni cuándo, ni dónde. Cómo es lo más importante. Cómo se aprende y cómo se improvisan décimas. Entonces, ante la falta de explicaciones convincentes, de estudios serios, surgen palabras que intentan explicar el asunto *a priori* y desde las tangentes: truco, trampa, fórmulas, magia, don, genialidad. Pocas veces, aunque cada vez más, por suerte, se habla de técnica y oficio, trabajo, práctica, estudio, preparación. Algunos incluso creen ver un oxímoron teórico: “¡pero cómo vas a estudiar para improvisar!”. Y aunque el gran Leo Brouwer repita a coro conmigo —pues para eso es mi maestro y amigo, ¿no?— aquello de que “parece que el espíritu científico que nos caracteriza ha olvidado que los factores casuales encajan en las teorías físico-matemáticas de la probabilidad”, ellos, los sospechosos, siguen en sus trece, ni caso. Piensan que es imposible aprender a improvisar en poesía. No importa lo que digan sobre otras artes en las que la improvisación ha encontrado nuevos teóricos y nuevos practicantes —el teatro, la *impro* teatral, la música, la danza—; no, no importa. Es como si todos se hubieran puesto de acuerdo para decir: “sí, se improvisa, pero en la poesía no”. Y listo. No importa que cada día —sí: cada día— surja un nuevo repentista en uno de nuestros países, que “nazca haciéndose” sin más conservatorio ni laboratorio que el patio de una casa, o un cortijo, una finca, un bar, y sin más maestro que otro repentista. No, no importa. Incluso ahora, en el mundo 3.0, algunos alumnos aprenden a distancia, *online*, viendo videos de YouTube o asistiendo a mis cursos por Internet. Pero no importa. Es más romántico decir que no, que no se aprende. O seguir desconfiando del improvisador o aplaudiendo su “suerte”.

Pero no. No es suerte. Es técnica. Oficio. Buen hacer. Práctica. La improvisación poética es una máquina de movimiento perpetuo, una perfecta máquina de movimiento perpetuo, aunque el improvisador

no sea perfecto. Y por eso se aprende aprendiendo, se hace haciendo, se improvisa improvisando, y punto.

No obstante, mi responsabilidad como teórico y como practicante —no sé cuál pesa más— es intentar develar tantos misterios y poner nombres y dar respuestas, o proponer respuestas hasta a las preguntas que nunca me han hecho.

Y eso hago.

Comencemos por el cómo. Recordemos lo que ya dije en *Teoría de la improvisación poética*: hay dos modos universales de elaboración del poema improvisado, en este caso, de improvisar décimas (aunque es aplicable a cualquier estrofa, en cualquier lengua): el modo de orden lógico y el modo de orden inverso (por bloques).

En el modo “por orden lógico” los versos se crean, enuncian y perciben-reciben en el mismo orden en que son creados, durante el estricto aquí y ahora.

En el modo “por orden inverso” los versos no se crean, enuncian y perciben-reciben en el mismo orden en que son creados, sino que varios de ellos son creados previamente, aprovechando la enunciación del otro poeta y el tiempo de los interludios musicales.

Esto es muy importante, porque incide en los resultados cualitativos de las estrofas y marca muchas veces los distintos estilos y niveles de eficacia del improvisador.

Una característica fundamental de la existencia de estos dos modos es que, por lo general, ningún improvisador usa un modo u otro de forma exclusiva, sino que se vale de ambos según su técnica, o según el momento, mezclándolos incluso en la misma *performance* de manera inconsciente.

Dicho esto, analicemos en detalle las variantes, características, ventajas y desventajas creativas de ambos modos.

Improvisación por orden lógico

- ▶ **El orden lógico tiene una sola variante.** Se improvisan los versos del 1a al 10c. Quiere esto decir que el receptor percibe la creación poética en el mismo instante en que se está gestando, recibe el poema mientras nace, asiste a la génesis del poema improvisado.
- ▶ **El orden lógico es lineal y progresivo.** Cada verso va detrás del que lo precede avanzando hacia el pie en un inexorable orden progresivo, impuesto, primero por la lengua y luego por la estructura estrófica.
- ▶ **El orden lógico es propio de principiantes y aprendices.** Los poetas improvisadores, mientras más experiencia y oficio adquieren, más se decantan por la elaboración por bloques inversos, aunque esto no quiere decir que no usen el orden lógico o que, como en mi caso, no lo usen casi de modo exclusivo (en el repentismo hablado, por ejemplo).
- ▶ **El orden lógico es propio de la escritura y de la improvisación hablada.** Aunque muchos improvisadores y no improvisadores, una vez que descubren la importancia del bloque V de la décima (vv. 9d y 10c) tienden a escribir décimas preparando antes el final (repito, técnica oral, dictada por reglas y leyes intrínsecamente orales), lo cierto es que la escritura no exige el uso de esta técnica e, incluso, es ingenio usarla para escribir, toda vez que los objetivos y los cánones estéticos de la escritura son otros y el factor tiempo —ni la duración ni la premura del turno de habla, ni los marcadores cronémicos— ni existe ni incide en la creación poética. El escritor de décimas, como el escritor de poesía, debe dejar fluir el poema en el orden sintáctico en que éste nace, empujado por la linealidad de la lengua, tanto oral como escrita. Además de que luego el escritor tiene todo el tiempo que necesite para cambiar, tachar, enmendar lo previamente escrito. Lo mismo sucede con el repentismo hablado, aunque por causas diferentes. El impulso enunciativo, acústico, fónico, y la estructura sintáctica del poema imponen un ritmo de trabajo en el eje paradigmático (búsqueda, hallazgo y selección) progresivo, lineal, *in progress*. El repentismo hablado es más exigente que el cantado por eso. No hay paradas para respirar, no hay interludios, no hay posibilidades de recreación y reordenamiento del puzzle creativo. Todas las piezas surgen en el aquí

y ahora, *in praesentia*, con lo que ello significa de presión y reto para el emisor, obligado a cumplir con tácitos acuerdos no escritos, “pactos de verso” con su público que lo sabe poeta oral e improvisador y así exige que actúe.

- ▶ **El orden lógico puede crear (y transmitir) inseguridad en el emisor y desconcierto en el receptor.** El uso del orden lógico para improvisar, típico de principiantes y aprendices, puede arrastrar consigo dubitaciones y errores enunciativos que hacen parecer inseguro al repentista; un improvisador que se detiene al final de cada verso octosílabo para pensar-buscar el siguiente transmite a través del paralinguaje (lenguaje facial y gestual) dudas e inseguridad equiparables a falta de oficio y técnica, que a su vez se equiparan con falta de calidad⁵⁵.
- ▶ **El orden lógico no es recomendable en la improvisación cantada, a no ser que se tenga mucho oficio y experiencia.** He aquí un aspecto curioso y difícil de explicar. Lo intentamos. El orden lógico, como ya dije, está marcado por la linealidad de la lengua y la progresión correlativa del lenguaje, y por las presiones sintácticas, extraestróficas y extrarrepentísticas. Digamos que aquí lo oracional manda más que lo estrófico y a su vez lo conversacional-dialógico más que lo oracional. Fuego cruzado y el poeta en medio (el cerebro del poeta, más que el poeta).
- ▶ **El orden lógico es universal: se hace en todas las lenguas, tradiciones y estrofas.** La improvisación por orden lógico como mecanismo creativo entre aprendices, principiantes e improvisadores experimentados se da en todas las lenguas y tradiciones de improvisación poética con las mismas ventajas y desventajas que en lengua hispana.

⁵⁵ Esto es curioso. He visto y escuchado —he protagonizado también— décimas de gran calidad textual que, por un error enunciativo (duda, pausa, rectificación pública) merman o pierden su eficacia. Décimas de excelente factura hasta el pre-bajante (8d) que pierden su efecto y eficacia por un desliz enunciativo en el bloque V, sin importar, por ejemplo, que el 80 % de la estrofa sea perfecto o de alta calidad poética. Esto destaca dos aspectos: 1) el peso de lo enunciativo en la improvisación, 2) la importancia del bloque V en una décima improvisada.

Improvisación por orden inverso

- ▶ **El modo de orden inverso se hace siempre por bloques hexadecasílabos, no verso a verso**⁵⁶. Quiere decir que el poeta improvisador no suele preparar un verso octosílabo suelto para terminar su estrofa (el 10c en la décima, el 5a en la quintilla, el 4a en cuartetos, redondillas y coplas, 6b en la sextilla, 8b u 8c en la octavilla), sino el bloque final completo (los versos 9d y 10c en la décima, 4b y 5a en la quintilla, 3b y 4a en la redondilla, cuarteta y copla, 5a y 6b en la sextilla, 7a-8b o 7c-8c en la octavilla), garantizando, de este modo, un movimiento binario completo como “destino final” del discurso improvisado.
- ▶ **El orden inverso tiene muchas variantes (hemos localizado diez, pero seguramente hay más)**. El orden inverso por bloques en la improvisación de décimas tiene muchas variantes posibles, algunas más complejas que otras y menos socorridas, pero todas localizables en los corpus existentes. De todas las variantes posibles, hasta la fecha he localizado y clasificado diez, las más usadas por los repentistas cubanos, aunque las creo extrapolables a otras tradiciones de la lengua⁵⁷.
- ▶ **El orden inverso no es lineal ni progresivo**. A diferencia del orden lógico, el orden inverso por bloques no es lineal ni progresivo, ya que el bloque final (el V) se elabora primero y, en dependencia de la técnica y el estilo del improvisador, el resto de bloques se ordenan y reordenan de distinta forma.
- ▶ **El orden inverso es propio de la improvisación cantada (con y sin acompañamiento musical)**. La música instrumental acompañante, pero también el mero canto, con sus dilaciones enunciativas, pausas, melismas y otros recursos, sirven en la improvisación poética

⁵⁶ Excepcional (y erróneamente) hay quienes usan el orden inverso preparando sólo el verso 10 de la décima, es decir, el segundo hemistiquio del último bloque hexadecasílabo. Esto, en mi opinión, no es recomendable.

⁵⁷ Al menos a las tradiciones de Puerto Rico (la trova), Canarias (el punto cubano), Argentina y Uruguay (la payada), Venezuela (el galerón), Chile (la paya) y Panamá (el canto de mejorana).

como “cortina de voz”, no de humo, para que el repentista organice las ideas, busque y encuentre, reorganice todo, en instantes. Toda esta actividad simultánea, sin embargo, no ocurre igual en la improvisación hablada y sin música, en la que el improvisador está “desnudo”, aprisionado y presionado entre el *in situ* y el aquí y ahora. Digamos que el tiempo de los interludios musicales (en el punto cubano: introducción + interludio opcional + interludio obligatorio 1 (4a) + interludio obligatorio 2 (6c) + final)⁵⁸. Adaptado a estos “escasos pero eternos” segundos a favor, el poeta experimentado aprovecha para elaborar los bloques finales de sus décimas, el V, si puede el V y el IV; si le da tiempo, el V, el IV y el III (desde el puente), o la décima entera⁵⁹.

- ▶ **El orden inverso crea seguridad en el emisor y provoca eficacia ante el receptor.** Al tener el final de su décima elaborado antes de enunciar el verso 1a, es decir, antes de empezar a “improvisar”, el poeta repentista se siente más seguro que si no lo tuviera y comienza su viaje enunciativo con mayor confianza, lo que se transmite en el lenguaje facial y corporal, en el tono y hasta en el timbre del canto. Esta misma seguridad se transmite al receptor y todo ello redundando en un efecto colaborativo que potencia y dimensiona toda la obra. La seguridad del emisor crea *a priori* una expectativa positiva en el receptor que, de ser cumplida o sobrecumplida, emociona y provoca

58 Algunos de los repentistas cubanos actuales (Juan Antonio Díaz, Luis Quintana, Leandro Camargo, Oniesis Gil, Yoslay García, Tomasita Quiala, Héctor Gutiérrez, Luis Paz, yo mismo) apenas respetamos los interludios musicales del punto, reduciendo esta sumatoria al mínimo. Muchas veces el repentista sólo tiene introducción + interludio primer obligatorio (tras el verso 4a) o incluso introducción + final, directamente, y la décima se improvisa (se enuncia) del verso 1 al 10, sin pausa, aunque haya sido elaborada por orden inverso durante el tiempo de enunciación del otro poeta y tras la música interdécimas.

59 En entrevistas recientes, poetas como Juan Antonio Díaz, Oniesis Gil, Yoslay García o Leandro Camargo han confesado que cuando comienzan a cantar, cuando les llega el turno de habla, “ya tienen la décima completa elaborada”; la han hecho durante la enunciación del contrario (más la duración de la música). Esto quiere decir que cuando escucha una décima improvisada, el público en realidad no asiste a la improvisación de la décima sino a su representación sonora, aunque ambas, elaboración y representación, constituyan un todo genésico.

aplausos, pero que, curiosamente, si no se cumple, si queda por debajo, el oyente lo perdona, aplaude menos, abre otra oportunidad (la siguiente décima), porque se impone el conocimiento y la ponderación de los grados de dificultad que entraña cumplir lo prometido. Otra vez, competencia + colaboración interlocutiva.

- ▶ **El orden inverso garantiza uno o dos climax en la décima.** Al seleccionar el orden inverso por bloques como modo de elaboración de la décima improvisada el poeta se garantiza, como mínimo, un momento climático. La décima improvisada tiene dos verso-clímax: el 4a y el 10c, es decir, al final de la primera redondilla, y al final de la décima toda. Entonces, al pre-crear el bloque V (vv. 9d-10c) el poeta lo que hace es autogarantizarse un buen remate, un buen “apeo”. Y si luego es capaz de rematar con igual fortuna la primera redondilla, ya habrá conseguido los dos momentos climáticos con la subsiguiente eficacia.
- ▶ **El orden inverso es también universal (en todas las estrofas, tradiciones y lenguas).** Ésta ha sido una de las grandes sorpresas que me he llevado en mis investigaciones y *performances* de repentismo internacional durante más de 30 años. He tenido la oportunidad —y la suerte— de improvisar y ver-oír improvisar a repentistas de muchas latitudes y lenguas distintas: bertsolaris vascos, glosadores baleares, quadristas y decimistas portugueses, corrandistas catalanes, *regueifeiros* gallegos, repentistas brasileños, *cantastori* italianos, improvisadores del *motetus* sardo, del *spirit proutu* maltés, y del *chama i rispondi* corso, además de todos los improvisadores en lengua hispana, a ambos lados del Atlántico. Y así como han sido notorias y sorprendentes las similitudes (el predominio de la décima, la hegemonía del metro octosílabo, lo dialógico como forma, la ruralidad de los portadores, el abandono investigativo, etc.) y las diferencias (distintas formas de cante, variedad de instrumentos, distintas estrofas —además de décimas, quintillas, cuartetas, sextillas, octavillas, y otras—), además de todo esto, si algo llamó mi atención desde el principio, y por eso lo destaco, es que todos, absolutamente todos, empleábamos el modo de elaboración por orden inverso y bloques, preparando el final de las estrofas antes que el principio. En euskera, en

gallego, en catalán, en mallorquín, en valenciano, en sardo, en corso, en maltés, en italiano, en portugués, en español de América y de España.

Veamos, entonces, con mayor detenimiento, los modos de elaboración más comunes en la improvisación de décimas, modos que en muchos poetas han devenido técnicas, ya que según empleen uno u otro, los resultados pueden ser distintos y muy distintas las respuestas del público.

Modo de orden inverso (por bloques)

Debemos partir de un aserto teórico ya expuesto: la décima improvisada, a diferencia de mucha décima escrita, está formada por cinco bloques de versos hexadecasílabos más que por diez versos octosílabos: los bloques I (1a-2b), II (3b-4a), III (5a-6c), IV (7c-8d) y V (9d-10c). Y el poeta improvisador organiza sus idea-versos adaptando, cambiando, “traduciendo” los pre-mensajes prosaicos para encajarlos en este molde prosódico que coincide con las pausas respiratorias cada dos versos de la espinela, y con las pausas de las melodías con que se canta la décima en nuestros países (punto cubano, trova, galerón, seises, torrentes, son jarocho, valona, etc.).

En este estudio nos hemos centrado en las variantes localizadas y clasificadas en el repentismo cubano, pero, insisto, dicha clasificación es perfectamente extrapolable a otras tradiciones de la lengua.

Variante 1 (la más universal): efecto retrovisor

V (9d-10c)

I (1a-2b)

II (3b-4a)

III (5a-6c)

IV (7c-8d)

A esta variante le llamo *de efecto retrovisor* porque el oyente percibe-recebe el poema improvisado en el orden inverso a como éste fue creado, como ocurre con esos letreros invertidos que usan las ambulancias en las carreteras y que sólo se leen perfectamente a través del espejo. De igual modo, el público escucha el poema improvisado del verso 1 al 10 (enunciación), sin saber que el poeta creó primero los versos 9 y 10 (el bloque V), y ha invertido el orden de la enunciación. En resumen, en esta variante el improvisador prepara primero los versos finales de la décima (bloque V: 9d y 10c), luego, salta al principio de la décima, comienza su enunciación (bloque I) y va “bajando y editando” la estrofa, bloque a bloque, hasta el final ya preparado.

- ▶ **Ventaja:** el poeta tiene su final asegurado y con ello el clímax de la décima.
- ▶ **Desventaja:** cuando no se tiene suficiente técnica, fundamentalmente si no se focalizan los elementos X y luego se incorporan elementos x^1 y x^2 al principio, la décima puede quedar afectada de coherencia. Si no se tiene buena memoria, puede olvidarse el pie forzado.
- ▶ **Consejo:** practicar mucho esta técnica, y asociarla siempre a las técnicas del pie forzado: trabajar los elementos X y los elementos x^n de la misma forma.

Variante 2 (la más técnica): también efecto retrovisor

V (9d-10c)

IV (7c-8d)

I (1a-2b)

II (3b-4a)

III (5a-6c)

Ésta es, a mi juicio, la variante “más técnica” de todas, porque cuando se prepara bien el final total de la estrofa (7-10), el clímax es mucho más sólido. Y decimos que hay también aquí efecto retrovisor porque el

oyente escucha y percibe la estrofa en el sentido contrario (al revés) de como el poeta la crea: lo último que oye el público (vv. 7c, 8d, 9d y 10c) es lo primero que ha creado el repentista, y lo primero que oye (vv. 1a, 2b, 3b, 4a) es lo último. Ésta es una variante que conlleva un gran ejercicio de memoria, a la vez que requiere tener buena concentración.

- ▶ **Ventajas:** al tener toda la última redondilla preparada previamente, el final es más sólido y el clímax mayor.
- ▶ **Desventajas:** si no tienes buena memoria y te desconcentras, olvidas y trastocas los versos finales y la estrofa se resiente.
- ▶ **Consejo:** si se mezcla con el *leixa-pren* es muy eficaz.

Variante 3 (técnica + memoria y efecto retrovisor)

V (9d-10c)

IV (7c-8d)

III (5a-6c)

I (1a-2b)

II (3b-4a)

Igual que la anterior, pero en este caso con mucho mejores resultados. Si el poeta repentista es capaz de preparar previamente y de memorizar los bloques V, IV y III de la décima (vv. 5a, 6c, 7c, 8d, 9d y 10c), sólo tiene que improvisar en el estricto aquí y ahora la primera redondilla, y entonces la solidez del remate de la estrofa es mayor. Muchos repentistas cubanos actuales (Leandro Camargo, Yoslay García, Luis Quintana, Juan Antonio Díaz, Reibel Nodal) están abogando por esta técnica, mezclándola con el codo sintáctico desplazado (al verso 5a) y sus niveles de eficacia han aumentado.

- ▶ **Ventajas:** al tener el puente y la última redondilla previamente preparados, el final es más sólido y el clímax o duración del clímax mayor, además de aumentar la velocidad enunciativa (rapidez).

- ▀ **Desventajas:** si no tienes suficiente memoria y/o te desconcentras durante la enunciación, puedes olvidar y trastocar los versos finales y la estrofa se resiente.
- ▀ **Consejo:** si se mezcla con el *leixa-pren* su eficacia es mayor; y si además se mezcla con el codo sintáctico desplazado (puesto en el v. 5a y no en el v. 7c) aumenta todo: rapidez, seguridad y eficacia.

Variante 4 (técnica del enroque)

V (9d-10c)
 I (1a-2b) ← → II (3b-4a)
 III (5a-6c)
 IV (7c-8d)

Ésta es una de las variantes más complejas, pero cuando se domina y se pone en práctica es muy efectiva. El poeta prepara primero el bloque V (vv. 9d y 10c) e inmediatamente “salta” al principio de la décima, al bloque I (vv. 1a y 2b). O sea, piensa los dos primeros versos, los prepara “en su cabeza”, pero no los dice, no los enuncia, sino que aplica la “técnica del enroque” (término ajedrecístico): esos dos versos ya pensados, ya elaborados, los desplaza hacia el bloque II (vv. 3b y 4a), los reserva para el bloque II y luego “superimprovisa” otros versos 1a y 2b para completar esa primera redondilla. Por ejemplo: el poeta piensa decir “aprenderé a utilizar / la técnica del enroque” (hipotéticos vv. 1a y 2b, que son los primeros versos que vienen a su cabeza); pero frena, no los dice, sino que los reserva para el bloque II y “superimprovisa” otros dos versos que completen y complementen la redondilla, sustituyendo a éstos. Por ejemplo: “Para que no se equivoque / mi lengua al improvisar”. Entonces, el poeta enroca estos dos versos con los que ya tenía elaborados y enuncia: “Para que no se equivoque (1a) / mi lengua al improvisar (2b) / aprenderé a utilizar (3b) / la técnica del enroque (4a)”.

Veamos el esquema enunciativo. Primeros versos elaborados (hipotético B-I, reservado y convertido en B-II):

Aprenderé a utilizar
 la técnica del enroque.

Y ahora, los primeros versos enunciados (y escuchados por el oyente), que en realidad fueron elaborados luego (B-II), pero convertidos en B-I:

Para que no se equivoque
mi lengua al improvisar.

Y la redondilla resultante es la siguiente:

Para que no se equivoque (1a)
mi lengua al improvisar (2b)B-I
aprenderé a utilizar (3b)
la técnica del enroque (4a)B-II

Esta técnica es muy importante y es usada por improvisadores con mucho oficio (Luis Paz es un especialista en ella), pero tiene sus peligros. Muchas veces el peso y la responsabilidad semántico-textuales recaen exclusivamente sobre los versos enrocados (B-I \leftrightarrow B-II), que fueron, en definitiva, los primeros que vinieron a la mente del poeta = (“lo que él quiso decir”); entonces los versos complementarios (B-II \leftrightarrow B-I) se ven afectados, llenos de calzadores que debilitan su belleza. Lo curioso es (y por eso la técnica es efectiva) que esa “debilidad” semántica y a veces sintáctica y hasta gramatical pasa inadvertida para el público, o sea, no se nota, dada la importancia del B-II y del primer verso climático de la estrofa (el v. 4a). En otras palabras: si el final de la redondilla es bueno, fuerte, sólido, creativo, eficaz (si “lo querido decir” es dicho) el objetivo está logrado y la eficacia conseguida (aplausos). Eso sí, basta conocer la existencia de esta técnica para que entonces, como por un golpe mágico, veamos esos calzadores y deslices técnicos que antes no veíamos, de tal manera que nuestra valoración de determinadas estrofas (y de determinados poetas) variará ostensiblemente.

- **Ventajas:** garantiza el doble clímax de la décima (vv. 4a y 10c) y transmite seguridad y potencia.

- ▀ **Desventajas:** si descuidas los versos enrocados (vv. 1a y 2b enunciadados primero) se cuelan calzadores, comodines y errores de distinto tipo; si no tienes suficiente memoria, o si te desconcentras, puedes olvidar y trastocar los versos finales y toda la estrofa se resiente.
- ▀ **Consejo:** si se mezclan el enroque, el final preparado (bloque V) y el *leixa-pren*, la eficacia es tremenda; si se mezclan, además, con el codo movido o desplazado (codo sintáctico en el v. 5 y no en el v. 7) aumenta todo: rapidez, seguridad, sensación de contundencia, eficacia y calidad de la décima.

Variante 5 (un salto al puente)

V (9d-10c)

III (5a-6c)

IV (7c-8d)

I (1a-2b)

II (3b-4a)

Ésta es una variante un poco compleja, pero también efectiva. El poeta elabora el final (B-V = vv. 9d y 10c) e inmediatamente “salta” al puente (B-III = vv. 5a-6c). Es decir, elabora el hexadecasílabo final (9d y 10c), luego el puente (5a y 6c) y después el bloque del conector y el pre-bajante (7c y 8d), de manera que ya tiene hecha, antes de empezar la enunciación, toda la segunda mitad de la décima: 5a, 6c, 7c, 8d, 9d y 10c⁶⁰. La diferencia con la variante anterior es que al elaborar

60 Es curioso: los repentistas concebimos la décima improvisada como una estrofa asimétrica, con dos mitades dispares. Al tener diez versos, una décima debería dividirse en dos mitades idénticas de cinco versos cada una (como la copla real o como la décima de doble quintilla del Siglo de Oro: una estructura especular); sin embargo, para los improvisadores, al menos sintácticamente, la décima se divide en dos grandes partes: primera redondilla (vv. 1-4) y puente + segunda redondilla (vv. 5-10), como en la llamada décima antigua. Esto se nota, muchas veces, cuando nos toca hacer décimas partidas en dos partes (no a dos razones, ni a media letra): Si se va a partir entre dos la décima, éste es el reparto que hacemos casi siempre: 4 + 6.

primero el final (9d y 10c) el poeta tiene asegurado un cierre climático, por si no le da tiempo de elaborar el resto (recuerden que depende de la velocidad del otro poeta y de la música).

- ▶ **Ventaja:** garantiza el clímax final, aumenta la rapidez enunciativa, transmite seguridad.
- ▶ **Desventaja:** al ser un poco tipo puzle puede crear confusión en aprendices y principiantes.
- ▶ **Consejo:** usar esta técnica sólo cuando se tenga ya dominio y experiencia.

Variante 6 (desde el verso 7c, con o sin codo)

IV (7c-8d)

V (9d-10c)

I (1a-2b)

II (3b-4a)

III (5a-6c)

Esta variante es una de las más socorridas y de las más recomendables. Se prepara primero la última redondilla completa (bloques IV y V = 7a, 8d, 9d y 10c) usando codo sintáctico o no (muchas veces se prepara con el codo sintáctico y luego se quita; otras veces se prepara sin el codo sintáctico y luego se añade). Una vez hecha la segunda redondilla, se salta al principio de la décima y se crean e improvisan (con o sin enroque, con o sin *leixa-pren*) los bloques I (1a, 2b) y II (3b y 4a). Y, por último, el puente (bloque III = vv. 5a y 6c).

- ▶ **Ventajas:** Todas.
- ▶ **Desventajas:** Ninguna.
- ▶ **Consejo:** Una vez preparada la última redondilla, aconsejo usar el *leixa-pren*, incorporando elementos x^n en los bloques I y II.

Variante 7 (desde el puente)

III (5a-6c)
IV (7c-8d)
V (9d-10c)

I (1a-2b)
II (3b-4a)

En esta variante el poeta prepara directamente todo el final de la décima (la segunda parte) desde el puente (bloques III, IV y V) y luego elabora e improvisa la primera redondilla (bloques I y II). Ésta es una variante que cada vez gana más adeptos, sobre todo con la moda del puente movido o puente desplazado.

- ▶ **Ventaja:** transmite seguridad y crea efecto de contundencia.
- ▶ **Desventaja:** hay que tener técnica, oficio y experiencia para aplicarla bien.
- ▶ **Consejo:** hay cierta tendencia, cuando se aplica, a acelerar el ritmo enunciativo; creo que no hace falta. El efecto contundencia será igual, sin estas prisas.

Variante 8 (desde el puente con codo movido)

III (5a-6c)
IV (7c-8d)
V (9d-10c)

I (1a-2b)
II (3b-4a)

Está tan de moda el puente movido o desplazado (adelantado) en el repentismo cubano actual, que vamos a incluir esta sub-variante de la variante 7 como variante independiente. El poeta elabora previamente la segunda parte de la décima, comenzando con un codo sintáctico

que coloca al principio del verso 5 (“y”, “porque”, “pero”, “aunque”, etc.), ganando de este modo espacio silábico para su conclusión-remate (16 sílabas más)⁶¹.

III (5a-6c) [con codo sintáctico]

IV (7c-8d)

V (9d-10c)

I (1a-2b)

II (3b-4a)

Lo cierto es que el empleo de esta técnica —se la he visto mucho, por ejemplo, a Luis Quintana— es muy eficaz por la ampliación del espacio silábico para la “traducción” del mensaje prosaico (“lo querido decir”). Esta técnica permite oraciones de largo aliento, frases que abarcan en un mismo período enunciativo 48 sílabas (seis octosílabos, tres hexadecasílabos) dando una sutil sensación de locuacidad, casi sofisticada, que impresiona al oyente y enaltece al improvisador. Es casi épico.

Variante 9 (por orden lógico)

I (1a – 2b)

II (3b – 4a)

III (5a – 6c)

IV (7c – 8d)

V (9d – 10c)

Esta variante es la que, intuitivamente, tendemos a desarrollar si desconocemos las variantes inversas, coartados por la estructura lineal de la lengua (una palabra va detrás de otra, no se pueden yuxtaponer ni

61 Curiosamente, este tipo de décimas con el codo sintáctico en el verso 5a es exactamente el tipo de espinelas que escribió Espinel en su *Diversas rimas* de 1591. Dice Trapero (2015: 75-76), cuando describe el “segundo período” de la décima, o sea, el puente: “se inicia con una conjunción y [...] u otros elementos, todos con valor concesivo”.

sobreponer), por la progresión correlativa del lenguaje (una palabra lleva a otra en un estricto orden gramatical y sintáctico) y por la inmediatez enunciativa (todo ocurre en el aquí y ahora y en el turno de habla correspondiente, con público).

Pero esta variante, tan tentadora y “cómoda” (nuestro instinto de hablantes) no es recomendable en la oralidad improvisada, en la improvisación de décimas. Ésta es una variante típica (y común) en la escritura de décimas y en la improvisación hablada, pero arriesgada en la improvisación de décimas cantadas, marcadas por la música acompañante que sirve a la vez de estímulo, apoyo y distractor.

La improvisación por orden lógico (y por verso) es la que utilizan los aprendices y principiantes, y, por falta de técnica (su empleo ya denota carencia de ella), arrastra males evidentes: tartamudeo enunciativo (pausas cada ocho sílabas), mente en blanco, fallos de búsqueda y hallazgo (rimal, pero también léxico), caídas en el clásico “forzome el consonante”, es decir, uso de calzadores rimal, adjetivales o verbales en función de rimas.

Sin embargo, en la escritura de décimas es la variante más usada y más recomendable. Y en la improvisación hablada es la única recomendable (aunque haya algunos improvisadores que cuando improvisan hablando usen, sólo a veces, la variante 1 descrita más arriba: B-V / B-I, II, III y IV).

Variante 10 (intermedia)

I (1a-2b)

II (3b-4a)

V (9d-10c)

III (5a-6c)

IV (7c-8d)

En esta variante —que, dicho sea de paso, es una de las que yo más uso— el poeta comienza por orden lógico (bloques I y II), pero al llegar

al puente “salta” al bloque V, al final de la décima, lo prepara, lo reserva, y vuelve al puente sabiendo ya cuál es su R** (rima más importante = 6c) y editando para llegar al bloque final ya preparado.

- ▶ **Ventajas:** cuando el poeta, además, mezcla esta variante con las técnicas del *leixa-pren* (tomar el pie), del enroque y de la riposta, suele ser muy efectivo, porque logra los dos ansiados clímax de la décima (v. 4 y v. 10) y transmite seguridad y sentido dialógico. Otra ventaja de usar esta variante del modo inverso llamada *intermedia* es que una vez enunciados los versos 1-4 ya podemos preparar el final evitando la temida asonancia.
- ▶ **Desventaja:** si se olvida el bloque V preparado, pueden estropearse, sintácticamente, al menos los bloques III y IV.
- ▶ **Consejo:** no usarla si no se está seguro con la improvisación por orden lógico. Es muy útil si se mezcla con el *leixa-pren* y con las técnicas de la riposta o voltear la idea del otro⁶².

Diez pasos para hacer un pie forzado perfecto; diez pasos para improvisar (bien) décimas

Hemos condensado los pasos para improvisar un pie forzado en diez, número redondo, cabalístico, psicológicamente importante para los improvisadores⁶³, aunque ciertamente, vistos en detalle, los primeros tres pasos son en realidad pasos preliminares (digamos, pasivos); los otros siete son los pasos propiamente dichos (activos). Esto quiere decir que los tres primeros pasos tienen lugar antes de las acciones-elaboraciones del poeta (bajante, elementos X, elementos xⁿ, enunciación, edición).

⁶² Para las técnicas de la controversia, véase Díaz-Pimienta (2014: 500 y ss).

⁶³ La presencia del número 10 como elemento simbólico en la improvisación de décimas es llamativa y de ello ya hablamos en *Teoría de la improvisación poética* (Díaz-Pimienta, 2014). Los números 10 y 8 son los más socorridos y recurridos como elementos alegóricos a la propia décima y al verso octosílabo, respectivamente, al menos en el repertorio cubano. También el número 12, como referencia a las cuerdas del laúd.

Éstos son los diez pasos (los preliminares, pasivos y previos, están puestos en cursivas):

1. *Pertinencia de la rima y de la métrica.*
2. *Observancia del GTPN.*
3. *Enfoque temático.*
4. Creación del bajante
5. Focalización de los elementos X.
6. Inicio de la décima con ondas rodarinas.
7. Completar la primera redondilla.
8. Elaboración del puente.
9. Elaboración del bloque IV.
10. Ensamblaje con el bloque V (pie forzado o pie + bajante).

Veámoslo en detalle.

1. Pertinencia de la rima y de la métrica (consonancia de la rima y octosilabidad del verso)

El poeta improvisador, una vez escuchado el pie forzado (no olvidemos que éste es un código público, compartido, algo que lo determina y condiciona todo), lo primero que hace de manera intuitiva y rápida (competencia de hablante, olfateo léxico y morfológico) es validar la consonancia posible de la palabra-rima y la octosilabidad del verso, su pertinencia métrica. Si uno de estos aspectos (o los dos) falla, entonces es imposible hacer el ejercicio. Si la palabra-rima es una palabra triste (fénix, disonante) no se puede hacer el pie forzado; si el verso impuesto no es un octosílabo (si es eneasílabo, heptasílabo, alejandrino, trisílabo, de cualquier otro metro), tampoco. Por eso lo primero que hace un improvisador al pedir un pie forzado al público es exigir que éste sea octosílabo u ofrecer sus servicios para octosilabizar la frase impuesta⁶⁴.

64 La mayoría de las veces se soluciona con dos herramientas de lesa improvisación o decimación: se octosilabiza gracias a la sinonimia sustitutiva (que constriñe o alarga la frase-verso) o el hipérbaton (que evita o propicia las sinalefas).

Por eso el juego preferido de algunos oyentes neófitos, no enterados o malintencionados (curioso juego en el que el no-repentista ve al improvisador como al “enemigo”, a quien hay que poner en un aprieto, vencer, deslegitimar) es ponerle al poeta palabras difíciles o de imposible consonancia. Digamos que esto se ha tornado parte del juego. Ejemplos abundan desde el mismísimo Siglo de Oro (he ahí la famosa anécdota de la rima “polvo” impuesta a Quevedo y su ingeniosa solución con el *ego te absolvo* latino, que dio lugar a nuestras rimas *absolvidas*). El caso es que este juego de tracción entre improvisador y público sigue existiendo. Sólo los entendidos en repentismo saben que la esencia y lo mejor del juego del pie forzado no está en la imposibilidad de rimas, ni siquiera en su dificultad, sino en la lucha de ingenio y en las leyes de la dialogicidad y la cooperación interlocutiva, leyes de lesa coloquialidad que a veces, sólo a veces, puede ir acompañada de registro poético. Eso quiere decir que lo que intentará el repentista con un pie forzado es, primero, complacer o sorprender al oyente, cumpliendo o sobrecumpliendo con sus expectativas, acomodando el verso impuesto (voz ajena) en su discurso (voz propia). Y en esto el tipo de palabra-rima es determinante: posibilita o impide que el juego siga, es decir, que empiece.

En este mismo orden de importancia está la pertinencia métrica. Si el verso no es octosílabo se puede improvisar cualquier otra estrofa, pero no una décima, una espinela, que es lo que se pide. Si es endecasílabo o alejandrino, un soneto. Si es hexasílabo, una decimilla o un romancillo. Y así por el estilo. Entonces, de manera simultánea (mientras más experiencia tiene un improvisador, más nivel de simultaneidad habrá; cuando hay poca técnica y experiencia, supongo que algunos improvisadores primero reparan en la métrica y otros en la rima), el poeta valida y legitima estas dos pertinencias como paso inmediato, previo y preliminar para responder un pie forzado.

Nada ilustra mejor la importancia de la pertinencia de la rima que esos ejemplos de soluciones ingeniosas que han dado los improvisadores a los pies forzados con palabras tristes. Desde el *ego te absolvo* de Quevedo (para “polvo”), hasta el “prescindio” y “rindio” atribuido a varios autores (para “indio”) o el “combatio” y “batio” de Darío (para

“patio”), hasta el creacionismo interjectivo del Indio Nabori “¡áshington!” (Para rimar con Washington)⁶⁵.

Y nada ilustra mejor la pertinencia de la métrica que esta anécdota que cuenta el repentista cubano Emiliano Sardiñas en una entrevista, y que cito *in extenso*:

[...] hay una anécdota muy graciosa con un amigo nuestro de allá, [...] que en un momento determinado me está criticando a mí: que me dedicara a la poesía seria [...]. Entonces le digo que hay que ser polifacético. Él viene a rebatirme [...] con un refrán popular. Viene a decirme que “el perro tiene cuatro patas / y coge un sólo camino” y parte haciendo su décima diciéndome eso; pero cuando se da cuenta, el oído lo previene⁶⁶ de que el verso “un perro tiene cuatro patas” le queda largo y ya no tiene tiempo de virar atrás; entonces dice: “el perro tiene tres patas / y coge un sólo camino”: ¡era preferible quitarle una pata al perro a cantar un verso largo! (Sánchez, 2003: 61-62).

2. Observancia del GTPN: género, tiempo, persona y número del verso impuesto

Un segundo paso preliminar es la observancia del GTPN, que corresponde a las características morfológicas del verso impuesto (revisión y constatación de los morfemas de las palabras, sobre todo). El poeta

⁶⁵ En los casos de “patio” e “indio” el recurso fue el mismo (permutación acentual, diástole, una figura retórica reconocida y legítima); en el caso del Indio Nabori el hallazgo ingenioso es sorprendente y efectivo precisamente por su nivel de sorpresa. Siguiendo su estela y tomándolo como referente, yo he aplicado el mismo recurso muchas veces para encontrar soluciones rimaes. Así, si la rima es “limpio” octosilabizo (en verso parentético y filodidáctico) “no hallo más rimas con “-impio”, si la rima es “triumfo”, añado “no encuentro rimas en “-unfo” y así sucesivamente. He visto que algunos alumnos de mis cursos o seguidores de mi trabajo repentístico aplican este mismo recurso.

⁶⁶ Este “el oído lo previene” que dice Sardiñas es lo que yo llamo metafóricamente “olfateo morfológico”, una “sinestesia técnica” que hace que los improvisadores seamos capaces de “olfatear con el oído”, oler las rimas y la métrica de los versos tan sólo de oírlos.

debe, siempre, observar el género, tiempo, persona y número del verso que se le impone. No es lo mismo un verso en femenino (“esta noche estoy contenta”), que en masculino (“esta noche estoy contento”), sobre todo cuando no concuerdan el género del ponente y del poeta, pero también en sentido general: la décima y el personaje poemático que hable en ella o a través de ella tienen que concordar con la voz del verso impuesto, con su género.

Tampoco es lo mismo un pie forzado en pretérito, ya sea perfecto (improvisó, improvisé, improvisaron) que en pretérito imperfecto o copretérito (improvisaba, improvisaban), o en antepretérito (hube improvisado) o en antecopretérito (había improvisado), o pospretérito (improvisaría); ni es lo mismo si el verbo (y por ende, el verso) está en modo indicativo (improviso, improvisas, improvisa) que en modo subjuntivo (improvises, improvisaras, improvisaran); ni es lo mismo que un pie forzado esté en presente, ya sea actual, habitual o durativo (improviso, improvisa), o gnómico o atemporal (el presente de los refranes, sentencias, definiciones: que valen siempre), o en presente histórico (con valor de pretérito: “Pimienta improvisa raudo”). En cada uno de estos casos, el poeta debe girar su discurso y acomodarlo para que concuerde (o dé la sensación de que concuerda⁶⁷) con el verso impuesto. Lo mismo pasa con el futuro. No es lo mismo un pie forzado con el verbo en futuro simple (improvisará), que en futuro perfecto (habrá improvisado, habré improvisado, hubiere improvisado); que en futuro perifrástico (voy a improvisar, va a improvisar, iba a improvisar, vaya a improvisar). Ante cada una de estas situaciones, el poeta debe mover y acomodar sus piezas léxicas en el tiempo preliminar a la enunciación del primer verso. Por supuesto, insisto (¡que no cunda el pánico, aprendices!): aquí también nuestras herramientas como hablantes hacen el camino rápido y corto: el impro-versador no hace otra cosa que lo mismo que hace cuando impro-conversa; aplica en la versificación los

67 Otra vez la incompreensión residual como un “gaje del oficio” repentista. Al público muchas veces le basta con que dé la sensación de que concuerda. Pero ésta es una ley intrínseca de la comunicación y la interlocutividad (ley dialógica): se impone la necesidad de comunicación por encima de la pertinencia comunicativa.

mismos mecanismos que en la conversación en prosa, por inferencia, lógica y práctica (esta última, mientras más, mejor).

3. *El enfoque temático*

He aquí el tercer paso preliminar, un poco más difícil y escurridizo para los repentistas por lo que contiene de extralingüístico o extra-morfológico. Más difícil de determinar incluso, hasta tal punto que muchos improvisadores no lo hacen, o lo hacen de manera inconsciente, y esto acarrea defectos y problemas técnicos. Lo explicamos. Una vez escuchado el pie forzado el poeta repentista tiene segundos para decidir qué hacer con esa frase impuesta, hacia dónde llevar esa idea ajena: ¿complacer al ponente o sorprenderlo? Lo normal, lo más lógico y lo más común es complacerlo (otra ley tácita e intrínseca de la improvisación de pies forzados). Para ello hay que tomar en cuenta que cada verso-frase ya entraña un movimiento semántico, una intención y un rumbo, un sentido. El poeta, entonces, debe tomar decisiones, debe enfocar temáticamente el pie impuesto. Pero cuidado: no debemos confundir enfoque temático con tema de la décima. Un mismo pie (con un mismo tema) puede tener varios enfoques temáticos. Por ejemplo, si el pie forzado es “la literatura escrita”, evidentemente el propio pie dicta el tema (literario, metaliterario, los libros, la escritura), pero el enfoque temático puede variar: me gusta la literatura, me disgusta, la practico, la estudio, es aburrida, es necesaria, mis autores favoritos son, la cubana, la española, la rusa, etc. Esto hace que un mismo pie forzado pueda ser desarrollado por el mismo poeta de distinta manera, o que un mismo pie cada poeta lo enfoque de forma diferente, lo que hace muy amplio el abanico de posibilidades y muy pintoresco el espectáculo de estas improvisaciones.

Errar en el enfoque temático es uno de los aspectos técnicos que malogra muchos pies forzados. Atinar en él es un valor añadido a la décima como texto poético (el receptor responde a la fórmula Calidad Textual + Enfoque Temático = Grado de Eficacia). Yo he visto poetas que malogran una décima improvisada (la resolución de un pie forzado)

sólo porque su enfoque temático no era el adecuado. Y he visto a otros salvar el escollo de un pie forzado incómodo sólo por la originalidad del enfoque temático. Ejemplos sublimes se han dado con ciertos pies forzados de connotación política: el ponente tiene un verso con un enfoque político equis, y lo lanza al aire (código compartido, intención compartida) pero el poeta le da la vuelta a esa intención en su décima, la cambia, la acomoda a sus propios credos políticos para no decir lo que el ponente quiso que dijera, pero sin dejar de decirlo, es decir, cumpliendo con el tácito contrato, complaciendo al ponente, terminando su décima con el verso impuesto.

4. Creación del bajante (v. 9d), para completar el Bloque V de la décima

Éste es, digamos, el primer paso propiamente dicho que debe dar un repentista cuando le imponen un pie forzado. Y uno de los más importantes, sino el más.

Una vez que el poeta constata la pertinencia de la rima y la métrica, y que decide qué enfoque temático le dará al verso impuesto, toca comenzar el trabajo de ingeniería lingüística, de orfebrería casi, y este trabajo empieza por completar el bloque final de la estrofa (B-V), es decir, por sumar un hemistiquio de 8 sílabas (v. 9d) al hemistiquio final impuesto (v. 10c). Al poeta le imponen un pie forzado y él añade a ese verso otro que completa (y complementa) la idea-verso. Este paso es muy importante y el hacerlo o no muchas veces determina la calidad resultante de la estrofa.

Lo primero que debemos destacar, por su importancia, es que el verso bajante, a diferencia del pie forzado, es un código interno, no público; es decir, éste es un verso que sólo sabe el poeta, que lo crea en su cabeza y sólo se conocerá cuando lo enuncie (si lo enuncia), y esta característica de código interno hace que sea una pieza frágil, cambiante, desechable, adaptable. Muchas veces el bajante que se enuncia ha sufrido ligeros cambios en el orden sintáctico, o rimal, o semántico, impelido por el rumbo sintáctico, rimal o semántico que han tomado

los bloques anteriores, sobre todo el bloque IV, que lo precede, y mucho más el verso prebajante, el 8d. Todo esto hace que este verso, y su dominio, sea determinante para el resultado de la improvisación. Aclaro: el bajante es frágil, no endeble, no débil. Su fragilidad reside en que depende del rumbo del bloque anterior, pero ahí radica también su fortaleza. Mientras el verso-pie no admite cambios ni modificaciones (es código público, todos lo conocen) el bajante permite que el poeta juegue sus cartas, acomode y reacomode lo que quiere decir.

Pues bien, hemos clasificado cinco tipos de bajantes: los tres primeros, según su ejecución; los dos últimos, según su estructura.

Bajantes por ejecución

- ▶ **El bajante normal o natural.** El bajante que llamaremos *normal* o *natural* es aquel verso que se acomoda al pie forzado impuesto con limpia ilación sintáctica, para completarlo o complementarlo. Es ese tipo de verso que en ningún momento se nota forzado y que viene a la mente del poeta con naturalidad, rápido, sin volverse esfuerzo añadido (tiempo de búsqueda y selección), algo que le permite avanzar hacia los otros pasos.
- ▶ **El bajante extendido.** Llamaremos *bajante extendido* al verso que se usa como bajante tras aplicar una técnica que consiste en “alargar” o “extender hacia adelante” el verso impuesto, como si fuéramos a hacer una décima de II versos, para inmediatamente darle luego la vuelta y convertir esa extensión en verso 9. Ya en el MPEI advertimos que es una técnica empleada por el trovador puertorriqueño Arturo Santiago (de ahí que le llamemos también *santiaguino* y su efecto es muy positivo en la mente del poeta (Díaz-Pimienta, 2017). Hay algunos versos-pie que, por su estructura sintáctica, fundamentalmente, conllevan una dificultad también sintáctica a la hora de añadirle un bajante. Hay algunos improvisadores a los que ese “pensar hacia atrás” se les hace difícil o incómodo. En ambos casos es el bajante extendido la mejor solución, ya que el poeta sólo tiene que seguir el *impulso lógico* de la frase, continuarla, extenderla, para completar el verso. Suele usarse, por ejemplo, en pies forzados que comienzan “en seco”, es decir, sin un determinante (artículos, posesivos, demostrativos,

numerales, etc.) Pongamos por ejemplo el pie forzado “lámparas de aceite azul”. Al recibirlo, el poeta debe añadir a la relativa dificultad de la rima “azul”, ese arranque sin determinante que (casi) lo obliga a hacer un encabalgamiento en el bajante si quiere conservar la estructura binaria del bloque final (“todas las noches enciendo / lámparas de aceite azul”, por ejemplo, o “bajo la luz de las frías / lámparas de aceite azul”), algo que, si no se tiene oficio y dominio técnico, puede entrañar una dificultad notable. Entonces, el bajante extendido se convierte en una solución. El poeta toma el verso-pie y lo continúa, lo extiende (“lámparas de aceite azul / enciendo todas las noches”; “lámparas de aceite azul / me alumbran de madrugada”, “lámparas de aceite azul / compré ayer en el mercado”), de manera que dejando fluir el pensamiento hacia adelante (lo que yo llamo *impulso lógico*) las propias leyes sintácticas ordenan el discurso y el improvisador, en tanto hablante, encuentra las piezas que necesita para completar el bloque. Luego, sólo resta darle la vuelta y convertir ese verso 11 en verso 9: “enciendo todas las noches / lámparas de aceite azul”, “me alumbran de madrugada / lámparas de aceite azul”, “compré ayer en el mercado / lámparas de aceite azul”).

- **El doble bajante.** Llamaremos *doble bajante* al verso resultante tras aplicar una técnica que consiste en preparar, en lugar de un verso bajante, dos, para luego seleccionar como 9d uno de ellos y el sobrante usarlo como verso 1a o 2b de la décima, es decir, empezarla con él. Es otra técnica que sólo se la he escuchado a Arturo Santiago, pero que me parece sólida y recomendable. ¿Por qué este doble esfuerzo?, dirá alguien. Lo explico. La técnica del doble bajante resuelve de manera magistral la interconexión semántica (y léxica) entre los bloques I y V de la décima improvisada, uno de los aspectos técnicos que más benefician la resolución de pies forzados. Digamos que cuando el poeta recibe el pie forzado (código público, compartido con los oyentes), uno de los primeros pasos que da (que debe dar) es focalizar los vocablos principales del verso para inmediatamente saltar al principio e introducir en el bloque I ondas rodarinas, palabras que “engargen” con los vocablos primarios focalizados (por derivación o flexión, por sinonimia o antonimia, por familia léxica o campo semántico, o

incluso una de esas mismas palabras: lo más recomendable). El poeta que domina el oficio y tiene técnica, inmediatamente añade un verso bajante del que también puede tomar vocablos primarios (elementos X), y con estos señuelos léxicos salta al principio de la estrofa. Y normalmente, entre pie forzado y bajante, el poeta tiene 3-4 elementos X, palabras principales para hacer este giro. Pues bien, si el poeta se acoge a la técnica del doble bajante este paso se fortalece, crecen exponencialmente las posibilidades de interconexión porque estos dos versos posibles lo dotarán del doble de elementos X. Pero el poeta hace algo mejor: en lugar de tomar palabras sueltas para empezar sus décimas con otras palabras relacionadas, toma uno de esos versos íntegro y comienza con él, dotando al bloque I de una pieza sólidamente conectada al pie forzado.

Sigamos con el mismo ejemplo.

El poeta recibe como pie forzado “lámparas de aceite azul”, y digamos que inmediatamente elabora dos posibles bajantes: 1) “enciendo todas las noches”; 2) “me alumbran de madrugada”. Ambos versos están perfectamente engarzados con el pie “lámparas de aceite azul”, sintáctica y semánticamente, y entre el pie y cada uno de ellos los elementos X que se aportan son “lámparas”, “aceite”, “azul”, “madrugada”, “alumbran”, “noches” y “enciendo”. Si desecha uno de los dos versos (digamos que “enciendo todas las noches”) le quedan entonces “lámparas”, “aceite”, “azul”, “madrugada” y “alumbra”. Suficiente para buscar sensación de plenitud y coherencia. Pues, ¿qué sucede si el poeta, en lugar de desechar uno de los dos versos, lo utiliza íntegramente para empezar su décima? Que esa interconexión se fortalece, porque tanto el bajante 1 como el bajante 2 están perfectamente integrados al pie forzado y tienen ya en su interior elementos X. El poeta podría empezar su décima así:

[Yo] enciendo todas las noches
lámparas que me iluminan...

O así:

[Yo] enciendo todas las noches
la lámpara del amor...

En ambos casos, la presencia de las palabras “enciendo”, “noches”, “lámparas” (e “iluminan” en el primer caso) son puntos de sutura léxica con el pie impuesto y esta sensación la perciben el ponente y el resto del público, pero también el propio poeta, quien activa con mayor seguridad sus mecanismos creativos, sus recursos de búsqueda y hallazgos (eje paradigmático) de vocablos subsiguientes en la cadena enunciativa (otra vez tres conceptos clave en la improvisación: ondas rodarinas + estructura lineal de la lengua + correlación progresiva del lenguaje hablado).

En resumen, la técnica del doble bajante es altamente recomendable, toda vez que al convertirse en verso 1a (o 2b) el segundo bajante garantiza la sensación de conexión semántica entre el inicio del poema y su final, y que se ha empezado a cumplir con la expectativa creada con el pie impuesto: ya, desde el primer verso, se está hablando de ello (en este caso, de lámparas).

Bajantes por estructura

► **El bajante encabalgante.** Llamaremos *bajante encabalgante* al verso 9d que termina en palabra átona (preposición, conjunción, artículo, etc.) o en un adjetivo que, al encabalgarse el verso (con el sustantivo al que califica abriendo el pie forzado), hila y completa la expresión del verso 10c (también doble verbo o auxiliar + verbo). No es muy común, pero tampoco es poco frecuente y digamos que lo usan poetas con mucho oficio y técnica.

Sigamos con el ejemplo de “lámparas de aceite azul”. El poeta recibe este verso y piensa como bajante posible “las noches que enciendo las / lámparas de aceite azul”; o “para alumbrarte con mis / lámparas de aceite azul”, o “mis relucientes y nuevas / lámparas de aceite azul”. En todos estos casos el verso 9d, el bajante, termina en una pieza que sólo al encabalgarse tiene sentido pleno y su efectividad varía, eso sí, en dependencia del tipo de encabalgamiento: es mucho

más feliz el encabalgamiento adjetival que el de palabras átonas, sobre todo porque es mucho más rítmico⁶⁸.

- **El bajante con codo.** Por último, llamaremos *bajante con codo* (bastante socorrido también) al verso bajante que incorpora al principio un conector (“y”, “pero”, “porque”, “aunque” u otros menos usados), y dota de fluidez o flexibilidad al final de la estrofa. Éste es, en términos generales, un codo desplazado (retrasado), ya que como hemos dicho el lugar habitual de los codos sintácticos es el principio del verso conector (verso 7c). Abundan los ejemplos:

Y a la tierra que me espera
muy pronto regresaré
“porque” siempre sentiré
orgullo de mi bandera.

TOMASITA QUIALA

5. Focalizar los elementos X (EX) en el bloque V (vv. 9d y 10c)

El siguiente paso —el quinto, para mí uno de los pasos determinantes— es la focalización de los vocablos primarios en el bloque V, las palabras principales o elementos X, aquellas palabras que empezarán el proceso de gravitación léxica y generarán la aparición de otras palabras, del conjunto. Deben focalizarse y organizarse mentalmente en este estricto orden de importancia: primero, sustantivos; luego, adjetivos; después, verbos, y, por último, adverbios. Y muy importante: en un primer nivel de importancia los elementos X del verso 10c (que es un código público, compartido) y en segundo nivel los del verso 9d (que

⁶⁸ Dámaso Alonso llama, hermosamente, *rima funambulesca* a la que emplea preposiciones y artículos (Domínguez Caparrós, 2018: 110-111, nota 85) y culpa al francés Verlaine de su influencia para ella en Manuel Machado (y en Darío, añadido yo). Dicho funambulismo rimal, que según Alonso se justificaba desde antiguo en poemas humorísticos, con el modernismo llegó a la poesía rimada e isométrica para quedarse, en serio, y muchos repentistas somos funámbulos rimales, sin complejos.

es un código interno: sólo el poeta lo conoce; por lo tanto, permite tantos cambios como quiera o necesite; el verso 10c no admite cambios).

6. Inicio de la décima con ondas rodarinas: elementos x^n en los bloques I (vv. 1a y 2b) y II (vv. 3b y 4a)

Versos entrante y remate del entrante. Éste es, a mi juicio, el paso más importante: una vez focalizadas las palabras X, generar otras relacionadas de cualquier forma con ellas. Hacerlo o no hacerlo determinará la calidad alta o baja de la décima porque, la mayoría de las veces, incide directamente en la coherencia y cohesión de la estrofa. El poeta debe tomar alguno o algunos de los elementos X del bloque V, y generar mentalmente (encontrar) palabras asociadas con ellos (derivaciones, flexiones, familia léxica, sinónimos, palabras del mismo campo semántico o afines), es decir, elementos x^n (tantos como pueda: x^1 , x^2 , x^3 , x^4), y con ellos comenzar su décima, la enunciación del bloque I.

En los últimos años recomiendo en mis clases —y lo hago yo en la práctica, con muy buenos resultados— que la opción número 1a sea emplear en el bloque I alguna de las mismas palabras X del verso 10c (código público). Que se note desde el principio la intención comunicativa y el nexo entre principio y final de la estrofa.

7. Completar la primera redondilla (bloque II: vv. 3b y 4a), con otros posibles x^n)

El siguiente paso es continuar el avance correlativo y progresivo de la estrofa, completando la primera redondilla con dos versos (primer bajante y primer clímax), en los que es opcional pero recomendable incorporar nuevas ondas rodarinas. Sin olvidar que el verso 4a es el más importante de este bloque y que en el verso 3b es opcional usar codos sintácticos.

8. Elaborar el puente (bloque III: vv. 5a y 6c), con introducción de la rima “c” del pie forzado

Toca ya el puente: verso de desarrollo (5a) y verso de enlace (6c). En estos versos es opcional seguir incorporando elementos X, y sus características principales son que en el verso de desarrollo se debe comenzar a ampliar lo expuesto en la primera redondilla, y el de enlace puede ser cerrado (fin de oración) o abierto, final suspensivo que deja entrever, aunque haya pausa enunciativo-musical, que la idea-oración continúa en el siguiente verso. Por lo general, es un verso abierto.

9. Elaborar el bloque IV (vv. 7c y 8d), con codo sintáctico opcional pero altamente recomendable

Y el siguiente paso, el noveno, es la elaboración del importante bloque IV (versos conector y prebajante), en el que juegan un papel a la vez importante los codos sintácticos, los conectores. Recordemos que los codos sintácticos no son obligatorios, son “opcionales pero altamente recomendables” (c.s.o.p.a.r), sobre todo por su función de “tren de aterrizaje” (de cara al público) y de ordenador de discurso (de manera interna, con impacto psicológico y pragmalínguístico). Este ensamblaje se logra, fónicamente, a través de la rima del verso 8d, pero en la mayoría de los casos lo más destacado en este bloque es la responsabilidad sintáctica del verso 8d, que puede ser —y lo es, muchas veces— un verso parentético, una ligera pausa para matices, aclaraciones o explicaciones. Descuidar este verso, la mayoría de las veces, malogra una décima improvisada, y, dicho sea de paso, la mayoría de los errores técnicos o vacíos semánticos de una décima improvisada se esconden —o intentan esconderse— en este verso.

10. Ensamblar con el bloque V (vv. 9d y 10c)

Y por último, llegamos al décimo paso, el final: toca ya el ensamblaje con el bloque V previamente elaborado y terminar la enunciación de la décima. Versos bajante y pie forzado. El poeta enuncia, por fin, el bajante elaborado en silencio (código interno que sale a luz por vez primera) y el pie forzado, código público. Y sólo si todos los pasos han sido bien dados y la estrofa es coherente, sin pifias, haya o no figuras retóricas llegan los aplausos y la emoción: el mejor premio.

Las siete reglas de oro de la improvisación de décimas

Hace muy poco, durante uno de los cursos *online* que imparto para Academia Oralitura, las propias clases me obligaron a sondear y me permitieron descubrir aspectos nuevos de la improvisación poética que, de manera directa, enriquecen mis investigaciones, entre ellas ésta.

Tal es el caso de lo que he dado en llamar las reglas de oro de la improvisación poética, aquello que el repentista (y sobre todo el aprendiz de repentista) no debe hacer o debe hacer si quiere improvisar e improvisar bien, con calidad y resultados poéticos y comunicativos (altos niveles de eficacia). Intentaré resumirlos, en apretada síntesis (no en orden de importancia).

1. No emitir nunca el verso impar sin tener el verso par pensado.

Muy importante. Si aceptamos —pese a la novedad de este concepto— que la décima improvisada no tiene diez versos octosílabos, sino cinco versos hexadecasílabos, o sea, cinco bloques binarios formados por dos versos de ocho (hemistiquios), el poeta improvisador no debe jamás emitir el verso impar (1a, 3b, 5a, 7c y 9d) si no tiene ya pensado, completo, el verso par (2a, 4a, 6c, 8d y 10c). Hacerlo da como resultado lo que yo llamo la “décima gaga” o “tartamuda”: el improvisador que se detiene a pensar “en voz alta” cada ocho sílabas, transmitiendo, incluso para sí mismo, inseguridad.

- 2. No usar como rimas palabras tristes y evitar las palabras superinfelices.** Parece una perogrullada, pero no lo es. El poeta improvisador (sobre todo el aprendiz) debe tener una conciencia rimal (un *olfato fónico*) muy desarrollada, que le permita saber cuándo una palabra no tiene rimas consonantes (palabras tristes, rima disonante o fénix) y cuándo tiene muy pocas (palabra superinfeliz: menos de tres rimas). No hacerlo es otro de los motivos de que se improvisen décimas “gagas” o tartamudas, y transmite inseguridad, crea lapsus y esos terribles momentos de mente en blanco.
- 3. Tener antes de empezar la décima el bloque V completo, o al menos el verso pie (10c).** Una de las técnicas más universales de la improvisación poética —y la que yo recomiendo siempre que se pueda— es la elaboración por bloques inversos, comenzando por el bloque final (en la décima, el V). Pues el poeta, entonces, debe tener como una regla de oro tener su bloque V (vv. 9d y 10c) elaborado antes de empezar a enunciar su décima, y si no los dos versos, al menos el último, el 10c, el clímax. Esto le transmitirá seguridad —en el plano psicológico— porque al menos sabe adónde va, cómo va a terminar su discurso.
- 4. No utilizar como rima 6c palabras superinfelices.** Ya hemos dicho que la rima del verso 6c es la rima más importante de una décima improvisada, porque es la que avisa cuál será el final y la que crea expectativa receptora al respecto. Es muy importante, entonces, si el poeta decide improvisar por orden lógico —del verso 1a al 10c—, que cuando llegue al puente se “autoacomode” el trabajo de búsqueda, hallazgo y selección de rimas, poniendo palabras contentas o felices (con amplitud de rimas).
- 5. Usar preferentemente el codo sintáctico en el verso 7c.** Otra regla de oro, por lo que significa de comodidad enunciativa y organización del discurso —tanto para el emisor como para el receptor— es usar codos sintácticos (conectores) y usarlos, fundamentalmente, en el lugar pragmáticamente establecido: al principio del verso 7c.
- 6. Si vas a improvisar por orden lógico, en cuanto pienses y/o emitas el verso 1a, debes focalizar las rimas pertinentes del verso 4a y seleccionar la más pertinente.** Esto es muy importante: si el poeta

empieza a improvisar, en cuanto enuncia el verso 1a, debe focalizar las rimas posibles del verso 4a, y seleccionar aquella que le parezca más pertinente. No hacerlo acarrea debilidad en el verso clímax de la primera redondilla o aparición de rimas forzadas (el temible “forzome el consonante”).

7. **¡No repetir rimas nunca!** La repetición de rimas en una décima improvisada es uno de los defectos mayores. Ni siquiera se recomienda el uso como rimas de palabras homófonas y homógrafas. No debemos rimar nunca “vaya” con “valla”, “ola” con “hola”, “calle” de callar con “calle” de avenida.

Principales recursos de octosilabización

Varios son los recursos de lesa oralidad que empleamos los improvisadores para ese ejercicio de traducción que es la octosilabización del premensaje prosaico (“lo querido decir”). Entre ellos, los más importantes son éstos.

- ▶ **Comodines monosilábicos:** son piezas léxicas de una sola sílaba que pueden ser prescindibles sin afectar el contenido, lo que permite su empleo opcional e interesado. Entre los más comunes están: pronombres personales (yo, tú, él), conjunciones (pues, que), adverbios (ya), interjecciones (oh, ah, ay), adjetivos y apócope (muy, gran).
- ▶ **Calzadores:** Hace mucho tiempo que me niego a hablar de ripios en la oralidad improvisada, como suelen hacer algunos analistas y periodistas, desconocedores de los entresijos de este arte. Prefiero hablar de calzadores, términos, sintagmas, frases y hasta versos que son de utilidad al improvisador para, por una parte, no romper el impulso acústico y el ritmo enunciativo, y por otra, para decir lo más parecido a “lo querido decir”, y dar la impresión de haber dicho exactamente “eso”. Los principales calzadores para la improvisación son tres: rrimales (cuando la rima calza el verso con más o menos exactitud: es el calzador más visible, menos efectivo), adjetivales (cuando un adjetivo juega la misma función: es el calzador más recomendable y

menos advertido por el público) y versales (cuando un verso íntegro, a veces verso-muletilla, llena el espacio sintáctica y estructuralmente obligatorio, sin gran aporte semántico; es también muy visible y feo en la improvisación).

- ▶ **Muletillas:** versos, clichés, tópicos, fórmulas. Las muletillas pueden ser sintagmas o versos enteros que cada poeta usa, a veces de manera inconsciente, como agentes organizadores del discurso. En cada tradición son distintos, abundantes y fácilmente localizables. También entran en esta clasificación los clichés y los tópicos lingüísticos de todo tipo, y las fórmulas lingüísticas más comunes⁶⁹.
- ▶ **Sinonimia:** sinónimos, hiperónimos e hipónimos. La sinonimia aproximativa de función sustitutiva (Díaz-Pimienta, 2014: 413 y ss.) es una de las herramientas más útiles que usa un improvisador. Y para octosilabizar se usa en sus tres formas: la sinonimia estándar (una palabra sinónima de otra, se intercambian, pero este trueque no impide que se infiera “lo querido decir”); la hiperonimia (cuando se usa un hiperónimo, una palabra que engloba a otras palabras posiblemente más exactas en “lo querido decir”, pero que, por necesidades técnicas —casi siempre, rima o métrica—, son sustituidas: por ejemplo, “embutido”, por “butifarra”, “longaniza” o “chorizo”); y lo contrario, la hiponimia (los hipónimos son vocablos de significado restringido, concreto), porque a veces el repentista para referirse a un hiperónimo —árbol, por ejemplo, vocablo sin rima consonante— echa mano de sus hipónimos y dice “pino”, “roble”, “algarrobo”, o incluso “arbusto”, “arboleda”, evitando la no-rima y sabiendo que el receptor decodifica

⁶⁹ Yo, por ejemplo, que he evitado las muletillas en toda mi carrera, me he dado cuenta de que, en los últimos años, sobre todo en mis ejercicios de repentismo hablado (en la serie “El viajero repentista” se podrá notar) se me han convertido en muletillas las frases “lo importante es” o “es normal”. Lo curioso es que a la hora de la improvisación no soy consciente de ello, sólo en las reaudiciones; por lo tanto, si mi yo analítico lo sabe, pero mi yo práctico las sigue usando, esto quiere decir que mi cerebro, en tanto máquina creativa de lenguaje (autónoma), las ha hecho suyas, las necesita y las usa. Otra curiosidad: la muletilla “lo importante es” casi siempre la uso al principio de los versos 5a o 7c, como organizadora del final de la décima; y la frase “es normal”, cae más en el 7c que en el 5a, pero también en estas fases de desarrollo y conclusión de la estrofa.

“lo querido decir” y entiende el juego metafórico de aproximación urgida y obligada por la métrica, la rima o el tiempo enunciativo.

- ▶ **Hipérbaton:** el hipérbaton cuando se usa como recurso sintáctico para propiciar o romper posibles sinalefas, no como recurso estético. El poeta repentista muchas veces logra octosilabizar “lo querido decir” simplemente cambiando el orden de las palabras en el verso.

Tipos de décimas improvisadas según los movimientos de pensamiento (unidades lógico-sintácticas coincidentes con unidades versales)

No ahondaré aquí en los tipos de décimas improvisadas según su temática, estilo o contenido, ya vistos en *Teoría de la improvisación poética*; a saber: libres, de réplica y contrarréplica, descriptivas, dialogadas, enumerativas, anafóricas y anecdóticas (Díaz-Pimienta, 2014: 295-312). Sin olvidar, incluso, que muchas veces estas décimas se combinan y de estas combinaciones salen estrofas mixtas (otro tipo de décimas), con un alto número de combinaciones posibles: de réplica y enumerativa, descriptiva y enumerativa y de réplica anafórica, dialogada enumerativa, de réplica y dialogada, etc. Me centraré, en cambio, en el tipo de décimas improvisadas según los movimientos de pensamiento, es decir, según las unidades lógico-sintácticas y versales, un parámetro que tiene más que ver con la enunciación que con el texto.

Entonces, tomando en cuenta estos parámetros, las décimas improvisadas pueden ser de los siguientes tipos:

- ▶ **Décima binaria:** 2 + 2 + 2 + 2 + 2. Es la más común de las décimas improvisadas. Se utiliza mucho en las décimas de despedida, como final de *performance* (décima partida en Cuba, a dos razones en Chile, media letra en Argentina y Uruguay).
- ▶ **Décima binaria con remate:** 2 + 2 + 2 + 4. Es otra de las más comunes (y de las más efectivas). También se usa como décima de despedida (a dos voces).

- ▶ **Décima binaria en tres pasos:** 1-1 + 2 + 2 + 2 + 2 o 1-(1) + 2 + 2 + 2 + 2. Cuando la primera redondilla es una redondilla binaria en tres pasos⁷⁰.
- ▶ **Décima binaria en dos-tres pasos:** 1-1 + 2 + 2 + 2 + 1-1 o 1-(1) + 2 + 2 + 2 + 2. Cuando la primera y la última redondilla son binarias en tres pasos: 1-1 + 2.
- ▶ **Décima binaria con *sprint*:** 2 + 2 + 6. Es otra de las más comunes en la actualidad, entre los jóvenes de la Generación 2000 (altamente efectiva).
- ▶ **Décima media:** 4 + 6. Bastante frecuente. Se emplea mucho también en las décimas de despedida, sobre todo mediáticas (televisión, radio, espectáculos)
- ▶ **Décima ternaria inicial:** 1 + 3 + 2 + 2 + 2. Cuando la primera redondilla es una redondilla ternaria inicial.
- ▶ **Décima ternaria final:** 2 + 2 + 2 + 3 + 1 / 2 + 2 + 2 + 1 + 3. Cuando la primera redondilla es una redondilla ternaria final.
- ▶ **Décima mixta:** 2 + 2 + 3 + 3. Cuando la primera parte (primera redondilla) es binaria y la segunda parte (puente + segunda redondilla) es de doble movimiento ternaria. No muy frecuente.
- ▶ **Décima ternaria total:** 1 + 3 + 3 + 3. Cuando la primera redondilla y el resto de la estrofa está formada por movimientos ternarios. Queda “suelto” el verso 1. Es muy poco frecuente.
- ▶ **Décima suelta:** 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1. Cuando cada verso es una unidad versal octosilábica suelta, libre, independiente. Es muy difícil de improvisar y muy poco frecuente.
- ▶ **Décima unitaria:** 1-10. Cuando toda la décima constituye una sola idea-oración o versi-oración, del verso 1a al 10c, de la sílaba 1 a la 80. Es muy difícil de improvisar y muy poco frecuente.

Pondré sólo un ejemplo de esta última, por ser tan compleja, difícil e infrecuente. Una décima unitaria improvisada por Rafael “el Ñato” Rubiera en 1995, elogiosa con una anciana que estaba entre el público. En

⁷⁰ Pocas he visto, pero a veces se da invertida: 2 + 2 + 2 + 2 + 1-1; puede ocurrir, por supuesto.

controversia con Rafael García, improvisó Rubiera esta décima de una sola y larga oración condicional, con hipérbaton, metáfora e hipérbole incluidos:

Si yo fuera como dices
 en el monte de las famas
 fruto maduro en las ramas
 y gusano en las raíces,
 convertiría perdices
 en aerolito y estrella,
 y a aquella viejita, a aquella
 que los ojos no me quita,
 la haría una señorita
 para casarme con ella.

¡Espectacular!

Ventajas y características de los distintos tipos de décimas improvisadas

- ▶ **Binaria:** $2 + 2 + 2 + 2 + 2$. Es la más común, la más natural y la más usada por los improvisadores de décimas en casi todas las tradiciones (el punto cubano, la trova boricua, la paya chilena, la payada rioplatense, el galerón, el huapango, etc.). Ventajas y características: es la estrofa más musical gracias a sus cerrados ciclos binarios (cinco versos hexadecasilabos, cinco bloques homogéneos); la décima binaria crea en el emisor (a beneficio del receptor) el llamado *efecto vaivén*: movimiento y fluidez de las ideas. Desventajas: puede, en controversias largas, dar la sensación de monotonía enunciativa y rítmica.
- ▶ **Binaria en dos pasos:** $1 + 1 + 2$. Suele darse con menos frecuencia, pero existe, y muchas veces el verso 2b es un verso parentético (por lo que el esquema real sería: $1 + (1) + 2$). La décima binaria en dos pasos es elegante, denota dominio, confianza y suele ser efectiva, ya que sorprende esa mínima pausa enunciativa tras el verso 1a.
- ▶ **Binaria con remate:** $2 + 2 + 2 + 4$. Es bastante común y su sensación de agilidad y contundencia al final viene dada por ese remate de redondilla unitaria en el cierre.

- ▶ **Binaria con *sprint***: 2 + 2 + 6. Es menos común y más difícil de improvisar. El repentista hace un quiebre enunciativo tras el primer clímax y (con o sin interludio musical) “acelera” el ritmo y enuncia en una sola idea-verso (oración de 48 sílabas) el cierre de la estrofa. Denota potencia, seguridad, agilidad.
- ▶ **Media**: 4 + 6. Es aún más difícil y compleja, por lo tanto, menos común, de ahí sus altos niveles de eficacia cuando se consigue. El poeta suma una redondilla unitaria (1-4) y tras el quiebre en la cintura de la décima (verso 4a, primer clímax) enuncia un sólo bloque de seis versos (48 sílabas), que constituyen una sola idea-verso y transmite potencia, seguridad, agilidad.
- ▶ **Ternaria inicial**: 1 + 3 + 2 + 2 + 2. Rompe esa posible monotonía rítmica; transmite fuerza, agilidad, y contundencia.
- ▶ **Ternaria final**: 2 + 2 + 2 + 3 + 1 (a) / 2 + 2 + 2 + 1 + 3 (b). El movimiento ternario al final es muy efectivo, porque provoca un quiebre rítmico, que denota sorpresa en el receptor, que en el 90 o 95 % de los casos espera otros dos movimientos binarios.
- ▶ **Mixta**: 2 + 2 + 3 + 3. Es muy llamativa, sorprendente y ágil. El quiebre y cambio de movimientos en la misma cintura de la décima dota a la estrofa de agilidad y contundencia. El poeta reparte de otra manera el espacio silábico y el efecto suele ser muy positivo.
- ▶ **Ternaria**: 1 + 3 + 3 + 3. Tiene un grado más de dificultad y por lo tanto un grado más de eficacia, de efectividad. Tres movimientos ternarios agilizan el discurso o dan la sensación de agilizarlo.
- ▶ **Suelta**: 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1 + 1. Es muy difícil de improvisar y su existencia es escasa. Tiene aire escritural y es una estrofa lenta cuando se improvisa, por las pausas marcadas cada ocho sílabas.
- ▶ **Unitaria**: 1-10. Es la más difícil de improvisar (un poco más que la suelta) y por lo tanto, hay escasos ejemplos. Tiene dificultad enunciativa, sintáctica y semántica: sostener, a lo largo de 80 sílabas, una idea respetando la estructura externa e interna de la estrofa.

Como vemos, esta nueva taxonomía para los tipos de décimas improvisadas es amplia y variada, permitiéndonos otro tipo de mirada, una mirada menos textual, menos filológica, a los poemas así creados.

El poeta repentista y la morfología del lenguaje

El poeta improvisador, de manera empírica e intuitiva, aprende a hacer un rápido análisis morfológico de los versos impuestos o autoimpuestos como pies forzados, o incluso del bloque textual completo (discurso = décima) del contrincante en una controversia, para, tras una fina e interesada criba, quedarse con aquellos elementos léxicos que le permitan responder y entretener el diálogo. Y este análisis morfológico lo hace en las dos direcciones posibles: de palabras y de oraciones (versos), pero, sobre todo, en esta última. El poeta repentista “olfatea” los versos y separa sus piezas para seleccionarlas y reutilizarlas morfológicamente (derivaciones, flexiones, sinonimia, rimas, campo semántico, familia léxica) a lo largo de su décima-respuesta. Digamos que, en tanto hablante y con las habilidades adquiridas para el habla en prosa, el improvisador de décimas no necesita hacer un exhaustivo análisis morfológico de las palabras, separando lexemas y morfemas para saber-determinar la raíz o el número y el género, sino que lo intuye, infiere y aplica (“focaliza y olfatea”), para centrarse luego en el intuitivo análisis del verso. Entonces, el insospechado e instintivo animal gramático que es cada repentista, como híbrido formado por piezas extraídas de Saussure y Chomsky (como bits pragmáticos, pragmalingüísticos), aplica su olfato lingüístico para diseccionar los versos, dividirlos y analizarlos de este modo: a) ver las palabras; b) determinar su tipo (pronombre, sustantivo, verbo, adjetivo, adverbio, determinante, etc.); c) su género (masculino o femenino); d) su número (plural o singular); e) su conjugación (en el caso de los verbos); f) su persona gramatical; g) su tiempo (pasado, futuro, presente); y h) su modo (indicativo, subjuntivo). Y hay dos hechos muy significativos: 1) todo esto ocurre en segundos, y 2) el 98 % de los improvisadores no sabe o no recuerda qué es y cuál es el modo subjuntivo ni el indicativo, qué es un determinante o un adverbio, ni el resto de las categorías gramaticales. Pero no necesita saberlo, claro. La inteligencia intuitiva desarrollada y afinada con la praxis se impone y hace el resto.

Una décima improvisada es, por supuesto, un bloque textual, con sus condicionantes y características sintácticas, semánticas, léxicas,

morfológicas. Pero, de todas estas piezas que informan sobre la constitución del verso y que tanto pueden interesar al gramático, al poeta repentista le bastarán apenas cuatro, las principales: sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios, los llamados *vocablos primarios*, esos elementos X que generarán el movimiento léxico dentro de cada poema, atrayendo cada una de ellas a otras palabras, ya por flexión o derivación, ya por sinonimia, por familia léxica, por campo semántico o por rima, y haciendo aparecer una o varias palabras nuevas (las ondas rodarinas o elementos x^n de los que hablamos en este trabajo).

Los codos sintácticos en la décima improvisada (conectores)

En la improvisación de décimas yo llamo *codo sintáctico* a los conectores (gramaticales, textuales, oracionales, extraoracionales), partículas de enlace o expresiones que interconectan las partes de la décima, fundamentalmente: el puente con la segunda redondilla (al principio del verso 7c), pero también el bloque I con el bloque II, o la primera redondilla con el puente, o el bloque IV con el bloque V.

Estos conectores no son obligatorios, pero sí recomendables (el caso del codo del verso 7c es altamente recomendable). Digamos que éste es el codo sintáctico por antonomasia, al principio del verso 7c, y que sirve de eje al resto de los codos. Cuando el codo sintáctico está en el verso 5a (dos versos por delante) decimos que es un *codo sintáctico adelantado*; cuando está en el verso 9d, decimos que es un *codo sintáctico retrasado*; y el codo sintáctico del verso 3b es opcional.

Por último, los codos sintácticos suelen ponerse en las primeras sílabas de los versos impares de la décima improvisada (con excepción del 1a, que sólo lo tiene en casos muy excepcionales⁷¹).

Veamos un cuadro completo de los codos sintácticos y su posición en la décima, en el que destaco en cursiva el más importante de todos.

71 Las pocas décimas improvisadas que comienzan con un codo sintáctico suelen ser excepcionales también, y las he localizado en repentistas de mucha calidad: Efraín Ríverón, Luis Quintana, Leandro Camargo, casi siempre poetas aperturistas, nada ortodoxos en su estética.

- ▶ v. 3b: Codo sintáctico opcional (c.s.o.).
- ▶ v. 5a: Codo sintáctico desplazado (adelantado: c.s.a)
- ▶ v. 7c: *Codo sintáctico opcional pero altamente recomendable* (c.s.o.p. a.r.)
- ▶ v. 9d: Codo sintáctico desplazado (retrasado: c.s.r.)

La función de los codos sintácticos es dotar a la estrofa de una flexibilidad y una impresión de velocidad, imprescindibles en el repentismo, además de que el codo principal, el del 7c, cumple la función del “tren de aterrizaje”, o sea, avisa de que llega y viene el final de la décima y del mensaje.

Principales codos sintácticos en el repentismo (los más usados)

- ▶ **De continuidad (o positivos, +):** continúan con el discurso enunciado en los versos anteriores, reafirman, confirman, amplían, etc.: y, porque.
- ▶ **De ruptura (o negativos, -):** rompen con (o cambian) el discurso enunciado en los versos anteriores, niegan, contradicen, aclaran, matizan, etc.: pero, aunque.

Otros codos sintácticos comunes

- ▶ **De continuidad (+):** por eso, pues, además, también, encima, por lo tanto, de todas formas, de todos modos, ya que, por ello, así que, así pues, de ahí que, mientras tanto, en ese instante, al mismo tiempo.
- ▶ **De ruptura (-):** mas, sin embargo, por otra parte.

Codos sintácticos elegantes

- ▶ **De continuidad (+):** por más que, dado que, por este motivo, en consecuencia, de ahí que, es decir, dicho de otro modo, en otras palabras,

cabe destacar/señalar, es preciso señalar/insistir en, en resumen, en conclusión, previamente, como hemos/he dicho antes, en cuanto a, en lo que respecta a/con respecto a.

- ▶ **De ruptura (–)**: no obstante, en principio, por el contrario, en cambio, a pesar de, a propósito de.
- ▶ **Ambiguos (+ o –)**: más tarde, luego, mientras tanto, en pocas/otras palabras, finalmente, en definitiva.

Figuras retóricas y repentismo

El repentismo, en todas sus formas, es un arte que se vale de figuras retóricas y literarias para potenciar el discurso, y el menor o mayor empleo de éstas determina su estética. Hay tradiciones repentísticas en lenguaje directo y otras en lenguaje figurado; tradiciones en lenguaje casi directo y otras en lenguaje casi figurado; otras en lenguaje directo salpicado de lenguaje figurado y otras en lenguaje tremendamente tropológico salpicado de lenguaje directo. Y todas son válidas, solamente distintas, y cada una basa su éxito en factores diferentes.

En este apartado nos centraremos, otra vez, en el repentismo cubano, constituido ya en un movimiento estético propio, que, como ya advertimos, se ha colocado a la vanguardia del movimiento iberoamericano de poetas improvisadores. Nos centraremos en él, porque precisamente ese lugar vanguardista lo ha alcanzado —al menos así lo percibe y así lo declara el resto de improvisadores— por el uso y la importancia que dan estos repentistas al lenguaje tropológico, al uso de figuras retóricas. No obstante, no olvidemos que muchas de estas figuras retóricas, tanto y tan bien usadas por los poetas, orales y escritos, abundan también en el habla coloquial, sin fines artísticos. Tampoco olvidemos que su uso no es exclusivo de los repentistas cubanos, sino que algunos de estos recursos son usados por todos los improvisadores con mayor o menor incidencia en unos que en otros: el símil, por ejemplo, el hipérbaton y algunos tipos de metáforas, son fácilmente localizables en todas las tradiciones.

También debo aclarar que el uso, escaso o profuso, de figuras retóricas en el arte repentista no determina ni los niveles poéticos ni su condición poética, porque, como ya he comentado en este mismo trabajo, la poeticidad del repentismo no depende sólo del lenguaje, y mucho menos de las figuras del lenguaje.

Veamos, entonces, algunas de las figuras retóricas más usadas por los repentistas cubanos, con una descripción sucinta de cada una, así como ejemplos ilustrativos tanto de su uso en la poesía escrita en lengua española, como de su uso por algunos poetas improvisadores. La mayoría de los ejemplos literarios citados —con excepción de los que son en décimas o redondilas—, así como los conceptos y su explicación, han sido tomados del libro *Figuras retóricas. El lenguaje literario (2)*, de José-Luis García Barrientos (2018); los ejemplos repentísticos han sido tomados de mis archivos de improvisación y algunos los he creado, *ex profeso*, para este trabajo, en cuyo caso estarán identificados con las iniciales ADP.

Las figuras retóricas más usadas por los repentistas cubanos, tanto los clásicos⁷² como los actuales, son las siguientes:

- | | | |
|---------------|----------------|--------------|
| ▶ Símil | ▶ Polisíndeton | ▶ Oxímoron |
| ▶ Metáfora | ▶ Enumeración | ▶ Antítesis |
| ▶ Hipérbaton | ▶ Prosopopeya | ▶ Paradoja |
| ▶ Hipérbole | ▶ Sinestesia | ▶ Retruécano |
| ▶ Anáfora | ▶ Alegoría | ▶ Apóstrofe |
| ▶ Aliteración | ▶ Dialogismo | |

72 Llamo “los clásicos” del repentismo cubano a los mejores improvisadores de Cuba a lo largo del siglo XX: Ruperto Limendoux, Ordoñez Santana, Juan Pagés, La Calandria, María la Matancera, Martín Silveira, el Indio Naborí, Ángel Valiente, Chanito Isidró, Francisco Riberón, Rafael “el Ñato” Rubiera, Justo Vega, Adolfo Alfonso, Gustavo Tacoronte, Luis Gómez, Eloy Romero, Pablo León, Pedro Guerra, José Marichal, Patricio Lastra, Fortún del Sol, Jorge Manuel y Gonzalo Quesada, Osvaldo Cámara, José María “el Herrero”, Sergio Mederos, Claudino Santos, Francisco Pereira, Bernardo Cárdenas, José Miguel Bello, José Manuel Cordero, Jesús “Tuto” García, Manolito García, Monquito Alfonso, Humberto Upierrez, Justo Lamas, Gerardo León, Gerardo Inda, Rafael García, Julito Martínez y muchos otros.

Empezaremos por ilustrar algunas licencias métricas que emplean los poetas (tanto los escritores como los oralitores) y de las que, por supuesto, también se sirven los repentistas.

Las licencias métricas

Diéresis. Cómputo en sílabas métricas distintas de vocales que forman diptongo, pero que, excepcionalmente se pronuncian como hiato.

- ¡Oh, *crüeles* despojos de mi gloria!
Desconconfianza, olvido, celo, ausencia (Herrera).
- ¿Yo en palacios *suntuosos*?
¿Yo entre telas y brocados?
¿Yo cercado de *criados*
tan lucidos y *briosos*? (Calderón).
- Cantando vas, *riendo* por el agua,
por el aire silbando vas, *riendo* (Juan Ramón Jiménez).

Sinéresis. Cómputo en una sólo sílaba métrica de dos vocales abiertas consecutivas, que forman parte de un hiato, pero que excepcionalmente suene como diptongo.

- Muere pan, molido muele.
Trenza, veleta, *poesía* (Dámaso Alonso).
- *Aún* no nos damos por vencidos. Dicen
que se perdió una guerra. No sé nada (Blas de Otero).
- Como soy poeta oral
la sinéresis me guía.
Yo improvisaré *poesía*
junto a aquella palma *real* (ADP).

Sinalefa. Unión de la vocal o vocales finales de una palabra con la vocal o vocales iniciales de la siguiente, de modo que forman una única sílaba tanto a efectos fonéticos como métricos.

Dialefa. Separación de un diptongo, formando dos sílabas en lugar de una, como lo sería gramaticalmente. Se indica con la colocación de dos puntos, llamados crema, diéresis o puntos diacríticos, sobre la vocal débil o la de menor intensidad fonética del diptongo. Ésta es la verdadera licencia; la sinalefa es la norma.

Diástole. Permutación acentual. Desplazamiento de la sílaba tónica de una palabra a la sílaba posterior. En realidad, es el acento (la fuerza de pronunciación) lo que se desplaza. Ejemplo: Washington = Whashington.

- El conde, mi señor, se fue a *Napoles*;
el duque, mi señor, se fue a *Francia*;
príncipes, buen viaje, que este día
pesadumbre daré a unos caracoles (Góngora).
- Acostó la estatura del *Ciplope*
en las estratagemas del arropo (Quevedo).
- ¡Diástoles! ¡Dijo *Napoles*!
¡Hizo mudanza de acento!
¡Vaya licencia! ¡Qué invento!
¡Me encanta usar las *diastoles*! (ADP).

Sístole. Desplazamiento de la sílaba tónica de una palabra a la sílaba anterior. En realidad, es el acento, la fuerza de pronunciación, lo que se desplaza, por lo tanto, es un fenómeno de permutación acentual. Ejemplo:

- Moza me casó mi padre,
de su obediencia forzada;
puse a Sireno en olvido
que la fe me *tenia* dada (Montemayor).

- A elogiarte y a cantarte
con la décima aprendí.
Y un palacio te erigí
dentro del decimal arte (ADP).

Figuras retóricas más usadas en el repentismo

Aliteración. Repetición de un mismo fonema (o letra) que, ocupando cualesquiera posiciones en las palabras, resulta relevante en un contexto limitado. Ejemplos:

- Yo *me* iba, *mi* madre
a la *romería*.
Por ir *más* devota
fui sin *compañía* (Anónimo).
- Los *suspiros se* escapan de su boca de *fresa* (Rubén Darío).
- El *ruido* con que *rueda* la *ronca* tempestad (José Zorrilla).
- Con *el ala aleve del leve* abanico (Rubén Darío).
- *Rojos* son los *resplandores*
de los rostros del salón (Luis Quintana, repentista).

Enumeración. Serie coordinada de términos con la misma categoría y función. Ejemplos:

- Da en el primero y el de atrás *responde*,
derriba, *rompe*, *hiere*, *parte y mata*,
transforma, *arroja*, *hiende*, *estrella*, *asuela*,
envuelve, *desperece* y *arrebata*,
consume, *despedaza*, *esparce* y *vuela*... (Espinel).
- Yo improviso *redondilla*,
cuarteta, *silva*, *soneto*,
y *serventesio* y *cuarteto*,
zéjel, *estancia* y *quintilla*.

*Puedo improvisar sextilla,
octavilla o villanela.
Yo improviso en esta escuela
romances, copla, alegría,
octava o cuaderna vía
pero... ¡yo amo la espinela!* (ADP).

Enumeración caótica. Variante que se caracteriza por la incoherencia entre los elementos enumerados. Ejemplo:

- *La paz, la avispa, el taco, las vertientes,
el muerto, los decilitros, el búho,
los lugares, la tiña, los sarcófagos, el vaso, las morenas,
el desconocimiento, la olla, el monaguillo,
las gotas, el olvido,
la potestad, los primos, los arcángeles, la aguja,
los párrocos, el ébano, el desaire,
la parte, el tipo, el estupor, el alma...* (César Vallejo).
- *Voy a poner en tus manos
la décima, el pan, el miedo,
el kerosén, el no-puedo,
la lluvia, el saco, los pianos.
La lujuria, los veranos,
la taza de agua, el ombligo,
el aire, el fairplay, el trigo,
la diéresis, la robótica.
la enumeración caótica
del caos... y ya no sigo* (ADP).

Polisíndeton. Multiplicación de nexos conjuntivos, que se reducen en la práctica a la conjugación copulativa “y” (yendo contra la norma, que dice que se inserta sólo entre los últimos elementos enumerados. Ejemplos:

- El prado y valle y gruta y río y fuente
responden a su canto entristecido... (Herrera).

- Y allí fuerte se reconoce, y crece y se lanza
y avanza y levanta espumas, y salta y confía,
y hiende y late en las aguas vivas, y canta y es joven (Alexandre).
- Muchas veces yo improviso
y escribo y sueño y trabajo
y pinto y rimo a destajo
y soy yo sin mi permiso.
Otras veces ando y piso
y corro y transito y vuelo.
Pero a veces sueño, anhelo
y miento y finjo y simulo...
Porque no siempre calculo
mi poético desvelo (ADP).

Hipérbaton (en sentido amplio). Cualquier alteración del orden normal entre los miembros de una secuencia sintáctica. Un tipo de hipérbaton es la anástrofe o inversión. Permutación de términos inmediatos en la secuencia (que no altera su relación de contigüidad porque siguen estando en contacto. Ejemplo: posposición de determinantes y cuantificadores o anteposición de adjetivos o verbos. Ejemplos:

- Quedan *vencidos más*, y enamorados (Cetina).
- *Cerrar podrá* mis ojos la *postrera sombra* (Quevedo).
- *Nadar sabe* mi llama el agua fría (Quevedo).
- *Del salón en el ángulo oscuro*
de su dueño tal vez olvidada (Bécquer).
- Sólo *improvisar podré*
una perfecta espinela
cuando en la selecta escuela
de la oralitura esté (ADP).

Hipérbaton (en sentido estricto). Ruptura de una unidad sintáctica intercalando términos ajenos entre miembros inseparables de la misma. Ejemplos:

- *Divina* me puedes llamar *Providencia* (Juan de Mena).
- De *este*, pues, formidable de la tierra
bostezo, el melancólico vacío (Góngora).
- Inés, tus *bellos*, ya me matan, *ojos*
y al *alma*, roban pensamientos, *mía*,
desde aquel *triste*, en que te vieron, *día*
con tan *cruels*, por tu causa, *enojos* (Lope de Vega).
- La *décima*, poética, *espinela*
en tu *Academia*, feliz, *Oralitura*
enseña *Díaz* y en *Pimienta* vuela.
qué *bendita*, por contumaz, *locura* (ADP).

Tmesis. Es una especie de hipérbaton que se produce en el interior de una palabra al insertar elementos ajenos entre sus componentes. Y también partición de la palabra final de un verso con efectos y fines “rimales”, para crear una rima casi siempre con palabras disonantes. Ejemplos:

- Quien quisiera ser culto en solo un día
la *jeri* (aprenderá) *gonza* siguiente (Quevedo).
- ¿Por qué me torques *bárbara* tan *mente*? (Lope de Vega).
- Yo no te cobro el favor
de amar que tú cobras siempre,
porque yo no soy un *empresario*
en cuestiones de amor (ADP).

Anáfora. Repetición de una o más palabras al inicio de varias secuencias sintácticas o versales. Ejemplos:

- ¿*Soledad*, y *está el* pájaro en el árbol,
soledad, y *está el* agua en las orillas,
soledad, y *está el* viento con la nube,
soledad, y *está el* mundo con nosotros,
soledad, y *estás tú* conmigo solos? (Juan Ramón Jiménez).

- ¡*Que no* quiero verla!
Que no hay cáliz que la contenga,
que no hay golondrinas que la beban,
no hay escarcha de luz que la enfríe,
no hay canto ni diluvio de azucena,
no hay cristal que la cubra de plata (García Lorca).
- *Décima, déjame* hablarte.
Décima, déjame verte.
Décima, déjame hacerte
un altar para rezarte.
Décima, déjame amarte.
Décima, déjame hablar.
Décima, déjame entrar
en tu casa de diez versos
y poner diez universos
de ocho órbitas a girar (ADP).

Símil. Es el realce de un pensamiento u objeto estableciendo su comparación con otro. Comparaciones establecidas normalmente por los nexos como, tan... como, tan... que, menos... que, más... que, parece, semeja, da la impresión que, etc. Ejemplos:

- Había príncipes duros *como el yunque* y príncipes que eran *como leopardos* (Alejo Carpentier).
- Yo he visto un trozo de guano cuando al río se desploma decirle adiós a la loma *como si fuera* una mano (Bernardo Cárdenas, repentista).
- Búscame donde se ve un viejo algarrobo seco que, por podrido y por hueco, *parece* un muerto de pie. O en el murciélago que desde sus ramas podridas con las alas extendidas

cae, y nos da la impresión
que viene un manso ratón
bajando en paracaídas (Omar Mirabal, repentista).

Metáfora. La metáfora es un tropo por sustitución. Consiste en la traslación del significado de un término al otro por relación de semejanza (muchas veces “creada” por la propia metáfora) entre algunas propiedades de sus respectivos referentes. La metáfora es el tipo de tropo más extendido, con posibilidades prácticamente inagotables, y se ha convertido en el tropo más valorado y más identificado con el hecho poético. Ejemplos:

- Las algas que aparecen en las playas son los pelos que se arrancan las sirenas al peinarse (Ramón Gómez de la Serna).
- Y en tus líquidos espejos (Gustavo Tacoronte, repentista).
- Qué riesgo domarle el brío
a un galope de cristal (Luis Quintana, repentista).
- La espuela de un ojo mío
ijares de Hórmigo pincha (Luis Quintana, repentista).
- En el monte de las famas (Rafael Rubiera, repentista).
- Yo sé por qué tiene el gallo
del verso mustia la cresta (Irán Caballero, repentista).
- Una lluvia habré de ser
después que humareda fui (Indio Naborí, repentista).

Si en una metáfora el término “propio” está explícito se habla de metáfora *in praesentia*; si se omite, de metáfora *in absentia*:

- El arco iris es la *bufanda del cielo* (Gómez de la Serna).
- Dicen que, lleno el rostro de colores,
en *perlas* convirtió sus *esmeraldas* (Lope de Vega).
- *Guajira, junco y palmera,*
piña cuajada en aroma,

inocencia de paloma
y pudor de adormidera (Indio Naborí).

Según su categoría gramatical hay tres tipos de metáforas: nominal (“afluentes de la memoria”, García Márquez), verbal (“su alma resistía anclada en la paciencia”, Homero); y adjetival (“en esta vida frágil y liviana”, Quevedo). Otra clasificación de las metáforas es la siguiente (todas ellas usadas en el repentismo):

- ▶ **Metáfora común o simple.** La que relaciona directamente el término real con el irreal, con la fórmula real + verbo *ser* + irreal (una de las más usadas por los repentistas): “El gallo es guardián que canta” (Irán Caballero, repentista).
- ▶ **Metáfora de complemento preposicional.** La imagen real se encuentra unida a la irreal mediante una preposición (otra de las más usadas por los repentistas): “el reloj rojo del pecho” (Irán Caballero, repentista); “en un río de aguardiente” (Alexis Díaz-Pimienta).
- ▶ **Metáfora pura.** Sólo aparece la imagen irreal: “ijares de Hórmigo pincha” (Luis Quintana, repentista).
- ▶ **Metáfora aposicional.** No existe un nexo entre los términos reales y los imaginarios. “Taxímetro de Dios” (el tiempo, Frino, poeta mexicano); “por las celestes alfombras” (las nubes, Alexis Díaz-Pimienta, repentista⁷³).
- ▶ **Metáfora negativa.** Se caracteriza por tener un adverbio de negación⁷⁴. “No es el infierno, es la calle” (Lorca); “No la décima, el manojo / de versos en la garganta” (ADP).
- ▶ **Metáfora sinestésica.** Confusión de sensaciones transmitida por el trueque sensorial entre acciones/efectos y sentidos. “El olor sale a decir / que están colando café” (Ernesto Ramírez, repentista).

⁷³ He marcado con mi nombre completo más el término *repentista* aquellos ejemplos tomados de mis décimas improvisadas, para diferenciarlos de las ADP, ejemplos creados *ex profeso* (improvisación escrita) para esta investigación.

⁷⁴ Según algunos estudiosos, es una de las aportaciones técnicas del movimiento surrealista.

Hipérbole. Sustitución de significado con exageración que rebasa llamativamente los límites de lo verosímil. Ejemplos:

- Y se iban *empapando las arenas*
y se iban *las armas empapando*
que portan los varones, *con su llanto* (Homero).
- En sus divinos ojos
por lágrimas, estrellas (Garcilaso).
- Tanto dolor se agrupa en mi costado
que por doler, *me duele hasta el aliento* (Miguel Hernández).
- De como tanto disfruto
la improvisación a diario
hago sobre el escenario
mil décimas al minuto (ADP).

Sinestesia o metáfora sinestésica. Fenómeno de “percepción sensorial simultánea” o de transferencia de significados desde un dominio sensorial a otro. Ejemplos:

- En *colores sonoros* suspendidos,
oyen los ojos, miran los oídos (López de Zárate).
- Que *hablen primero mis ojos*
con *las lenguas de su llanto* (Lope de Vega).
- El tiburón escapa de *los dedos de la mirada* (Lezama Lima).
- Cansados de estar de pie
los viejos se quieren ir
y el olor sale a decir
que están colando café (Ernesto Ramírez, repentista).

Alegoría. Metáfora continuada o cadena de metáforas correlativas que desarrollan un completo doble sentido, literal y figurado.

- *En la redonda
encrucijada
seis doncellas
bailan.
Tres de carne
y tres de plata.
Los sueños de ayer las buscan
pero las tiene abrazadas
un Polifemo de oro.
¡La guitarra! (García Lorca).*
- *Guajira, junco y palmera,
piña cuajada en aroma,
inocencia de paloma
y pudor de adormidera (Indio Naborí, repentista).*
- *Son oro de gran tamaño
los dos versos posteriores
pero los ocho anteriores
valen menos que el estaño.
Víctimas del mismo engaño
sé de muchos carboneros
que llenan sacos ligeros
con ciscos que nadie toca
y les camuflan la boca
con dos carbones enteros (Chanito Isidrón, repentista).*
- *Tú podrás dormir tranquilo
y podrás decir que vales
cuando diez nudos iguales
le puedas hacer a un hilo.
Pero tienes un estilo
de espacios anchos y estrechos.
Y mientras todos los trechos
a igual distancia no estén
harás cuatro nudos bien
y seis te saldrán mal hechos (Pedro Guerra, repentista).*

Prosopopeya (o personificación). Figura retórica de ficción enunciativa. “Ficción de persona” o atribución de cualidades humanas, y en particular el lenguaje, a personas ficticias y sobre todo a seres irracionales o inanimados (abstractos o concretos). Es una de las figuras más usadas por las generaciones y promociones post-naborianas. Ejemplos:

- *El amor golpeó su puerta*
cuando menos lo esperaba... (frase hecha).
- Y cuando *el río relincha* (Luis Quintana, repentista).
- *El sol esconde la cara* (Emiliano Sardiñas, repentista).
- Mientras *el viento es arpista*
que con las hierbas trabaja
el río canta en voz baja
lo que piensa el repentista (ADP).

Antítesis. Enfrentamiento de términos antónimos en un mismo contexto.

- *Yo velo cuando tú duermes, yo lloro cuando tú cantas, yo me desmayo* de ayuno cuando *estás perezoso* (Cervantes).
- *Subes, bajas, vienes, vas*
te integras, te desintegras,
te entristeces y te alegras (ejemplo de antítesis tomado de una misma décima —en versos consecutivos— de Efraín Riverón, repentista).
- Tales son los defensores
de mis viejas confianzas
que están *vivos los temores*
y *muertas las esperanzas* (Espinel).

Cohabitación. Tipo de antítesis que consiste en la convivencia de contrarios en un mismo sujeto. Ejemplos:

- Porque quiere ser cielo, siendo inferno; serafín y gusano, humo y sol, Dios y demonio (Quevedo).
- Mi décima es miel y sal,
cercanía y horizonte,
es calle céntrica y monte,
es piedra dura y cristal (ADP).

Oxímoron. Fusión de términos contrarios (que se excluyen mutuamente) en una misma unidad gramatical y de sentido. Tiene un grado mayor de contradicción que la cohabitación. El oxímoron se diferencia de la paradoja y otras figuras semánticas de antonimia en que está formado por dos palabras. El lenguaje cotidiano está lleno de frases hechas que son oxímoron. Ejemplos: “agridulce”, “altibajo”, “buen perdedor”, “calma tensa”, “cerveza sin alcohol”, “claroscuro”, “copia original”, “gas líquido”, “docta ignorancia”, “lavado en seco”, “menos es más”, “pequeño gran hombre”, “realidad virtual”, “secreto a voces”, “tragicomedia”, etc. El oxímoron se ha convertido en una de las figuras retóricas de moda entre los repentistas cubanos de la Generación 2000. Ejemplos:

- Con tu claridad oscura
alumbras [...] y alumbras con tu negrura
con tus claridades negras (Efraín Riverón, repentista).

Paradoja. La paradoja es también una figura semántica de antonimia, pero es mucho más amplia y vaga que las anteriores. Puede definirse como la expresión de un pensamiento sorprendente por ser contrario a lo esperado, al sentido común o a la opinión establecida. Ejemplos:

- Y en un contraste es más clara
cuando el agua es más oscura (la luna, Angelito Valiente, repentista).
- Aquí donde me acompañan
personas que no se ven

*mi enemigo me hace bien
y mis amigos me dañan* (ADP).

- *Sin acabar acabáis,
sin tener que amar amáis,
engrandecéis nuestra nada* (Santa Teresa de Jesús).

Por último, es bueno aclarar, como bien dice Barrientos, que “todo oxímoron es paradójico, pero no todas las paradojas son un oxímoron”⁷⁵.

Por supuesto, no están aquí todas las figuras retóricas que utilizan los poetas improvisadores, algunos de manera consciente (conciencia inducida por la práctica, tropologización aprendida por mimetismo y ósmosis), otros de manera totalmente inconsciente. En el amplio corpus con el que hemos trabajado, he hallado de todo: anadiplosis, apócopies, apotegmas, etopeyas, dilogías, epanadiplosis, zeugmas, sarcasmos, cronografías, epifonemas y sentencias, etc. No así palíndromos, por poner un ejemplo de difícil, casi imposible ejecución improvisada⁷⁶; ni epíforas, porque la propia estructura y las leyes y reglas de la décima lo impiden: la repetición de rimas es uno de los defectos más penalizados de la improvisación.

75 Importante también: “El carácter contradictorio del oxímoron y de la paradoja no se resuelve en sinsentido, sino que postula, crea otro sentido, más allá del aparente o literal. He ahí su belleza y su objetivo” (García Barrientos, 2018).

76 En noviembre de 2018 fui testigo de la improvisación oral de un palíndromo, obra de uno de los mejores palíndromistas en lengua española, el poeta y matemático Pedro Poitevin. Andábamos de paseo por Harvard con el también poeta de origen ruso Philip Nikolaev, cuando éste leyó un letrero en inglés y yo quise que me lo tradujera. El resto, incluido el palíndromo improvisado, lo cuenta mejor el propio Poitevin en su blog, ¡y en décimas! Dice: “Estábamos caminando / las calles de Cambridge tres / poetas —mezcla de inglés, / español, y ruso— cuando / Nikolaev, bostezando, / atinó a decirnos: —Hey, / let’s go back a different way. / Pimienta estaba perdido / y me preguntó al oído: / —¿Dónde nos lleva este güey? // Palíndromista habitual / y repentista prolijo, / éste, su servidor, dijo:/ —La ruta no natural. / Octosílabo cabal / e instantánea traducción / de lo que, en conversación, / dijera el poeta ruso. / Pimienta luego repuso: / “No mames... ¡ese mamón!” // [...] y le dije: —“¿Has descubierto / que la traducción que he hallado / es palíndromo? Ha quedado / en profundo desconcierto”.

El uso de las figuras retóricas es, en resumen, fundamental en el éxito y reconocimiento del repentismo cubano actual, dentro y fuera de Cuba; y tanto un signo evolutivo como un parámetro que nos permite ubicar, incluso, a un repentista en su grupo generacional o promoción. Algunas décimas de, por ejemplo, Leandro Camargo, Oniesis Gil, Luis Quintana o Juan Antonio Díaz son imposibles de imaginar en la generación naboriana (más conceptista que gongorina) y mucho menos en la prenaboriana, mucho más garcilasiana que conceptista. Como botón de muestra veamos esta décima de Quintana y localicemos en ella las figuras retóricas:

Qué riesgo domarle el brío	apóstrofe / metáfora verbal
a un galope de cristal,	metáfora preposicional
ser jockey de un semental	metáfora aposicional y encabalgamiento
que tiene el lomo tan frío.	
La espuela de un ojo mío	metáfora pura
ijares de Hórmigo pincha	metáfora aposicional
y cuando el río relincha	prosopopeya
por una garganta de agua	metáfora preposicional
con la vena de una yagua	metáfora y encabalgamiento
rota, le aprieto la cincha	metáfora verbal

O sea, en una misma décima, el poeta ha empleado 12 figuras retóricas, entre ellas ;8 metáforas! (de distinto tipo) y dos encabalgamientos.

Uso (y abuso) de las figuras retóricas en el repentismo cubano. Ejemplos y comentarios

Muchas serían (miles, cientos de miles) las décimas o redondillas que podríamos citar para ilustrar el uso de figuras retóricas en el repentismo cubano, uso que marca líneas de estilo y a la vez puntos evolutivos en la historia de este arte. Y como éste es un arte vivo, vital y vivaz, estaríamos, entonces ante el verdadero *Libro de arena* borgeano: no acabaríamos nunca. Permítaseme, no obstante, presentar una selección que, aunque breve, será ilustrativa. Primero, de décimas y redondillas

sueltas, tomadas de mis archivos; luego fragmentos de controversia tomados también de mis archivos y otras de Internet (de la plataforma de videos YouTube, sobre todo).

Comenzaré con quien fue para mí el repentista más renovador de su generación (la postnaboriana, en primera promoción), el verdadero continuador de la revolución estética que significó la vida y la obra de Naborí para el repentismo cubano. Hablo de Francisco Pereira Núñez, Chanchito Pereira, poeta habanero que durante varias décadas fue reconocido como “el mejor repentista de Cuba”, mi maestro, con quien más aprendí y a quien más imité (creo que al único) cuando era joven.

Dice Chanchito en una de sus décimas:

No imites el paso mío
 que yo a nadie se lo copio.
 Yo prefiero un paso propio
 y rebelde como el río.
 Yo salí desde un bohío
 a escribir mi propia historia
 y para alcanzar la gloria
 ingerí tanto fracaso
 que llegué al triunfo sin vaso
 donde beber la victoria.

Hay en esta décima un sutil despliegue de figuras retóricas que la hacen poética según los cánones literarios. Símil en el verso 4a; metáfora verbal en el verso 8d; y un bloque V con recursos difíciles de clasificar: “que llegué al triunfo sin vaso / donde beber la victoria”; una imagen que está más cerca del filosofema y del aforismo que de la metáfora. Ésta es una décima cuya belleza y limpieza enunciativa (= cohesión y coherencia) se deben al equilibrado uso de binomios y trinomios léxicos a lo largo de toda la estrofa. Binomios: “paso-paso”, “copio-propio”, “propio-rebelde”, “escribir-historia”, “alcanzar-llegué”; y los trinomios: “ingerir-vaso-beber” y “fracaso-triunfo-victoria”. Esto da a toda la décima fortaleza textual y transmite al público plenitud poética.

Seguimos.

Un buen ejemplo del uso del encabalgamiento en la generación naboriana es esta décima de Angelito Valiente, improvisada en Bauta, en 1986, durante un homenaje en el que le cantaban todos al Indio Naborí (y en controversia con el propio Naborí):

Tú, la palabra más alta
de la décima, callaste
a destiempo, y no pensaste
que tu nombre le hacía falta.

Nótese el vanguardismo de Valiente en esta redondilla, su dominio técnico y estructural: se atreve con un largo encabalgamiento que va desde la sílaba segunda del primer verso hasta la sílaba cuarta del tercero: “la palabra más alta / de la décima callaste / a destiempo...”. Tal parece una estrofa de la cuarta promoción postnaboriana, de ahora mismo.

Y nada mejor para ponderar la maestría del cubano Gustavo Tacoronte (otro de la generación naboriana) que recordar una de sus décimas que vive en la memoria popular, ejemplo sublime de técnica y calidad, de eficacia y creatividad poéticas. Fue, además, improvisada con pie forzado. El verso impuesto era “cadáver de una paloma”, a todas luces un verso con una dificultad añadida: la carencia de algún vocablo secundario al inicio (ni artículo, ni preposición, ni conjunción, ni pronombre, nada). “Cadáver de una paloma”: un verso sin determinante inicial que obliga al encabalgamiento: “el / cadáver de una paloma”, “un / cadáver de una paloma”, o algo por el estilo. Sin embargo, el maestro sorprende con esta décima anecdótica en presente indicativo, algo absolutamente vanguardista en el repentismo cubano⁷⁷.

77 Las décimas anecdóticas suelen ser, generalmente, en pretérito, hasta constituir esta característica uno de sus identificativos. Por eso es destacable ésta de Tacoronte. Otra décima anecdótica en presente indicativo fue improvisada por otro maestro de esta generación, Pedro Guerra, y la citamos también en este libro cuando hablemos de las décimas enumerativas.

El perro del cazador
 mueve la cola, olfatea,
 sale al instante y rastrea
 a la voz de su señor.
 Suena un tiro aterrador.
 Un ave que se desploma.
 Va, entre sus dientes la toma,
 y luego vuelve a su dueño
 con el sangrante y pequeño
 cadáver de una paloma

Todo en esta décima es destacable, pero nos quedaremos con dos momentos de altísimo valor formal: la enumeración verbal entre 1a y 4a (“mueve”, “olfatea”, “sale”, “rastrea”); ese puente de estructura 1-1 y estética cinematográfica (son como dos fotogramas: el disparo y el cuerpo del ave desplomándose) y el bajante, ese verso 9 que logra, a golpe de adjetivos (“sangrante”, “pequeño”), evitar el previsible e incómodo encabalgamiento. Además, el puente de versos sueltos (1-1) y la segunda redondilla de estructura ternaria final (1-3), crea en el centro de la décima un inusual movimiento de versos sueltos entre el puente y la segunda redondilla, un 1-1-1 que abarca los versos 5a-6c-7c. Nada común. En fin, una obra maestra⁷⁸.

Otro sublime ejemplo de la capacidad retórica de los repentistas cubanos es la siguiente décima improvisada por Efraín Riverón (primera promoción post-naboriana), en un homenaje-cumpleaños a Tomasita Quiala, repentista e invidente, un detalle este último que determina el tipo de recurso (oxímoron) que utiliza el poeta.

Arribas a un año más
 con tu claridad oscura
 y alumbra con tu negrura
 la sombra de los demás.

78 La estética cinematográfica del puente de esta décima no deja de ser una figura retórica llamada *hipotiposis*, también por algunos tratadistas energía o evidencia: “Es una oración (= discurso) que al vivo pone las cosas delante de los ojos (...) que más parece que se está viendo que oyendo o leyendo” (Mayoral, 1994: 187).

Subes, bajas, vienes, vas,
 te integras, te desintegras,
 te entristeces y te alegras,
 y libre de pena y cruz,
 todo lo llenas de luz
 con tus claridades negras.

Vale la pena detenernos un poco más en esta décima, porque ella ejemplifica la estética vanguardista, ruptural, que ha caracterizado siempre la obra de Efraín Riverón dentro del repentismo cubano. En esta décima está el mejor Riverón, el más audaz, haciendo uso de una figura retórica como el oxímoron (“claridad oscura”, “alumbras con tu negrura”, “claridades negras”) y del recurso de la enumeración, tan caro a las promociones actuales de repentistas cubanos. Es ésta una décima enumerativa en la que Riverón deja patente la huella e influencia de su padre (el gran Francisco Riverón, también amante del oxímoron, la paradoja, la antítesis, el retruécano) y de la obra del Indio Naborí: una décima que nos deja cierta sensación de vértigo, de zigzag (“subes, bajas, vienes, vas”⁷⁹) y de ligereza, velocidad, ritmo. Como siempre, se luce en el puente, una de sus especialidades: “Subes, bajas, vienes, vas / te integras, te desintegras”: un puente enumerativo con seis elementos, y, encima, antitéticos, una auténtica joya de ingeniería verbal y poética.

Seguimos.

Tal vez una de las estrofas que mejor ilustra el cambio generacional de la tercera promoción postnaboriana (a la que yo pertenezco) y la que llamo Generación 2000, es una décima improvisada por Luisito Quintana (el poeta-puente, como ya hemos dicho), en una tetralogía (“Controversia a cuatro voces”), en Limonar. Cantaban precisamente cuatro de los protagonistas de esta promoción: Luis Quintana, Oniesis Gil, Leandro Camargo y Yoslay García, y el tema era, precisamente, “ellos”, su grupo, su “generación”. Aquel día, muchas décimas y redondillas giraron en torno a esto:

⁷⁹ Este verso, además de una antítesis, es una enumeración.

- Con Luisito, con Camargo
y con Oniesis la idea
busca el camino que sea
más rápido y menos largo (Yoslay García).
- Yo no soy un ser humano
ni soy un genio tal vez
ni un bardo con solidez
yo soy sólo en el oído
un fantasma construido
con pedazos de los tres (Oniesis Gil).
- Este cuarteto divino
es gustoso de escuchar:
adereza el paladar
y endulza el oído fino (Luis Quintana).
- Luisito es quien ascendió
dándole color al clima
y nosotros en la cima
somos mientras nos ensalzan
tres pirámides que alzan
al faraón de la rima (Leandro Camargo).

Y todavía tiene tiempo Yoslay García de citar y traer a colación a otro miembro del “grupo”:

Cuatro jóvenes de ahora
que juntos a los de ayer
pueden mañanas hacer
de una noche abrumadora.
Pero si sale la aurora
y sienten que este lucero
brilla pero no está entero
y baja Dios y pregunta

por qué le falta una punta
busquen a Irán Caballero”⁸⁰.

Finalmente, es Luisito Quintana, el recién bautizado “faraón de la rima”, “el maestro”, quien redondea, sintetiza y expone magistralmente esta décima-foto-de-grupo, décima-manifiesto que, como decía al principio de este párrafo, ilustra el cambio de estética de este grupo de avanzada. Dice la décima:

Ustedes tres, los que son,
los que serán, los que han sido,
magia, ruptura de nido,
embrujo de cascarón.
Yo finjo el claustro, la unión,
pero se me dilapida
la esperanza, me convida
a callar entre columnas
y hallo entre manos alumnas
la clase que se me olvida.

80 Es destacable en esta décima de Yoslay García la estructura desde el puente hasta el final. Si nos fijamos bien, la primera redondilla tiene la clásica estructura ab + ba: dos hexadecasílabos con una idea-verso cada uno (redondilla binaria). Pero luego Yoslay rompe la estructura binaria de la décima y larga un sólo verso de 48 sílabas dividido en seis grupos de ocho, es decir, improvisa una larga idea-verso que empieza en el puente y no termina hasta el final de la décima: *Pero si sale la aurora / y sienten que este lucero / brilla pero no está entero / y baja Dios y pregunta / por qué le falta una punta / busquen a Irán Caballero*. Hay una mínima pausa, de inflexión, en el verso 9d (tras 40 sílabas continuas!) y luego el verso remate, el verso-respuesta. Porque, encima, tras el “pero” del verso quinto (inusual) y la incorporación de dos ilativas casi seguidas (“y”, en v. 6c y v. 8d) el poeta se atreve a meter un personaje (Dios) e incorporar un diálogo indirecto e interrogativo (¿por qué le falta una punta?), para responderse a sí mismo en el verso último (dialogismo). Esto no es nada común en el repentismo cubano. Esto es algo que se atreven a hacer muy pocos repentistas y que responde, también, a la nueva estética de esta generación de improvisadores: menos moldes prosódicos fijos, y, por ende, menos previsibilidad en los receptores.

Y digo que ésta es una décima-foto-de-grupo, una décima-manifiesto, no sólo por su calidad, sino por todo lo que dice y encierra, aspectos que la separan, definitivamente, de la décima común, al uso durante décadas en el repentismo de la isla. Aquí ya no hay movimientos binarios, hexadecasilabos cerrados (a + b); aquí hay enumeración desde el primer verso, pero no caótica, ni en cláusulas versales cerradas (más bien, hay entretrejimiento de sintagmas); y abundan los encabalgamientos, algunos de ellos de un atrevimiento visiblemente vanguardista (entre los versos 6c y 7c, es decir, del puente hacia la segunda redondilla; y entre los versos 7c y 8d, inusual, extrañísimo); esto, en cuanto a la forma; en cuanto al contenido, el propio Quintana, el de mayor edad en el grupo, se refiere a los otros tres repentistas como “manos alumnas”, mientras se llama a sí mismo “el claustro” (el Maestro), o mejor, finge serlo (“yo finjo el claustro, la unión”) y, lo mejor de todo, cuando pierde la esperanza (cuando “se le dilapida”) encuentra en ellos “la clase que se me olvida”, es decir, la continuidad, el relevo. A la vez, declaración de principios y nueva propuesta estética. Ya, aquí, no se nota la huella naboriana. Hay otra forma de decir, de entretrejer los versos, una propuesta estética que cada vez se encuentra más en la obra, sobre todo, de Leandro Camargo y Oniesis Gil, dos de esas “manos alumnas”.

Muchas veces he dicho —también en este trabajo— que lo poético en repentismo es —puede ser— extratextual, que la poesía improvisada genera grados de poeticidad que no tienen su razón de ser en el lenguaje. Uno de los elementos que contribuyen a esto es la velocidad enunciativa y la rapidez de respuesta, la espontaneidad. Son aspectos “que suman”. Si una décima improvisada tiene buen texto, suma; buen lenguaje, suma; figuras retóricas, suma; pero si encima es improvisada con buen lenguaje corporal y gestual, suma más, y si el poeta es capaz de crearla con rapidez y espontaneidad, suma más, y si, encima, es veloz en su enunciación, suma más todavía. Pura matemática, gradual y ascendente. Pero ojo: también he dicho que la verdadera rapidez del improvisador está en el tiempo de asociación de ideas, en la velocidad con que logra asociar el discurso ajeno con los vocablos e ideas pertinentes de su propio discurso, para seleccionar, en breve tiempo, las rimas, la respuesta, la estrategia que implicará uno u otro movimiento

en el corpus de la controversia. Es esto lo que dota a las respuestas improvisadas de ese sentido de espontaneidad que tanto destacamos y que tan eficaz suele ser con el público.

Es lo que sucede, por ejemplo, en la respuesta de Pablo León a Angelito Valiente durante una de sus más recordadas controversias. Valiente había estado muy enfermo, con afecciones cardíacas, y alejado por esto de las canturías. Toda la controversia giró en torno a esta realidad biográfica del poeta del Ariguanabo, quien volvía a improvisar después de mucho tiempo, y quien describe así, en la segunda redondilla de una de sus décimas, el calvario de la enfermedad:

Y cuánto más intentaba
tornarme un poeta entero
un pájaro carpintero
el pecho me agujereaba.

Más allá de la conseguida imagen de dolor cardíaco como un pájaro carpintero picoteando en su pecho (imagen que a mí me recuerda, y mucho, el poema “Avestruz”, de César Vallejo, ese “saca tu dulce pico ya”, tan vallejiano, sólo que el poeta peruano hablaba de la melancolía, un “dolor metafórico” y Valiente de una cardiopatía, un dolor real; Vallejo hablaba de un avestruz que hundía el pico, y Valiente de un carpintero que repiqueteaba y agujereaba⁸¹); más allá de esta imagen tan eficaz como emotiva en la voz de Valiente (recuerden que estos versos hay que oírlos, no leerlos, como aquel “che” de Borges), o no más allá, sino junto a esta imagen, y como complemento de ella, hay que escuchar los versos de riposta que improvisó Pablo León, sin dejar apenas tiempo al interludio musical, tomando con inmediatez y espontaneidad los signos léxicos más importantes de los versos finales valientinos (“pájaro [carpintero]”, “pecho” y “agujereaba”), logrando unos versos de un impacto total en los oyentes, unos versos en los que mezcla rapidez,

81 Indiscutiblemente, Angelito Valiente había sido lector de César Vallejo y esta imagen puede ser una referencia, evocación, reminiscencia y/o actualización en *performance* de la imagen del poeta peruano; en esta misma controversia, hacia el final, dice Valiente en el puente de una décima: “Ahora si pienso en Jacinto / en Vallejo y en Neruda...”.

espontaneidad, inmediatez y cierto “efecto riposta” muy efectivo; respondió el poeta pinareño:

El pájaro que venía
y el pecho te agujereaba
era por ver si saltaba
a chorros la poesía.

Pero ahí no se quedó el León de los Poetas; siguió redondeando su respuesta y alargando ese “efecto riposta” hasta los versos del puente:

Él, como el pueblo sabía
toda tu dolencia cruel.

Y entonces remató, alargando el “efecto riposta” hasta el final de su décima, sin dejar ni siquiera tiempo a los instrumentos musicales:

y con un pico de miel
intentó abrirte una grieta
y liberar al poeta
dormido bajo tu piel.

Otro claro ejemplo de excelencia poética sin tanta retórica en el repentismo cubano es esta décima improvisada por Pedro Guerra contra Justo Vega en el Teatro de los Yesistas (La Habana), en la década de los cincuenta. Cuenta Orlando Laguardia:

Recuerdo cuando Justo [Vega], acorralado en los Yesistas, le dijo “borracho” a Pedro Guerra y Pedro le respondió con una décima que levantó el teatro. Más de cinco minutos todos aplaudiendo. Entre ellos yo. Dice así:

Si tú llegas a un billar
para jugar, compañero,
porque quieres el dinero
que tienes multiplicar;
no te pongas a gritar
que [éste] le pega a la mujer,
o que [a éste] le gusta beber,

ni que el hombre es un bellaco.⁸²
 Ve y gánale con el taco
 que es lo que tienes que hacer.

He aquí un ejemplo de estrategia discursiva digna de las estratagemas erísticas de Schopenhauer, pero en el repentismo cubano. Porque Pedro Guerra en esta décima-respuesta utiliza, sin conocerla, por supuesto, la dialéctica erística. Veamos cómo.

El argumento de Justo Vega en su ofensiva es directo: llama a Pedro Guerra “borracho” (argumento *ad hominem*). Pero la respuesta de Guerra en su defensa es un fantasioso circunloquio, una genial “cortina de verso” que habla de un juego (billar) en los primeros ocho versos de la décima y lo hace, además, en segunda persona (tú), nada común en el repentismo, y con tono y estructura anecdóticos⁸³. No es nada gratuito que Guerra comience su décima (1a) con el conector condicional de subordinación “si” (“si tú”), un recurso dialógico para que, pese al desvío argumental que supondrá su texto, el público sepa (y el rival también) que le está respondiendo. Llama la atención, además, que Guerra improvise una inusual (por difícil) décima sin pausas hasta el verso 8d (casi unitaria, casi unioracional), una décima cuya primera idea-verso (oración) va de la sílaba 1 (v. 1a) a la sílaba 64 (v. 8d), dejando sólo fuera de ella el bloque V, los versos del bajante y el pie (9d y 10c), es decir, el contundente remate.

Para que tengamos una idea de la extensión de esta cláusula oracional, pongámosla en prosa:

Si tú llegas a un billar para jugar, compañero, porque quieres el dinero que tienes multiplicar, no te pongas a gritar que [éste] le pega a la mujer, o que [a éste] le gusta beber, ni que el hombre es un bellaco...

82 Otra muestra de los inasibles entuertos de la puntuación oral. Esta décima, si tras el verso 8d le ponemos un punto (como he hecho) es una estrofa bi-oracional: 1a-8d y 9d-10c; pero si considero la pausa menor, y pongo un punto y coma, pasaría a ser una difícil décima unitaria: 1a-10c.

83 Este “tú” es alegórico, frente al “yo” egotivo real. Ese “tú” no se refiere exactamente a Guerra, es una referencia indirecta del tipo “alguien como tú” (= “cualquiera”).

Por tanto, Guerra improvisa una secuencia de 39 palabras en una larga oración que incluye tres subordinadas sustantivas (“que le pega a la mujer”, “o que le gusta beber”, “ni que el hombre es un bellaco”), por supuesto, respetando la estructura rimal y métrica de la décima hasta ese punto (el abbaaccd, y el octosílabo, respectivamente); y todo esto para ganar tiempo (y crear expectativas) de cara a su final-remate, que, claro, ya tiene elaborado: “ve y gánale con el taco / que es lo que tienes que hacer”.

En su respuesta, Guerra nada toma de la estrofa de Justo Vega, ni un signo léxico que indique que le va a responder o le está respondiendo sobre el tema de la borrachera. Sólo hay indicios de contra-argumento en el “si tú” inicial y el resto de las conjugaciones verbales (“llegas”, “quieres”, “no te pongas”), que suponemos irían acompañadas y reforzadas por el consiguiente lenguaje gestual y corporal.

El poeta ha saltado del tema del “borracho” (nada de bebida, alcohol, barra, bar) a hablar del juego (billar, jugar, dinero), e introduce en su décima a un personaje poemático, en apariencia ajeno al propio diálogo (su mujer; que, por cierto, es una esposa hipotética, ficcional) y sólo al final resuelve el enigma: “ve y gánale con el taco / que es lo que tienes que hacer”), manteniendo la segunda persona y hablando de sí mismo como si fuera otro.

Lo curioso en este tipo de discursos es que tanto el interlocutor (Justo Vega) como el público (entre ellos, Orlando Laguardia, mi informante) entendieron-dedujeron lo que subyacía en el texto: “ve [ven]” [al billar] = [al Teatro de los Yesistas] “y gánale” = [“y canta” o “e improvisa”] [en el juego] = [en la controversia] con el taco = [con la décima], “que es lo que tienes que hacer”. Es más, una lectura más exacta de la “traducción” sería: “ve [ven]” [al billar] [al Teatro de los Yesistas] “y gánale”, “y gáname”, así, directamente: o sea, gáname improvisando en lugar de llamarme “borracho”.

Por último, ha utilizado Pedro Guerra en esta décima la técnica del “engaño-desengaño” de la que habla Bousoño en su *Teoría de la expresión poética* (1970): ocho versos-señuelo (del 1a al 8d) para luego sorprender y rematar con dos versos-grúa (9d-10c), que levantan la décima.

He aquí un buen ejemplo de excelencia en una décima improvisada por un autor de la generación naboriana, una décima sin más afeites retóricos que los típicos del habla coloquial (las elipsis en los versos 6c y 7c) y la ironía que atraviesa toda la estrofa. Una décima, por tanto, más cerca del discurso conversacional que del poema. En todo caso, estaría cerca del poema coloquial⁸⁴. Lo que demuestra, una vez más, que la poeticidad en el repentismo no depende de los florilegios retóricos, que lo poético en improvisación no debe identificarse con lo literario, y que hacerlo —haberlo hecho— ha hecho mucho daño a los estudios sobre este arte y a su valoración en los círculos académicos y artísticos, a la vez que ha creado equívocos estéticos entre los cultores. Aunque en realidad, ha hecho más daño a los estudiosos que a los estudiados-estudiados, ya que el vacío analítico no impide ni impedirá que se sigan generando estrofas de este tipo.

Figuras retóricas en las controversias cubanas. Algunos ejemplos

Siempre he dicho que nada explica mejor los entresijos del arte del repentismo que el análisis de los textos improvisados, recuperándolos “en contexto”.

Transcribir controversias improvisadas no es —no debe ser— copiar solamente una tras otra las décimas nacidas en el diálogo, sino recuperar el “aquí y entonces”, el contexto en que esas décimas nacieron, seguros de que bastaría con cambiar algunos elementos contextuales y esas décimas hubieran sido otras. Por lo tanto, el poema improvisado es siempre poema en contexto y el poeta improvisador,

84 Para mí sigue siendo un misterio (tanto filológico como historiográfico) por qué si a partir de los años sesenta-setenta en América Latina (también en Cuba) se enseñoreó, con aplausos de crítica y lectores, la llamada poesía coloquial o conversacional (sin afeites retóricos ni rimas ni isometría) y en la España de los noventa-dos mil la llamada “poesía de la experiencia”, de igual corte; por qué a ambos lados del Atlántico lo coloquial-conversacional de la poesía improvisada ha seguido viéndose como un ejercicio de no-poesía. ¿Acaso pesaba (pesa) más lo rimal-isométrico que lo formal-retórico en el canon poético contemporáneo?

poeta *in praesentia*, y el receptor del poema —pieza clave— receptor en contexto e interlocutor *in praesentia*.

Por ello, en este estudio sobre la improvisación de décimas nada mejor que traer a colación un fragmento de una de las mejores y más recordadas controversias improvisadas de la historia del repentismo cubano en el siglo XX, la protagonizada por el Indio Naborí y Pablo León en el Cine Continental de San Miguel del Padrón, en el año 1981. Ésta es una controversia histórica de la que puedo hablar —suerte suprema— con absoluto conocimiento, puesto que yo estaba allí (tenía 14 años) e improvisé esa noche en el mismo escenario.

He aquí el fragmento.

Controversia (título): “Homenaje a Naborí”. Repentistas: Jesús Orta Ruiz (el Indio Naborí) y Pablo León (el León de los Poetas). Lugar: Cine Continental, San Miguel del Padrón, Ciudad de la Habana, Cuba. Año: 1981. Situación y contexto: La Dirección Municipal de Cultura de San Miguel del Padrón había organizado un homenaje al más grande de los repentistas cubanos del siglo XX, Jesús Orta Ruiz, “el Indio Naborí”, en el cine-teatro de su pueblo natal: San Miguel del Padrón. Esta actividad era todo un acontecimiento cultural en el que se esperaba, como plato fuerte, una controversia entre quienes habían formado la más grande pareja de repentistas cubanos de mediados de siglo: Angelito Valiente y el Indio Naborí (además de que actuarían otros de los mejores repentistas del momento.) Pero, por problemas de salud, a última hora Angelito Valiente no pudo asistir al homenaje y hubo que buscarle sustituto. Y quién mejor, entonces, que ese otro astro del verso improvisado que era Pablo León, el León de los Poetas. Así de azarosa se formó aquella histórica controversia que es, en mi criterio, una de las más grandes e importantes del repentismo cubano en el siglo pasado. Esta controversia tiene, además, otra importancia: fue, si mal no recuerdo, la última actuación pública del Indio Naborí —no contemos las esporádicas canturías caseras en que actuó luego con Omar Mirabal y otros cultores— y una de las últimas de Pablo León antes de abandonar definitivamente Cuba. Para mí, en lo particular, fue muy importante: tenía sólo 14 años y ya estaba compartiendo escenario con los más importantes repentistas de la isla. La primera

controversia de esa noche mágica la protagonizamos otro adolescente, Gustavito Marrero (el hijo de Gustavo Marrero, el Pintor de Jacomino) y yo, a quien el propio Naborí había mandado a buscar en un taxi, porque estaba enfermo y mi padre me había dejado en casa; el maestro no quería que yo faltara a su homenaje (creo que era consciente de que todo para mí era aprendizaje). Y fui, claro. Y viví y compartí una noche memorable en todos los sentidos.

El cine estaba abarrotado, lleno de un público entusiasta y conocedor. Después de las primeras controversias —entre Gustavito y yo, Orlando Laguardia y Jesús Chávez, Jesusito Rodríguez y Justo Vega—, el propio Laguardia, ejerciendo de presentador, anunció la tan esperada controversia entre Naborí y Pablo. Pero antes, el Indio Naborí tomó el micrófono y se dirigió a su público. Transcribo:

—Hermanos, yo quisiera que ustedes tuvieran en cuenta que yo hace, como decía Lara, más de 20 años que, de un modo sistemático, no canto, que también tengo ciertas limitaciones de salud. Sin embargo, el deseo de todos ustedes es que yo cante y si canto por última vez, que sea esta noche. Así que voy a cantar con mucho gusto.

Se oyen en la grabación fuertes aplausos y comienza la música del punto cubano. Como ya dijimos, había una gran expectativa por este encuentro entre dos colosos del repentismo en Cuba, ídolos del público y de los poetas, y esto se notaba en el ambiente, en los comentarios, en las inconfesadas “apuestas anímicas”. ¿Cuánto público había allí? No lo sé: sólo sé que no se podía caminar, estaban llenos todos los asientos, los pasillos y el *hall* del cine-teatro.

Suenan los acordes del punto cubano. Cierra la música y comienza a cantar el Indio Naborí, con su tonada característica, lánguida, lenta, muy musical:

Casi en la terminación
vengo a evocar mi principio

El Indio Naborí respeta la cesura opcional —típico de su generación—, algo que marcará el ritmo lento de toda la controversia; luego repite los dos primeros versos y concluye:

Casi en la terminación
vengo a evocar mi principio
en tierras del Municipio
de San Miguel del Padrón.

Se escuchan fuertes aplausos y exclamaciones, lo que demuestra un buen primer impacto del Indio. Ligero encabalgamiento en 3b-4a. Efectivo verso clímax en la primera redondilla (4a). Nótese que ha bastado el binomio antitético “terminación-principio” como propuesta retórica; el resto ha sido una redondilla en lenguaje directo. Ah, y claro, la deixis de lugar, la referencia al municipio que, dicho sea de paso, es lo típico en las primeras décimas de toda controversia⁸⁵.

Sigue un interludio musical y continúa el poeta:

Aquí, donde la emoción
de la juventud viví...

Otro elemento deíctico de lugar (“aquí”), un ligero hipérbaton (“emoción / de la juventud”), otro interludio corto y finaliza la décima:

el recuerdo viene a mí
—pintado rayo de luna—
y me conmueve la cuna
humilde donde nací.

Fuertes aplausos y exclamaciones. Aquí llama mi atención que el Indio ha improvisado una décima bi-oracional (una idea-verso o idea-oración del verso 1a al 4^a y otra del 5a al 10c, dos “golpes” (coincidencia plena de intención, flexión enunciativa y unidad lógico-sintáctica de pensa-

85 Para saber más sobre el uso y función de las deixis en la improvisación de décimas, véase Díaz-Pimienta (2014: 398-401).

miento). También destacaré el verso parentético en 8d, que, dicho sea de paso, esconde la primera figura retórica de su décima, una metáfora pura: el recuerdo es “pintado rayo de luna”. Por lo demás, ésta es una clásica décima de saludo con referentes contextuales (físico-espacio-temporales: deícticos) y con uno de los recursos propios de la poética naboriana: el grado de interiorización. Desde esta primera décima, Naborí hace partícipe al público del enfoque temático: su biografía; de este modo el público ya no es sólo oyente, sino que, conocedor de la realidad a la que se canta —la vecindad de Naborí, su infancia en esas tierras— participa en la re-creación del texto. Se subvierte el triángulo creativo. Desde el punto de vista técnico, nótese que no ha habido codo sintáctico en el verso 7 y que ha sido ésta una décima, como la mayoría en esta controversia, sin calzadores ni hallazgos fallidos. Sin duda, el mejor hallazgo poético de esta décima está en los versos 7c y 8d (“el recuerdo viene a mí / —pintado rayo de luna—”), algo verdaderamente llamativo, por inusual, ya que precisamente estos dos versos suelen ser los de menor “responsabilidad” semántica en las décimas improvisadas; la mayoría de los improvisadores reserva los versos más fuertes para los bloques II y V. Excepto en este verso (el recuerdo = pintado rayo de luna: o sea, recuerdo fugaz, leve, pero a la vez hermoso y emotivo), el discurso de Naborí en esta décima carece de ambición poética, está “hablando en verso”, en lenguaje directo, simplemente saludando a sus amigos del pasado con el mínimo empleo de carga tropológica. También debo destacar que el carácter parentético del verso 8 en la décima improvisada es otro de los aportes de Naborí al repentismo cubano, algo que luego continuaron usando sus epígonos Chanchito Pereira y Efraín Riverón, y que, dicho sea de paso, yo he incorporado con bastante frecuencia a mi estética, sin darme cuenta, por inducción y mimetismo. Por último, son muy significativos los dos últimos versos, la referencia biográfica a la “humilde cuna”: primer guiño comunicativo a su público, un público que se identifica con la imagen y potencia la comunión afectiva.

Ahora nótese qué Pablo León no canta una décima-respuesta de saludo (como corresponde), sino que toma el primer signo versal de la controversia y abre, inicia con él la zona de tanteo o hilvanación. Este signo es doble: por un lado, el deíctico anafórico “aquí” (= en San Miguel

del Padrón) y por otro, el verbo “nacer” del décimo verso. Y con estos dos elementos, Pablo elabora una de las redondillas más recordadas y efectivas de esta controversia:

Aquí naciste aquel día
en la sencillez de un cuarto

Pablo también respeta la cesura opcional, remarcando el ritmo lento que dominará la controversia. Luego, repite y concluye:

Aquí naciste aquel día
en la sencillez de un cuarto:
nacieron de un solo parto
el hombre y la poesía.

Los aplausos fuertes y prolongados, con exclamaciones, demuestran el impacto y la eficacia de esta redondilla. El efecto de la técnica de la riposta es tremendo. El poeta B (Pablo, poeta seguidor) toma un elemento léxico del poeta A (Naborí, abridor) y no sólo le responde, *ipso facto*, sino que glosa, completa, agranda la idea inicial del otro.

Destaco en esta redondilla la *doble posible puntuación oral*, algo frecuente en la obra de los más técnicos y atrevidos repentistas cubanos. Digamos que la tradicional estructura hexadecasilábica de la décima improvisada (el 2 + 2 clásico de la redondilla binaria), desde el punto de vista de la enunciación-recepción se respeta: Naborí canta los versos del bloque I (1a-2b), hace la cesura, los repite y culmina con los versos del bloque II (3b-4a), tal como he transcrito. Pero nótese también, y es importante, que ésta podría ser una redondilla ternaria final, de elaboración 1 + 3, o sea, con exposición en el primer verso y conclusión en los tres últimos, ya que las dos ideas expuestas permiten esta otra división: “aquí naciste aquel día” (v. 1a: introducción) y luego “en la sencillez de un cuarto / nacieron de un mismo parto / el hombre y la poesía” (vv. 2b, 3b y 4a), seguidos. Sólo la estructura musical del canto en el punto cubano (pausa respiratoria cada dos versos) disimula esta dualidad enunciativa.

Acaba el interludio musical, y Pablo León canta el puente, retomando el deíctico “aquí” del verso 1a como elemento conectivo anafórico (derivando la estrofa, entonces, en una décima anafórica):

Aquí vibra todavía
de tu niñez el latido

En este puente, nótese (además del anafórico “aquí”) dos recursos vanguardistas: el encabalgamiento y el hipérbaton del verso 6, tan recurrido y a la vez tan intuitivo: el poeta no dice “el latido de tu niñez”, sino que octosilabiza el verso moviendo sus piezas (“de tu niñez el latido”).

Luego sigue un interludio musical, corto, y concluye:

y porque puntas de olvido
el recuerdo no te han roto
te ves como en una foto
con el tiempo detenido.

Fuertes aplausos y exclamaciones.

Nótese el importante codo sintáctico “y” con el que comienza el séptimo verso, la limpieza semántica de todos los versos y, otra vez, el hipérbaton salvando el octosílabo (7c-8d), “adornándolo”, dándole carga poética y retórica a la frase el extrañamiento comunicativo que todo hipérbaton genera: “y porque puntas de olvido / no te han roto el recuerdo”. Aquí los elementos “olvido”, “recuerdo”, “foto”, “roto” (o mejor, “no-roto”) y “tiempo” (incluso, “tiempo detenido”) están tan trabados semánticamente, tan comunicados entre sí y con el todo (poeta y contexto, poeta en contexto) que es inevitable la sensación de plenitud receptora. De ahí los aplausos y las exclamaciones, por eso la emoción y el alto grado de la eficacia de toda la décima.

Con esta décima Pablo León completa y cierra el círculo evocativo y biográfico que Naborí había abierto con su décima anterior. La controversia es, comienza siendo, un diálogo colaborativo, cooperativo: algo que los receptores, inconscientemente, agradecen aplaudiendo. Recordemos que, en la zona de presentación de cualquier controversia, las décimas de salutación suelen ser de estructura monológica: cada poeta

trae su saludo y lo canta; pero Pablo León ha optado por la técnica de la riposta y ha improvisado su saludo al 100 %, no sólo tomando el verso 10 de Naborí, sino completando la exposición de éste, añadiendo elementos a su “elemento”, estableciendo un diálogo abierto con él, en voz alta y en el mismo tono. Y esto es lo que el público premia y agradece. Y así, con este nivel de eficacia, se desarrolla el resto de esta histórica controversia.

Repentismo cubano, gongorismo “digerido” y neobarroco. Casos y modelos

Muchas podrían ser las controversias analizables para ejemplificar todo lo dicho en este estudio, entre muchos poetas improvisadores, de muchas tendencias y etapas. Y en todas encontraríamos material suficiente para deleite de filólogos, lingüistas, pragmatolingüistas, oralistas, y hasta neurolingüistas, todos husmeando en un lado distinto del asunto. Así que hemos seleccionado, al azar, algunas controversias de repentismo cubano que se encuentran en YouTube, por lo tanto, revivibles, lo que no es poco, dado el carácter de “documento vivo” que posee este tipo de obras, algo a lo que los analistas ni siquiera estamos acostumbrados, lo que nos obliga a afinar las armas, a actualizarlas, acostumbrados como estamos a sondear poemas medievales o antiguos, casi siempre escritos (letra muerta), sin información visual ni sonora, es decir, sin componentes extratextuales que no sólo matizan sino que aportan más información que el texto mismo, en algunos casos información complementaria, pero en otros, información troncal, en la que el texto pasa a ser el complemento.

Todo esto lo veremos en las páginas y párrafos siguientes.

Para comenzar, he seleccionado una controversia protagonizada por dos de los más vanguardistas improvisadores cubanos del momento, poetas que se han erigido desde muy temprana edad en líderes del movimiento nacional del repentismo, sustituyendo en el imaginario popular de los amantes de la improvisación a otras parejas de improvisadores, clásicas ya, tan populares como míticas: Naborí y Valiente, Justo Vega y

Adolfo Alfonso, Chanchito Pereira y Asael Díaz “Candelita”, Jesusito Rodríguez y Omar Mirabal. Estos poetas son: Luis Quintana Ruano (“Luisito” o “Luisito Quintana”, o “la Torre de Almona”, Matanzas, 47 años) y Juan Antonio Díaz Pérez (Juan Antonio o “el Ciclón de Vueltabajo”, Pinar del Río, 49 años), quienes junto a Leandro Camargo (29), Oniesis Gil (37) y Yoslay García (41) constituyen no sólo la vanguardia del repentismo cubano de principio del siglo XXI, sino las voces más altas del neobarroco repentista nacional, una corriente en continuo crecimiento y ramificación, en la que hay que ubicar otros nombres como Irán Caballero, Héctor Gutiérrez, Robertico García, Jovier Morena, Cindy Manuel Torres y Reibel Nodal.

La controversia seleccionada fue subida a YouTube por Norberto Díaz con fecha 15 de enero de 2014, con el título “Luis Quintana y Juan Antonio Díaz. El Tropical”, sin más información, aunque por las imágenes se deduce que la *performance* tuvo lugar en el restaurante El Tropical, de Miami, en torno a los días navideños de 2013⁸⁶.

Ficha técnica completa. Poetas: Luisito Quintana y Juan Antonio Díaz; Lugar: Restaurante Tropical, Miami, Estados Unidos; fecha: indefinida, a finales de diciembre de 2013; fuente: YouTube, Canal de Norberto Díaz; fecha de subida a YouTube: 15 de enero de 2014; contexto: controversia navideña en un restaurante cubano de Miami, en un ambiente distendido y entre habituales del punto cubano.

Lo primero que llama la atención en esta controversia es el escenario, con decoración de Navidad (luces y árbol lleno de guirnaldas), todo decorado con una tonalidad roja. Se ven frente al escenario mesas y se sienten las voces del público que espera la controversia. Se intuye que las mesas están servidas con comida y bebida típica de fin de año. Como presentador del combate poético está el también repentista cubano Manuel Soriano, uno de los mejores improvisadores de la primera promoción postnaboriana. Y esto no es baladí: su presencia legitima el

86 Díaz, Norberto (15/01/2014): “Luis Quintana y Juan Antonio Díaz. El Tropical”. Obtenido en <https://youtu.be/R9q5sJglcOA>. (La transcripción de las décimas de controversia fue hecha por Lydia Moreno García, quien utilizó este mismo texto para su tesis de final de máster; agradezco su generosidad al compartirla).

ritual y pondera a los improvisadores. Estamos, entonces, en un ritual ideal de repentismo cubano en Miami, en el que un maestro de ceremonias como Soriano es garante de la calidad de los contendientes y el trío formado por los contendientes y el presentador da una noción de que estamos ante un público selecto, entendido y en espera de una gran velada repentista.

Ya Quintana está en escena, y se le ve tranquilo, mientras Juan Antonio se acerca al escenario desde el público, lentamente. Luis Quintana va vestido con camisa roja y Juan Antonio Díaz con camisa negra. Luis Quintana está en el lado izquierdo del escenario (visto de frente, desde el público y desde la cámara), y Juan Antonio en el lado derecho. Suenan los instrumentos (sólo laúd y guitarra) y comienza el espectáculo con una larga introducción musical de 62 segundos (suelen ser mucho más cortas), como mostrando los músicos lo distendido del momento previo, además de estar creando expectativas, aumentándolas. Y quien comienza la controversia es Juan Antonio Díaz (1), con tono y ritmo pausado, respetando la cesura opcional tras el verso 2b, es decir, repitiendo los dos primeros versos de su décima:

Hoy estamos, Luis Quintana,
 en la casa de Regino
 donde parece que el vino
 lo hacen con uva cubana.
 Abre como una ventana
 tu corazón matancero
 para que bajo el alero
 de las palmeras del Pan
 cante el cauce del San Juan
 como un líquido viajero.

Esta primera décima de Juan Antonio Díaz es de notoria limpieza enunciativa, típico de las décimas de saludo, que suelen ser elaboradas unos minutos antes, *in situ*. Son claros los cinco movimientos binarios de los cinco bloques. La primera redondilla es unitaria (1-4) y ya desde el entrante (1a) el poeta demuestra su técnica y oficio al emplear tres marcadores dialógicos: el deíctico temporal “hoy”, el vocativo referen-

cial “Luis Quintana” y el deíctico de lugar “casa de Regino”, que esconde también una figura retórica, la metonimia, ya que el local donde están improvisando es el restaurante Tropical, de Miami, y Regino debe de ser su dueño, de ahí que “casa de Regino” pase a significar “restaurante Tropical”, un código compartido por poetas y público.

Díaz ha comenzado con una redondilla unitaria (1-4) aunque cantada en dos bloques enunciativos, marcados por la música, con bis incluido. El bloque I es en lenguaje directo, de mera salutación-presentación, sin más recursos que los elementos retóricos ya mencionados (deícticos, vocativo y metonimia), con un bis enunciativo de función matizadora y reorganizadora⁸⁷. Y llega el primer recurso retórico, el símil, con el “parece que” en el verso 3b, y el primer binomio léxico significativo: “uva-vino”. Este binomio no es casual, es información visual compartida, código público que emerge como recurso contextual compartible, estableciendo un primer elemento dialógico no textual: el vino está en las mesas, a la vista de todos, en un restaurante cubano, en el que la bebida alcohólica habitual suele ser otra, ron o cerveza, de ahí el efecto antonímico y la metáfora adjetival, “uva cubana”. Tanto el poeta como los receptores comparten una información extrapoética: en Cuba “no hay” vino, no al menos como en otros países cuya cultura alcohólica está protagonizada por el jugo de la vid. Un oyente no avisado de esta realidad extrapoética podría no hallar belleza en este bloque II, tan efectivo. Y sí la hay, claro: una belleza solapada a la vez que justificada por otra figura retórica: la hipérbole. Díaz exagera al decir que

87 Los bises al principio de las estrofas improvisadas son comunes, y no sólo en el repentismo cubano. Hay bises (de uno o dos versos) en el trovo andaluz (el primer verso), en el trovo murciano (el primer verso), en el son jarocho y la valona mexicanos (los dos primeros versos) y en otras tradiciones. En el punto cubano (también en Canarias, aunque en La Palma suele repetirse también, a veces, sólo el verso 1a) se repiten los dos primeros versos (1a y 2b), es decir, el bloque I íntegro. Dicha repetición tiene una función “matizadora” (el poeta puede en la repetición “matizar lo dicho”, reacomodarlo) y “reorganizadora”, el poeta puede reorganizar las piezas léxicas del bloque, incluso, muchas veces, cambiar la rima del verso 2b, o el verso 2b completo, o, en caso extremo, el bloque I completo. Es el único momento de la décima improvisada que permite revisiones, cambios, rectificaciones.

en la casa de Regino se bebe tan bien y se está tan bien que tal “parece que” el vino se hace en Cuba, con uva de la isla. O acaso esa “uva cubana” sea la propia poesía, la propia décima; acaso la uva y el vino son alegorías de la poesía, de lo poético. Podría hacerse también esa lectura, claro, y en ambos casos lo poético emerge solapado por la colocalidad del mensaje. Todo esto apisonado en apenas 32 sílabas, en cuatro versos, y enunciado en apenas 16 segundos, lo que significa que el oyente, el receptor, tiene aproximadamente la mitad de tiempo (ocho segundos) para escuchar, interpretar, decodificar y responder (con aplausos o silencio)⁸⁸. Las palabras clave de esta primera redondilla son “Quintana”, “Regino”, “uva”, vino” y “cubana”, cuatro usadas como rima y una, “uva”, como elemento vertebrador interno.

En realidad, la gravitación léxica en esta redondilla fue la siguiente: “Quintana” atrajo a “cubana”, “Regino” atrajo a “vino”, y “vino” atrajo a “uva”, palabra que está en el interior del verso y que, sola, carece de importancia: sólo como parte del binomio léxico “vino-uva” —o mejor, el binomio “vino”-“uva cubana”— logra relevancia. Es, entonces, el apellido “cubana” (ligera metáfora adjetival) lo que crea el extrañamiento propio de la poesía y provoca la eficacia. “Nuestro vino de plátano es amargo, pero es nuestro vino” es una mítica frase de José Martí que se ha convertido en axioma popular nacional en Cuba, cuasi refrán, cuasi eslogan político, para defender lo propio, lo patrio, lo cubano, con sus luces (el vino propio, que no el propio vino) y sus sombras (lo amargo, el que sea de plátano). Pero de esta frase martiana

88 He reducido a la mitad el tiempo de decodificación y respuesta que tiene un receptor de poesía improvisada teniendo en cuenta que un oyente emplea X tiempo en un proceso intuitivo de espera-expectativa (previo) y otro de análisis-interpretación (posterior), ambos muy rápidos pero existentes. El tiempo posterior, además, no es soslayable, porque el oyente sabe que tras ese verso (4a) vendrán otros, por lo tanto no puede demorarse mucho “ahí”, debe decodificar, aceptar, y seguir. Un proceso complejo de competencia, colaboración y cooperación interlocutiva en el que, por regla general, si el poeta es bueno, el oyente-receptor se culpa a sí mismo de los niveles de incompreensión residual que queden. Y en todo caso, ley de supervivencia comunicativa, es preferible perder “algo” en el camino que perderse el resto del discurso. No hay turnos de pregunta: toda controversia es un dialogo de cierta forma monológico, unidireccional.

lo que nos interesa es lo que no se dice: “pero es nuestro vino” pese a ser “amargo” deja entrever que hay otros vinos mejores, sin amargar, y que en Cuba no hay vino de esa calidad. De ahí que el poeta emplee este suavizador y elegante “parece que” en el verso 3b, un detalle que el público aplaude. “Parece que nuestro vino / lo hacen con uva cubana”, dice Díaz y el martiano “nuestro vino” se erige como código compartido entre poeta y público, mientras la “uva cubana” se torna una metáfora adjetival, suavemente hiperbólica. Así, la suma de elementos poéticos y dialógicos pasa inadvertida pero es fuerte y perfectamente trabada: deixis de lugar y de tiempo, vocativo referencial con el nombre propio⁸⁹, código compartido disimulado (frase martiana) y metáfora adjetival hiperbólica. Llega entonces el puente de la décima:

Abre como una ventana
tu corazón matancero.

Otro movimiento binario de octosílabos simples (lo que influye también)⁹⁰. Y otro recurso literario o figura retórica: el símil: “abre como una ventana”, que implica metáfora: “abre [...] tu corazón”. Y un gentilicio que no deja de ser un marcador deíctico de lugar: “matancero”. Es decir, que en este simple puente, 16 sílabas repartidas en dos versos, el poeta desarrolla su primera redondilla (v. 5a) y prepara el enlace con la segunda (v. 6c, rima “-ero”) apelando al sentido de pertenencia (Quintana matancero). A esto sumemos que este puente es, como los puentes clásicos, un puente abierto, a completar, suspensivo... lo que crea y acrecienta la expectativa receptora. Cada uno de estos elementos suma y acrecienta los niveles de eficacia de Díaz en su décima de presentación. Y llega entonces la segunda redondilla.

89 Siempre he pensado que el uso del nombre propio del interlocutor, mucho más si es nombre y apellido, equivale a un gesto táctil, equivale a la mano colocada en el hombro, una tactilidad que acerca, acorta distancia y a la vez distiende.

90 Recordemos que hay dos tipos de octosílabos: el simple, que no tiene pausas interiores de la sílaba 1 a la 8, y el compuesto, que tiene pausas interiores: “Esto es un verso octosílabo” (simple), “sin pausa, simple, sencillo” (compuesto).

para que bajo el alero
de las palmeras del Pan
cante el cauce del San Juan
como un líquido viajero.

Una segunda redondilla de limpios movimientos binarios y sin codo sintáctico, que continúa y completa el puente abierto que dejó el verso 6c y a su vez complementa la segunda idea-oración de esta décima que sólo tiene dos ideas-oraciones (1a-4a y 5a-10c). Por lo general, lo más común es que la décima improvisada tenga tres ideas-oraciones, una por parte (primera redondilla, puente y segunda redondilla), así que este tipo de décima, aunque no sea infrecuente, crea sensaciones positivas entre los oyentes, demuestra habilidad, técnica, oficio.

Y no está exenta tampoco de recursos: “el alero de las palmeras” es una metáfora que convierte a las palmas en casa, en edificaciones (tienen alero); el “cante del cauce” es una prosopopeya; “como un líquido viajero” es otro símil; “líquido viajero” es una metáfora pura para hablar del río; “Pan” y “San Juan” son dos rimas enciclopédicas para referirse a una montaña y un río, respectivamente; “Pan” y “San Juan” son a la vez referentes deícticos de lugar, que implican a los receptores. En resumen, una sola décima, la décima de salutación de Juan Antonio Díaz en esta controversia, tiene 15 elementos poetizantes (entre figuras retóricas, literarias y tipos de rimas), es decir, a más de 1.5 por verso.

Sólo llamaré la atención sobre un detalle importante: el divorcio que hay entre la primera oración de la décima (1a-4a) y la segunda (5a-10c). En la primera, Díaz habla de “vino”, “uva”, “uva cubana” (al estar en el B-II estas referencias tienen más peso semántico que “casa de Regino” y “Luis Quintana”, las del bloque I). No obstante, es llamativo (aunque válido y legítimo) que el poeta a partir del puente abandone estos signos léxicos e incorpore otros: “Pan” (mítica montaña de Matanzas), “San Juan” (mítico río de Matanzas), “cauce”, “líquido”. Deja de cantar al lugar real, concreto (*in situ*), para hacerlo al lugar evocado (Matanzas). Responde entonces Luis Quintana (2).

Las copas tienen colores
 rojos como el sol de Oriente,
 rojos como la caliente
 sangre de libertadores.
 Rojos son los resplandores
 de los rostros del salón.
 Rojos los manteles son,
 como si los comensales
 dejarán entre cristales
 y madera el corazón.

Una décima muy distinta, pero igual de efectiva.

Lo primero que llama la atención es que Quintana en su respuesta no ha tomado ni un solo elemento léxico de la segunda idea-oración de la décima de Díaz (la más extensa y con la que acaba su décima, por lo tanto, la más importante). Al contrario, se va al principio de la décima de Díaz y responde a una idea que el propio Díaz había desechado, la del “vino”, la “uva”, la “uva cubana”, y lo hace de manera sutil: no menciona ni la “uva” ni el “vino” ni la “uva cubana”; comienza hablando de la “copa” y del “color rojo” (color del vino, pero también de los manteles y de la decoración predominante en el “salón” donde cantan). Esto puede tener dos motivos: a) el poeta había ejercido su derecho a preparar previamente la décima de saludo, y lo hizo valiéndose de elementos visuales y referenciales compartidos (el color rojo); b) el poeta decidió “morder arriba”, es decir, responder la primera redondilla de la décima contraria, empleando todo el tiempo de enunciación de Díaz (respetando los interludios) para elaborar su respuesta. En ambos casos, la décima-respuesta se separa del discurso final de la décima-pregunta y abre un nuevo camino discursivo: el del color rojo, partiendo del binomio “vino-copa”.

Comienza Quintana con una redondilla binaria (2-2), pero con llamativo encabalgamiento en los versos 1a-2b (“colores/rojos”), que ya detona técnica y elegancia desde el mismo entrante, y que repetirá en los versos 3b-4a (“caliente/sangre”). Pero antes, en los versos 2b y 3b junta dos símiles (“como el sol de Oriente”, “como la caliente/sangre”). Y hay más: un discreto hipérbaton (adjetivo antepuesto en

“caliente/sangre”). La suma de hipérbaton + encabalgamiento no es ni común ni desechable: al contrario, significativa, prueba de intención y voluntad estética. No obviemos, tampoco, la anáfora entre los versos 2b y 3b (“rojos como”/ “rojos como”) ni la eficaz e impresionante aliteración en “r” (18 fonemas aliterativos) que empieza en el verso 1a y abarcará toda la décima: colores (1a) rojos (1a), Oriente (2b), rojos (2b), sangre (4a), libertadores (4a), rojos (5a), resplandores (6c), rostros (6c), rojos (7c) dejarán(9d) entre(9d) cristales (9d), madera (10c) y corazón (10)⁹¹. Como diría Dámaso Alonso (1950: 342): terrible aliteración de erres, qué aspereza vibratoria. Y por último, en el verso del primer clímax (4a) destaca la elisión del artículo “los” (sangre de [los] libertadores), recurso octosilabizador, válido, pero poco feliz, o, al menos, el menos feliz de cuantos ha usado Quintana hasta el momento. En una sola redondilla: dos encabalgamientos, un hipérbaton, dos símiles, una anáfora y una aliteración. No está mal para un comienzo de poema oral e improvisado, ¿no?

Rojos son los resplandores
de los rostros del salón.

En el puente, sigue la anáfora (“rojos”, 5a) y siguen las “r” aliterativas. Éste es un puente binario y cerrado, formado por dos octosílabos simples que lo dotan de fluidez y velocidad enunciativa.

Y en la segunda redondilla, vuelve la anáfora (“rojos”, 7c) y hay un movimiento ternario que transmite velocidad y contundencia al final (7c-10c), un símil condicional (“como si”), un suave encabalgamiento (“cristales / y madera”) y una metáfora hiperbólica desoralizable (“dejar entre cristales y madera el corazón”). Todo esto en cuatro versos.

91 Las aliteraciones más citadas y famosas de la poesía en español, desde Garcilaso hasta los poetas del Siglo de Oro y, más acá en el tiempo, los de la Generación del 27, suelen ser de 3, 4, 5 fonemas aliterativos, a veces entre 1 y 3 versos y pocas veces abarcando una estrofa completa. Una vez más, una prueba de la maestría retórica que pueden alcanzar los improvisadores, de manera empírica o intuitiva.

Rojos los manteles son,
 como si los comensales
 dejaran entre cristales
 y madera el corazón.

En resumen, una primera décima con dos encabalgamientos, un hipérbaton, dos símiles, dos versos en anáfora y una extensa aliteración de 17 elementos, dos anáforas más tras el puente, un símil condicional y una metáfora hiperbólica. A esto sumemos que ha logrado una décima anafórica (en 1a, 5a y 7c), uno de los tipos de décimas improvisadas más efectivos y difíciles. Juan Antonio Díaz (3) le responde entonces:

En cada mesa que ves
 es de roja la cubierta
 y es roja también la puerta
 por donde entraron tus pies.
 El vino no siempre es
 de tan rojo resplandor.
 Y si hoy tiene ese color
 debe ser porque la copa
 es del color de la ropa
 del alma del bebedor.

Con esta décima comienza el verdadero diálogo, el juego de entretejimiento lingüístico y poético, la llamada *zona de temática-núcleo* de la controversia⁹².

Díaz toma de la décima anterior de Quintana no sólo la pieza léxica “rojo/a” sino incluso el recurso aliterativo y le devuelve el juego de la “r”: “roja”, “cubierta”, “roja”, “puerta”, “entraron”, “siempre”, “rojo”, “resplandor”, “color”, “ser”, “porque”, “color”, “ropa” y “bebedor” (en total, 16 “r”). La primera redondilla es unitaria con codo opcional (“y”, v.3),

⁹² “Desde el punto de vista estructural (al menos metodológicamente) toda controversia se divide en tres partes o zonas: a) zona de tanteo o de hilvanación (incluye décimas de saludo); b) zona de temática-núcleo (incluye todos los posibles subtemas); c) zona de desenlace (incluye décima de despedida) (Díaz-Pimienta, 2014: 497).

y el recurso retórico que emplea es sencillo: la descripción topográfica para contarnos el color de la mesa y de la puerta. Destaco aquí el calzador monosilábico en el v. 2b, ese “de” que fuerza el octosílabo (el verso “real”, “lo querido decir” es “es roja la cubierta”). Y no hay más. Todo el diálogo está tejido con tres mínimas piezas: “rojo”, “vino” y “copa”. El primero tiene una fuerte presencia en toda la décima anterior de Quintana (vv. 2b, 3b, 5c, 7c e incluso, 10c: “corazón” = “rojo corazón”); el segundo, Quintana ni siquiera lo tiene en su décima, sino que está ¡en la primera décima del propio Díaz! (d.1, v.3b) y ha sido esta palabra la que ha atraído a “copa” y a “rojo” (para significar “tinto”); y el tercero, “copa” viene del mismísimo verso 1a, del entrante, de la décima anterior. Esto nos da, de forma casi inequívoca, un indicio de la técnica empleada por Díaz: “mordió arriba”, tomó como signo léxico la palabra “copa” del verso 1a de Quintana para armar su respuesta.

Luego llega el puente (cerrado), hay un ligero encabalgamiento (“es / de tan rojo”) y sigue la aliteración en “r” (“rojo”).

La segunda redondilla empieza con un codo sintáctico de continuidad (“y”, 7c), y aquí llega el mayor golpe tropológico de la décima, en el bloque V: la metáfora “la ropa del alma”, apoyada en el encabalgamiento “ropa / del alma” y todo apoyado en la pieza léxica “copa” que viene de la décima anterior de Quintana. Gracias a esto el oyente percibe el diálogo en continuidad, lo dialéctico a la par que lo poético, y esto es importante. El oyente está participando de un diálogo, del diálogo prometido por los propios poetas y por la tradición repentista.

Y no puede pasar inadvertida la fuerza de la imagen final, escondida tras el tropo:

Y si hoy tiene ese color
debe ser porque la copa
es del color de la ropa
del alma del bebedor.

Es decir, si hoy —marcado deíctico temporal extensible al deíctico dual “aquí y ahora” (= “en la casa de Rufino”)— el vino es rojo (si tiene “ese color”) “debe ser porque la copa / es del color de la ropa / del alma del bebedor”, es decir, es transparente, ¡la copa es transparente!, por eso se

ve el vino rojo, la copa es transparente como la ropa del alma, y si la ropa del alma es transparente como la copa, entonces esa ropa no esconde nada, y se ve entonces el corazón, se ve la sangre, se ve “lo rojo”. Por extensión, el bebedor también es transparente: así la transparencia —metafórica sinceridad, honestidad— del bebedor (los bebedores, el público, los oyentes) es lo que da el tono rojo al vino, a la copa, a todo. Más barroco imposible. Más efectivo tampoco.

Luis Quintana (4) responde ahora retomando los signos más importantes de la décima de Díaz (algunos que vienen de sus propias décimas anteriores): “vino”, “color”, “bebedor”. Y dice:

Si el vino no es del color
que los añejos le amparan
las imágenes se aclaran
por dentro del bebedor.

Una redondilla unitaria (1-4) que comienza con un “si” condicional que constituye en sí mismo un rasgo de dialogicidad, un punto de sutura dialógico, y con un verso 2b difícil de decodificar y una metáfora también compleja entre los vv. 3b y 4a.

Busquemos las claves.

En el verso 2b “añejos” hace referencia al color oscuro, entre marrón y rojo, del vino aludido en el verso 1a y en las décimas anteriores, tomando como referencia el ron añejo, bebida cubana que, entre cubanos, ha llegado a la antonomasia: para los cubanos “el ron añejo” es “el añejo”, “un añejo”, tanto en el léxico como en el imaginario. Así, el poeta, sabedor de la competencia lingüística que lo legitima, arriesga la intrincada frase “si el vino no es del color / que los añejos amparan”, traducible en “si el vino no es color “añejo”, “oscuro”, “rojo”, “tinto” de los rones añejos. Y todos lo entienden. No obstante, a mí la rima “amparan”, me resulta sospechosa: en estos niveles de repentismo no entra ninguna rima fortuita ni accidentalmente (ya no cunde el antiguo “forzome el consonante”). Dicha sospecha me hace pensar en la técnica del enroque, y creo que acierto. Es la rima “aclaran” la que atrae a la rima “amparan”, por eso aparece; y la rima “aclaran” es atraída a su vez por la palabra “transparente” que está, ¡ojo!, implícita, no explícita, en

la décima anterior, por lo que estamos ante un ejercicio de intertextualidad —o intervocalidad— equiparable a la famosa técnica del iceberg hemingwayana, aplicada no a la narrativa, sino al repentismo⁹³. El oyente —los oyentes— ya vislumbran la palabra “transparente”; por eso no se sorprenden de que aparezca la palabra “aclaran” (= “limpian” = “transparentan”). De modo que, estoy seguro, en esta redondilla inicial el poeta aplicó la técnica del enroque, es decir, pensó-elaboró primero los versos “las imágenes se aclaran / por dentro del bebedor, pero no los dijo como versos 1a-2b, sino que los reservó y los convirtió en versos 3b-4a, comenzando a improvisar (enunciación en busca de las rimas- complemento “-or” “-aran”, es decir, “bebedor” y “aclaran” y así regresa la palabra “color” (v. 1a) y así aparece la palabra “amparan” como sinónimo aproximado de “cubren”, “abrigan”, “cobijan”: si el vino no es añejo (rojo) entonces las imágenes “se aclaran por dentro”, se transparentan “por dentro”. Barroco, sí, pero inteligible, decodificable al menos en niveles que no entorpecen la continuidad del espectáculo, del diálogo.

Sigue el poeta.

Yo, que soy un soñador
que los horarios galopa...

Un puente suspensivo, abierto, que comienza con el típico recurso egotivo (el “yo”), y sigue con un encabalgamiento suave (“soñador / que”) y una feliz metáfora (“que los horarios galopa”); es decir, el poeta se confiesa un soñador “que galopa los horarios”, o sea, el tiempo, y deja abierto el puente (expectativa receptora) para que esperemos los oyentes qué va a pasar con o qué va a hacer ese “yo” inicial del puente. “Galopar horario”, “galopar tiempo” = “vivir”: “yo que soy un soñador que vive”, dice el poeta. Y continúa:

93 En realidad, digo intertextualidad para que nos entendamos en términos más amplios, pero me gusta más y me parece más exacto hablar de *ecos recíprocos* y de *intervocalidad*, típica de lo oral, una “poesía que les es comunicada [...] exclusivamente por la voz” (Zumthor, 1989: 174).

Para entrar en esta tropa
 siento que es lo que imagino:
 del mismo color del vino
 que me sirven en la copa.

Y aquí el remate de la décima, en mi opinión, decae. Evidentemente, desde que la importante rima del verso 6c termina en “-opa” no hay que ser muy hábil para prever, por el contexto y el pre-texto, que la rima del verso 10c será “copa”. Si el verso 7c, “para entrar en esta tropa”, ya no resulta sólido, convincente —parece, sin serlo, un verso-muletilla— el verso 8d es más débil aun: “siento que es” + el sintagma “lo que imagino” para matar con un bloque V que sí parece diáfano y convincente, pero que no estuvo bien acompañado-introducido. “Del mismo color del vino / que me sirven en la copa” es un buen bloque V, un hexadecasílabo perfecto, con dos de las palabras claves como rima, “vino” y “copa”, algo estratégicamente muy eficaz. Sin embargo, la fuerza del remate se resiente por ese “lo que imagino” del pre-bajante y la falsa muletilla del verso 7c, es decir, por un débil bloque IV. El poeta, en definitiva, cumple pero no sobrecumple con las expectativas creadas en el puente suspensivo de los versos 5a-6c-. En definitiva, el poeta se extravía en su rápida exposición de las ideas. En la primera redondilla dice que si el vino no es “añejo” (= rojo = tinto), las imágenes “se aclaran / por dentro del bebedor”, es decir, se transparentan como la “ropa del alma”; pero en la última redondilla dice que él (“yo”) siente “que es” (el vino del que habla al principio) “del mismo color que el vino / que le sirven en la copa”. Es decir, no dice nada, no aporta nada, no avanza, aunque arranque aplausos provocados por la fuerza del bloque V y lo engañoso del entramado barroco de la décima. Ahora es Juan Antonio Díaz (5) quien responde:

Yo que he sido bebedor
 cuando una pena me asombra
 me acuesto bajo la sombra
 de una mata de licor.

Otra vez el egotivo “yo” abre la estrofa (importante en la controversia como delimitador de ambos discursos; cada yo individualiza aún más

el discurso ya de por sí individual de los poetas), y reaparece con fuerza vertebradora el vocablo-rima “bebedor”. Redondilla unitaria (1-4)⁹⁴ y una metáfora preposicional (“mata de licor”), sin obviar el ligero encabalgamiento (sombra / de). El poeta se acuesta bajo la sombra de una mata de licor (= bebida = “vino”). Volvemos al punto de partida, al tema. El vino es, entonces, una mata (= árbol) que da sombra. Aquí hay que tomar en cuenta otros detalles: las rimas ampliadas entre los versos 2b y 3b (asombra y sombra) y la rima “asombra” como sinonimia aproximativa de función sustitutiva: en este contexto, la pena no “asombra”, sino que “duele”, “lastima”, “asfixia”, palabras sustituidas por “asombra” en busca de la rima “-ombra”, y porque dicha sustitución es validable-decodificable por el resto de los elementos que constituyen la frase y definen la situación. En el plano real —ajeno a los artificios de la retórica— el oyente evoca una frase hecha y aceptada: el poeta (el personaje poemático que es el poeta en esa décima y en esa controversia, ese “yo” inicial) cuando una pena lo hiere (“lo asombra”) se refugia en el licor (“el vino”). Y ya está dicho —y entendido— todo.

Continúa Díaz con un puente limpio, diáfano, feliz y cerrado.

No le exijo al mostrador
la copa mejor usada.

Vuelve el elemento “copa” y aparece otro elemento del mismo campo semántico: “mostrador”. Aquí la tropología pasa casi inadvertida en la sinécdoque del verso 5a: “no le exijo al mostrador”, dice el poeta, para decirnos que no le exige al camarero o cantinero (la parte por el todo). Destacaré también la metáfora adjetival “copa menos usada”, cargada de significado: el poeta quiere una copa ya usada, bastante usada, con experiencia en poetas doloridos que beben para ahogar sus penas. Y el público asiente.

94 Esta redondilla también podría leerse, oírse y entenderse como ternaria final (1-3); está en el límite entre una y otra, límite que sólo dilucida la audición de la estrofa para tomar en cuenta los elementos extra-textuales como la entonación, las pausas, las intenciones del enunciante.

Termina entonces Díaz su décima con esta redondilla que comienza con el clásico codo sintáctico de continuidad “y”, introductorio de una redondilla unitaria con efectivo bloque V, cargado de lenguaje tropológico:

Y cuando no hallo más nada
 disuelvo en una botella
 el líquido de una estrella
 rota de la madrugada.

El poeta logra un final tan contundente como eficaz, apelando a recursos literarios: “disuelvo en una botella / el líquido de una estrella”, dice, en una imagen casi cinematográfica, es decir, una estrella tiene líquido dentro (= vino, licor) y el poeta ahogará esa pena que lo asombra (= hie-re), disolviéndola en una botella (= botella de vino) para beberla. Pero hay más. Un encabalgamiento (“estrella / rota”) y una metáfora: “estrella / rota de la madrugada”. La imagen es poderosa, tan cinematográfica como cancioneril, concretamente, bolerística. En este contexto de poetas y público cubanos de entre siglos se hace imposible no evocar el mítico bolero de la copa rota (“mozo, sírveme la copa rota / quiero sangrar gota a gota / el veneno de este amor”); tan imposible como no pensar que precisamente estos versos estén en el trasfondo evocativo del poeta, toda vez que sus referentes culturales y poéticos le deben tanto a la escritura como a la oralidad (lo bolerístico incluido). Así, la estrella rota del poema improvisado y la copa rota del bolero de cantina se hermanan en el subtexto de la controversia, y el público participa de ese hermanamiento. El poder de este bloque V radica precisamente en esta imagen y su evocación-realización: la madrugada tiene estrellas rotas (¿las apagadas?) y esas estrellas rotas tienen líquido, y ese líquido es bebible para el poeta y le sirve para aliviar “penas que asombran”.

Lo curioso es que en una misma décima el poeta asume dos acciones metafóricas independientes y ambas funcionan y son efectivas. En la primera redondilla se acuesta bajo una mata de licor; y en la segunda redondilla se bebe el licor de una estrella rota. Y ambas soluciones el público las valida con aplausos.

Toca el turno a Luis Quintana (6), quien vuelve con una redondilla unitaria cargada de recursos:

Yo el día que no me siento
bien y cambio de camino
me echo fresco con el vino
que me alivia el sufrimiento.

Vuelve el “yo” egotivo. Vuelve el encabalgamiento en los versos 1a-2b (“siento / bien). Vuelve la metáfora hiperbólica: “me echo fresco con el vino”. Pero aquí también entra en juego un nuevo recurso, muy del gusto de los repentistas actuales: la sinestesia. Aunque suave, velada, no deja de ser una sinestesia ese “echarse fresco con el vino”. O una sinestesia prosopopéyica. Es llamativo que, al menos en el repentismo cubano y en las actuales promociones, se dan mucho las figuras retóricas combinadas, fusionadas, mezcladas. Metáfora e hipérbole, sinestesia y metáfora, metáfora y prosopopeya, etc. En este caso, el vino (líquido, sensible al sabor) echa fresco (aire, sensible al tacto) = recurso sinestésico. Pero no deja de ser una personificación que el vino eche fresco, aunque el poeta se coloque en el centro de la acción (“me echo fresco con”). En fin, más recursos, más fiesta del barroco, más neobarroco, más poesía (oral improvisada).

Continúa Quintana con un puente abierto que comienza con un codo sintáctico adelantado (“y”, v. 5a) y que retoma la ya nada sorprendente rima en “-opa”, rima que, por el régimen de previsibilidad rimal que impera en las estrofas isométricas y consonánticas, delata que, salvo “jugada maestra”, volverá la palabra-rima “copa” al verso 10c, al cierre de la décima. Destaco aquí que ésta es otra décima que, por su estructura, es más una décima antigua que una espinela, con sólo dos bloques oracionales (4-6), siendo el segundo el que comienza con “y” y termina en “copa” (vv. 5a-10c). Veámoslo:

Y para que a mi lamento
no le dé el olvido estopa
como el que la mano ensopa

con un rocío de palma
 enseñó a dormir el alma
 a la sombra de la copa.

Analicémoslo.

El puente es, por supuesto, abierto, y lo más destacable en él es la rima “estopa”, poco usada en el repentismo cubano (mucho menos la frase “dar estopa”). Vuelve la prosopopeya: el olvido es quien da estopa (= quien limpia). Y sorprende también la rima “ensopa” del verso 7c (el poeta, avisado de la previsibilidad rimal y de sus peligros, busca la triple sorpresa: en el rival, en el público y en él mismo con rimas nuevas). “Estopa” y “ensopa”, *a priori*, salvan la honrilla de la ya vista y previsible “copa”. Pero hay más. Metáfora y personificación: “el olvido dando estopa” (v. 6c); símil: “como el que la mano ensopa” (v. 7c); metáfora: “ensopar (la mano)”; alegoría: “rocío de palma”⁹⁵; prosopopeya: “enseño a

95 “Rocío de palma” es una doble alegoría. “Rocío” quiere significar también “bebida”, “licor” (= “vino”), simplemente por su condición líquida; “de palma” quiere significar rural, campesino, en un contexto donde lo rural es identificado con lo poético y con el poeta, es decir, con quien la mano ensopa con un rocío de palma, un poeta que a su vez es campesino, sabedores, emisor y receptor, de que todo campesino madruga, y trabaja temprano a la intemperie, entre el rocío, bajo las palmas (símbolo por antonomasia de lo rural cubano), por eso todo campesino (y en concreto éste, poeta) puede “ensopar” su mano, y puede, a la larga, beber rocío (metafórico vino en la voz del poeta). Un camino largo y tortuoso que, no obstante, al poeta y a sus seguidores, educados en este tipo de “(mal)(de)formación” se les hace recto y corto. En matemáticas el camino más corto entre dos puntos es su línea recta, dicen; en poesía suele ser (puede ser) la tangente. Pienso en el español Fernández Mallo cuando dice que “a la hora de concretar la realidad y nombrarla, una metáfora puede ser tan precisa como un cálculo matemático”. Pienso en los *kenningar* tan admirados por Borges. Y en las greguerías de Gómez de la Serna, caminos alternativos, oblicuos, tortuosos, que resuelven el enigma de las diferencias creando otra mirada, también diferente, sobre las cosas, y la nueva criatura resultante sólo entonces se hace real y tangible. Pienso en los surrealistas y en la máquina de coser con el paraguas sobre la mesa de disecciones. Pienso en los mejores hallazgos de César Vallejo (en ese hombre, aquel hombre, “con el pan al hombro”, en el avestruz hundiendo el pico en su corazón). En definitiva, al final del camino es el destinatario (en la poesía escrita, el lector; en el repentismo, el oyente) quien completa a la criatura, quien define y acepta (cuadratura del círculo) la nueva creación validándola con emociones privadas (lectura) o públicas (repentismo).

dormir el alma” (o sea, el alma aprende a dormir, duerme); e hipérbolas prosopopéyicas: “el alma duerme” y “a la sombra de la copa”: la copa es tan grande, tan protagonista, que da sombra suficiente para que el alma del poeta duerma.

Continúa Juan Antonio Díaz (7) con una redondilla cargada de verdades oblicuas:

Yo cuando me siento bien
y en poeta me resumo
viajo en el vagón del humo
antes de que pite el tren.

Otra vez el marcador egotivo (“yo”), otra vez un ligero hipérbaton en el verso 2b (la frase sintácticamente normal sería “y me resumo en poeta”); otra vez una metáfora escondida, disimulada: resumirse en poeta. Quien se resume es él, una persona, por lo tanto, es él convertido en texto (lo resumible: texto = poema); dice “me resumo” para significar “me convierto”, suave traslación sinonímica que constituye tropo; y otra metáfora: “vagón del humo” y otros binomios léxicos (“humo” y “tren”); dice el poeta: “yo (texto-poema) viajo en el vagón del humo” y lo hago “antes de que pite el tren”, antes de que salga, antes de que suelte humo, lo que se traduce como figura de antonimia, intención antitética. Es decir, todo es tropología o intención tropológica, alejamiento intencional del lenguaje directo, de lo “no-poético”, una marca indeleble de este poeta en particular y de esta generación de repentistas en general.

Continúa luego con un puente cerrado y también tropológico:

Averiguo en el centén
su delirio de moneda.

Aquí destaco la palabra “centén” como rima, un vocablo que en Cuba sólo existe en el lexicón de los improvisadores⁹⁶, y llega el tropo: “de-

96 El centén fue una moneda española equivalente a cien escudos de oro, cuya primera emisión es de 1609, durante el reinado de Felipe III. Estamos hablando, entonces, de

lirio de moneda”. ¿El centén tiene delirio de moneda?, ¿ese delirio es por antiguo, por estar en desuso? ¿O simplemente el poeta ha echado mano al binomio léxico “centén-moneda” del mismo modo y con el mismo objetivo que lo hizo con “humo-tren”? Apuesto por esto. “Humo-tren” y “centén-moneda” son pareja de binomios antitéticos. El humo sirve para viajar antes de que pite (= salga) el tren; el centén tiene “delirio” de moneda (verbigracia, no lo es: otra antonimia)⁹⁷. Un puente críptico que el poeta, conocedor de su público, sabe que funcionará, de tal manera que el puente cumple su función múltiple estructural: desarrolla y enlaza, crea expectativa, incluso sirve de elemento dilatorio, elástico, para que el poeta organice o reorganice, “halle” y ordene, si es que no lo tiene ya, el bloque más importante de la décima, el final, lo que están esperando. Y así remata en este caso:

Me gasto en eje sin rueda
y me pongo en un minuto
a madurar en un fruto
que no parió la arboleda.

Y vuelven (siguen) las licencias semánticas de antonimia y los binomios léxicos: “eje sin rueda” (eje-rueda), “fruto que no parió la arboleda” (fruto-arboleda). Y la hipérbole: “en un minuto”. Sin obviar que todas

una moneda antigua, en desuso (siglo XVII), que debe haber llegado a los poetas populares cubanos a través de las lecturas de los poetas del Siglo de Oro y no por el uso. “Centén”, “armiño”, “buril” y muchas otras, palabras que en el español de Cuba sólo tienen vida dentro del mundo del repentismo, como rimas, convirtiéndose así el repentismo en un pequeño reducto de vocabulario al margen de las evoluciones del español-cubano coloquial e incluso literario.

97 En el repentismo cubano actual (tercera promoción postnaboriana o Generación 2000) hay una marcada tendencia al uso de las recurrencias semánticas por antonimia, desplazando éstas a las licencias y figuras semánticas (con excepción del símil y la metáfora). Notamos este desplazamiento en el uso cada vez más frecuente de la paradoja, la antítesis, el oxímoron, la cohabitación, el paradiástole (o separación) y el antimetábole (o conmutación), todos o casi todos por intuición poética, gracias a la academia empírica que constituye la praxis continua y el sentido endogámico de los rituales de improvisación poética: el repentista que sólo (o casi) oye repentismo, practica repentismo, habla de repentismo, lee sobre repentismo y que aprende por mimetismo, casi por ósmosis.

las acciones que emprende el poeta (“viajo en”, “me gasto en”, “averiguo en”) no dejan de ser metáforas verbales por el elemento en el que ocurren (“humo”, “centén”, “eje”, respectivamente). Tropología, todo es tropología. “Me gasto en eje sin rueda” (7c) entraña a su vez una hipérbolo (un eje sin rueda no podría gastarse), además de que la ligera elipsis que supone omitir “un” entre “en” y “eje” contribuye a la solidez de la frase y a la sensación tropológica; “y me pongo en un minuto” (8d) comienza en un codo sintáctico desplazado (la retrasada “y”) y termina en un símbolo numérico: “un minuto” equivalente al tiempo de enunciación de una décima improvisada; por lo tanto, significando “décima” (improvisada), el poeta se pone a madurar “en una décima”, en lo que dura una décima, en lo que tarda en improvisarla (“nada” o “casi nada”); “a madurar en un fruto” (9d), el binomio “madurar-fruto”, tan natural como eficaz, “que no parió la arboleda”, verso definitivo en tanto que da al traste (otra antonimia) con la naturalidad del binomio inmediato anterior (“madurar-fruto”): el poeta pone a madurar un fruto nonato, por lo tanto, constituye hipérbolo, y así, toda la décima se percibe como un texto antonímico e hiperbólico, como discurso poético precisamente por su extrañamiento continuado, por su gongorismo repentista.

Toca ahora responder a Luis Quintana (8), quien retoma los mismos recursos del contrario, realizándolos, reafirmandolos como propuesta estética: marcador egotivo, símbolo numérico “un minuto”, y otros.

Veamos.

Yo a veces canto un minuto
para callar una hora
cuando el labio me enamora
el polvo triste del luto.

Redondilla unitaria (1-4) que comienza también con ese egotivo “yo” que cada vez que se usa marca más lo dialógico; un doble discurso que hasta ahora no está siendo agonal, pero que podría serlo en cualquier momento, porque es la esencia de este arte, esta vez matizado por un marcador cronémico (la expresión adverbial “a veces”); incorpora, ahora sí explícitamente, el significativo binomio “canto-minuto”, o incluso el trinomio “canto-minuto-callar”, trinomio que lleva implícita

otra antonimia (“canto-callar”), o más aún, un tetranomio (“canto-minuto-callar-hora”), que lleva implícitas dos antonimias: “callar-canto” y “minuto-hora”. Y esta última esconde una hipérbole: “canto un minuto” (poco tiempo), “para callar una hora” (mucho tiempo). En los casos de antonimia del bloque I hallamos el oxímoron “canto-callar” y la cohabitación “minuto-hora”. Y todo esto en sólo dos versos (en un hexadecasílabo), ¡y en sólo ocho segundos de enunciación! En este caso el poeta respetó la cesura opcional (interludio + bis), pero así y todo terminó la enunciación de la primera redondilla en sólo 23 segundos. En esos 23 segundos, a los ya numerosos recursos tropológicos del bloque I (vv. 1a y 2b) hay que sumar los recursos del bloque II (vv. 3b y el importante verso clímax, 4a). Dice el poeta “cuando el labio me enamora” (3b), apostando por el binomio “labio-enamora”⁹⁸, en el que labio constituye sinécdoque (= beso); y remata con un verso cargado de fuerza tropológica: “el polvo triste del luto”. “Polvo triste”, metáfora adjetival y a la vez prosopopeya (dos en uno); “triste del luto”, metáfora de complemento preposicional. Pero hay más: no obviemos el encabalgamiento “enamora / el polvo”. Y “polvo triste del luto” junta dos metáforas en una, creando otra (adjetival + de complemento preposicional), y todo el bloque II, entonces, constituye un compendio de recursos y figuras retóricas: sinécdoque, encabalgamiento, prosopopeya y tres tipos de metáforas distintas, lo que sumado a las presentes en el bloque I da como resultado una redondilla (32 sílabas, en dos bloques de 16, subdivididas en cuatro líneas de ocho), enunciada en sólo 23 segundos (1.39 versos por segundo, o lo que es lo mismo, la emisión de un verso cada 0.71 segundos)⁹⁹, con una decena de figuras retóricas. Y el público aplaude, claro. También lo hubieran hecho Lope y Calderón de haber estado en la casa de Rufino (y de Góngora, ya no digo nada).

98 “Labio”, sinécdoque de “boca”, a su vez símbolo de “beso”, a su vez símbolo de “amor”, por eso llega “enamora”. Aquí lo más destacable (el marcador de intención poética) es el posesivo “me”: el labio no enamora, sino que “me enamora”, pequeño giro que marca la diferencia.

99 Ojo: en este caso ha sido con interludio y bis, lo que significa que cuando no hay ninguna de estas dos cosas (muchas veces) estas cifras se reducen casi en un 50 por ciento.

Continúa el poeta hacia el puente sin renunciar a la retórica, al contrario, sumando:

Dejo que el camino astuto
 marque su paso fugaz...

Puente binario y suspensivo. Y en el verso 5a aparece un recurso combinado: metáfora adjetival que constituye prosopopeya (“camino astuto”); y en el 6c otra prosopopeya: “marque su paso” (el camino); e incluso “paso fugaz” no deja de ser metáfora adjetival-prosopopéyica toda vez que quien marca el paso es un camino, que a su vez es “astuto”. Es decir, en un hexadecasílabo, cuatro nuevos recursos entre metáforas y prosopopeyas. Y si sumamos los diez de la primera redondilla, ya van 14. Y vamos sólo por el puente.

Y remata Quintana:

y empato a cordel¹⁰⁰ de paz
 para que alumbren mis huellas
 los vidrios de las botellas
 que se me rompen detrás.

Redondilla unitaria con codo sintáctico de continuidad en el verso conector (“y”, 7c) y una metáfora de complemento preposicional (“cordel de paz”, 8d). Curiosamente, entre éste y los versos siguientes, 8d, 9d y 10c (medio bloque IV y todo el bloque V) no hay ninguna figura retórica, por lo que la décima baja su carga, pese a que, a estas alturas, todo es sospechoso de ser lenguaje traslaticio; así esas “huellas”, esos “vidrios que alumbran huellas”, esas “botellas”, esas botellas que se “rompen detrás”. ¿Qué significa que se “rompen detrás”? ¿O qué entiende el público aplaudidor ante esta imagen? Detrás del poeta, dice, hay

100 Un estudio particular merece el uso continuado que hace Luis Quintana de la preposición “a” en sus décimas, a veces alejado de la norma, en una búsqueda continua de tropologización del lenguaje; un tipo de construcción tan abundante en su obra que no sólo marca su estilo sino que ha creado tendencia entre los jóvenes repentistas que lo siguen.

botellas que se rompen y alumbran las huellas sobre el camino astuto de paso fugaz. Indiscutiblemente, “botellas” es una pieza léxica atraída por “copa” (y por extensión, por “vino”). Por lo tanto, el efecto tropológico de este bloque se completa en y con una estrofa anterior, con piezas de décimas anteriores. Esas botellas (= copa) son tan metafóricas como las manos ensopadas de “rocío de palma”, o al menos así lo percibe el público, acostumbrado a (y predispuesto para) discursos en planos irreales, poéticos. No hay botellas rompiéndose detrás del poeta, no, hay botellas simbólicas (= “copas” + “rocío de palma”) que se pueden romper para “alumbrar”, y ojo, atención a esos “vidrios” rotos que alumbran “como estrellas”, símil y palabra que no están en la décima, pero subyacen, inducidos por la rima en “-ellas” (“huellas”, “botellas” → “estrellas”). Es otra vez el iceberg hemingwayano; es otra vez la participación activa del receptor en la creación del universo tropológico del emisor, lo que recuerda el concepto de “co-autoría” del que habla Paul Zumthor para referirse al papel del público en la poesía oral)¹⁰¹.

Y en su turno de respuesta Juan Antonio Díaz (9) dice:

Yo a veces voy por ahí,
por la calle, oliendo a monte,
a veces soy de sinsonte
y a veces soy de totí.

Comienza, evidentemente, una décima anafórica (anáfora en 1a, 3b y 4a), tres en una misma redondilla, inusual y fuerte apuesta; además, entre 1a y 2b hay una anadiplosis¹⁰² (“por ahí / por la”) y luego un cambio significativo. Ir “oliendo a monte” (lenguaje directo) no es lo mismo que “ser de sinsonte” o “ser de totí”, lenguaje metafórico; metáforas, además, que entrañan cierto extrañamiento poético. ¿“Ser de sinsonte”

101 Zumthor se refiere a la poesía oral en general, pero en ningún otro género es tan evidente esta co-autoría como en el repentismo.

102 Figura retórica: “Repetición de una misma palabra o corta secuencia de palabras al final de un verso o período sintáctico y al principio del siguiente” (García Barrientos, 2018: 35).

significa “ser partidario o ser poeta de sinsonte”? ¿“Ser de toti” significa lo mismo? Estamos en presencia de lenguaje simbólico. El sinsonte, en el argot del repentismo cubano —y también en la poesía escrita bucólica y criollista que viene del Cucalambé y pasa por Naborí y de éste a todos los naborianos—, simboliza precisamente la poesía, el canto: el ave canora por excelencia (= belleza, arte); sin embargo, el toti no; el toti significa lo contrario, lo negro¹⁰³, lo feo, lo no-canoro; y en esta simbología se escuda el poeta para exponer sus dualidades contrapuestas: a veces es poeta (sinsonte) y a veces no (toti), a veces canta a lo bello (sinsonte) y a veces no (toti), en un claro juego antonímico que intensifica el discurso (y el recurso).

Continúa con un puente simulado, ya que no se detiene en él, sino que continúa la enunciación hasta el verso 10c (otra vez, décima antigua), en una larga secuencia oracional de 48 sílabas, pero, ojo, con una ligera pausa tras el verso 5a (mitad del puente simulado), pausa inusual (sería un puente 1 + 1, cuando la mayoría de los puentes son binarios), que convierten el último tramo textual de la décima en una quintilla unioracional (ccddc) que aporta agilidad y contundencia al final de la décima, y transmite seguridad y confianza del poeta en sí mismo: pura técnica, demostración de oficio.

Dice Juan Antonio:

Y a veces me visto así,
no es porque el negro es más grato
ni para sentir un rato
la tristeza en un minuto
es que yo le guardo luto
a la tristeza que mato.

103 No atañe a este estudio el posible componente racializado de esta dicotomía, pero subyace. El toti, en el argot popular cubano, por su color negro oscuro es asociado al hombre negro más oscuro (“negro toti” y “negro teléfono” son dos de las frases más populares al respecto). No hay en esta décima ni en este verso concreto intenciones racistas directas, pero sí es evidente la ecuación “negro = hombre negro” como intra-código compartido, decodificable por el oyente y, por ello, útil.

En el verso 5a hace una interesante “suma de codos”. Por una parte, adelanta el codo sintáctico más común, la “y” de continuidad, avisando que va en pos de un remate con mayor espacio silábico (5a-10c, 40 sílabas) y por otra parte incorpora el codo sintáctico anafórico “a veces” (cuatro anáforas en cinco versos, y de ellas, tres en tres versos seguidos, nada usual, por lo tanto, intensificador). Es importante en este verso ese “me visto así” que hace referencia no sólo a su camisa (código visual compartido) sino también al negro del totí metafórico, aumentando el número de elementos X (ondas rodarinas) que incorpora el poeta para hablar de las aves simbólicas (y de la poesía devenida ave): “monte”, “sinsonte”, “totí” y ahora, “me visto así (de negro)”.

En el verso 6c vuelve a incorporar al “totí”, pero de manera también deíctico-anafórica (“el [color o pájaro] negro”), y llama mi atención cómo el poeta reacomoda el verbo “ser” en el verso y pasa del subjuntivo “sea” (el pertinente en ese verso-frase) al indicativo “es” para salvar el octosílabo, siendo éste salvable con el simple uso de la dialefa o la diástole (“seá” por “sea”, recurso tan común en la oralidad improvisada cubana). Pero el poeta prefiere aclararlo en directo indicativo: “no es porque el negro es más grato”¹⁰⁴. Y sigue aclarando: “ni para sentir un rato / la tristeza en un minuto”, en otro binomio antagónico que constituye antonimia: “rato-minuto”, y termina con un contundente bloque V (“es que yo le guardo luto / a la tristeza que mato”) en el que ha reservado la imagen más original, la metáfora estrella: “le guardo luto a la tristeza”, pero no a cualquier tristeza, sino “a la tristeza que mato”, otra contradicción. El poeta mata la tristeza y luego le guarda luto. El poeta viste de negro porque está de luto por la tristeza muerta. El poeta viste de negro, es decir, es “totí”, porque (y sólo cuando) viste de luto por la tristeza muerta. Y cuando la tristeza está muerta el poeta está feliz (otra contradicción, otro juego antonímico) y si está feliz canta, o sea, es un sinsonte. Entonces, el poeta es a veces un sinsonte (= belleza, canto, arte) y a veces un totí (= no belleza),

104 Vuelve la suspicacia de racialización: el poeta comparte y aclara (se cree o se ve obligado a aclarar, a advertir) que “el negro no es”, “no es que sea”, grato, o “más grato”; pero más grato que qué, ¿qué el sinsonte?

pero aun siendo totí improvisa (= canto, arte), por lo tanto, lo negro, lo de totí que hay en el poeta, es circunstancial (“a veces”). Todo es tropológico en esta décima, y el remate justifica y valida toda esa tropología precedente: el poeta guarda luto por la tristeza que él mismo mata, el poeta no canta cuando está triste, o peor, canta mal (totí), de donde se infiere que cuando no está triste canta bien (sinsonte). Todo tan barroco, tan gongorino ¡y tan rápido! que al público no le da tiempo de darse cuenta de que la muerte de la tristeza supone el triunfo o nacimiento de la alegría, del canto, del poema.

Y entonces Luisito Quintana (10) usa el *leixa-pren* y responde, su-
mando más tropología a un discurso ya de por sí tropológico:

Yo he matado la tristeza
con espadas de esperanza
el día que no me alcanza
la censura en la cabeza.

Redondilla unitaria, con metáfora de complemento preposicional en el verso 2b (“espadas de esperanza”) y extraña alegoría en el verso 4a: “censura en la cabeza”. Ojo, pero nada es gratuito. En el repentismo nada es gratuito, fortuito, casual. ¿Por qué “censura”? ¿Por qué en la inmediatez de la respuesta el cerebro de Luis Quintana (y no Luis Quintana) encontró y seleccionó “censura” de todas las palabras posibles que no podían “alcanzarle”? Empecemos por el principio, por la gravitación léxica y la estructura rimal, que son, en definitiva, las que mandan.

Desde que el poeta enuncia el primer verso, que a su vez deriva del verso 10c de la décima anterior de Díaz, hay un juego de gravitación léxica que determina y condiciona su discurso. La palabra “mato” (Díaz, 10c) atrae a “he matado” (Quintana, 1a) y la palabra “tristeza” (Díaz, 10c) a la propia palabra “tristeza” (Quintana, 1a). Pero la palabra “tristeza”, cual china en el estanque rodarino, sale a buscar rimas pertinentes y selecciona “cabeza”. Yo hubiera hecho lo mismo, o casi siempre hago lo mismo: la palabra “tristeza” me lleva inexorablemente a la palabra “cabeza”: trisílabas las dos, rimas perfectas (nada de “s” y “z”) y ambas con una relación espacial directa y metafórica: la tristeza ocurre o empieza en la cabeza, en el pensamiento. Por lo tanto, es un binomio

cerrado: “tristeza-cabeza”. Y una vez que el poeta (mejor dicho, el cerebro del poeta) tiene focalizada y seleccionada la palabra-rima del verso clímax, el 4a (algo que ocurre inmediatamente después de que enuncia la palabra-rima del verso 1a), el poeta “olfatea con el oído” que esta palabra tiene tres sílabas, y, por lo tanto, que para completar el octosílabo 4a le restan cinco sílabas, que, por la necesidad sintáctica de vocablos secundarios (artículos, pronombres, conjunciones, numerales, demostrativos, preposiciones) casi siempre monosilábicos (“y”, “en”, “de”, “con”, “la”, “el”, “tú”, “tu”, “mi”, “yo”, etc.), deja un escaso margen de tres sílabas; por lo tanto, el cerebro del poeta, en representación del poeta, debe y puede escoger entre las palabras trisílabas que mejor encajen en el contexto lingüístico de su décima específica, pero también del macropoema que se está tejiendo con las décimas del otro. Y claro, son muchas las palabras trisílabas posibles. ¿Por qué “censura”, entonces? El poeta hasta ahora “ha matado” con “espadas”, aunque esas espadas sean “de esperanza”. Sin duda, las palabras “tristeza”, “matar” y “espada” abren el camino hacia vocablos “negativos”, hacia lo malo, lo dañino. Se va cerrando el juego. Y como el contexto lingüístico del macropoema es la poesía, lo poetizable-cantable-improvisable, representado por la dicotomía “sinsonte-totí”, se cierra aún más el juego (léxico). Pues, ¿palabras trisílabas relacionadas con lo negativo en torno a la poesía, oral o escrita, al discurso poético, a la creación? Puede haber varias, pero a mí la primera que me viene a la mente, como a Quintana, es “censura”, que, además, es un sustantivo abstracto, por lo tanto, encaja perfectamente en su juego dicotómico verbal: en su cabeza “no alcanza / la censura”. Nótese, además, el encabalgamiento, que aporta estilo y fuerza, realzándolo todo. O sea que el poeta piensa y enuncia:

Yo he matado la tristeza
con espadas de esperanza
el día que no me alcanza...

e inmediatamente tiene que completar el verso que tiene a medias (recordemos que sólo tiene prevista, focalizada, la palabra “cabeza”). Es decir, Quintana en su cabeza tiene esto en el momento en que enuncia los tres primeros versos de su redondilla inicial:

Yo he matado la tristeza
 con espadas de esperanza
 el día que no me alcanza
 cabeza.

y cuando llega el final del verso 3b, sabiendo su obligación de continuar y completar el siguiente, el cerebro del poeta, primero, y el poeta después, se preguntan a sí mismos en fracciones de segundo, ¿que no me alcanza qué? Y las posibilidades son pocas: “no me alcanza la...”, “no me alcanza el...”, “no me alcanza con...”, “no me alcanza ésta, éste, para, mucho”, etc.). Entonces, llegados aquí, no me pregunten por qué, pero nuestro cerebro ante este abanico de posibilidades léxicas en la oralidad inmediata ordena casi siempre las fichas seleccionables empezando por los artículos (“la” y “el”). De modo que ya el poeta tiene el juego más cerrado aún:

Yo he matado la tristeza
 con espadas de esperanza
 el día que no me alcanza
 la/el cabeza.

Y se decide por la primera (“la”), artículo femenino. Así que la posible palabra para completar el verso 4a de esta primera redondilla debe ser trisílaba, femenina, negativa y del entorno de lo poético-discursivo: ¿censura? Por qué no. Y claro, la primogénita palabra “cabeza” también llegó convoyada con su determinante (“la”), por lo tanto, ya tenemos el verso casi íntegro:

la censura la cabeza.

y el bloque II casi completo:

el día que no me alcanza
 la censura la cabeza.

Y ya es más fácil completar el puzle, ¿no? Claro, para esto no hace falta ni llamarse Luisito Quintana. (Para el resto, sí.)

Continúa el poeta con un puente típico de esta generación, con su codo sintáctico adelantado (“y”, 5a), movimiento binario limpio (oc-tosílabos simples) y prosopopeya en el verso de desarrollo y metáfora en el verso de enlace:

Y si el risco me bosteza
con horario de pincel.

La prosopopeya, además, es hermosa: “el risco bosteza”. Con un añadido: el posesivo “me”. No sólo el risco bosteza, sino que le bosteza a él, al poeta, seguramente porque así es más poético el bostezo de un risco. Téngase en cuenta, también, que hay un condicional “si” (“y si”), lo que, puesto en el puente de una décima, abre una expectativa textual, advierte que éste será un puente abierto, suspensivo, como en definitiva lo es. Y en el siguiente verso surge una metáfora, “horario de pincel”. O sea, si el risco le bosteza al poeta con horario de pincel. Bien. ¿Y cuál es el “horario de pincel”? ¿Qué tiene que ver el pincel en todo esto? ¿Por qué la palabra-rima “pincel”? Aquí volvemos a Góngora, o incluso más atrás, a Horacio digerido por Góngora, a Góngora digerido por Darío y por Lorca, y Lorca y Darío digeridos por Naborí y Riverón para que Díaz y Quintana, a su vez, digieran a Horacio. Volvemos a la estela del *topos* horaciano *ut pictura poesis*: la pintura será poesía muda y la poesía, pintura que habla (Cancelliere, 2012), la fusión y yuxtaposición estética de poesía y pintura; entramos de lleno en el mundo del “vamos a pintar” repentista, del que ya hablé en teoría de la improvisación, explicando que los repentistas identifican la poetización (= tropologización, metaforización) con dos verbos, “pintar” y “soñar”, de modo que lo poético es lo pictórico y también lo onírico (o lo pictórico en lo onírico o viceversa). Y volvemos a la sinonimia aproximativa: “en horario” = “a la hora de”. De modo que el texto desorotado y desoctosilabado del poeta es el siguiente: “y si el risco me bosteza a la hora de pintar (o a la hora de la pintura)”, lo que significa “y si el risco me bosteza a la hora de pintar o a la hora de poetizar-improvisar”, de donde emerge otro binomio que refuerza esta tesis y las intenciones del poeta, “bosteza-soñar (= pintar)”.

Pero aún nos queda un misterio: ¿por qué “risco”? ¿Qué pinta (nunca mejor dicho) la palabra “risco” en todo esto?, o lo que es lo mismo: ¿por qué el cerebro de Luis Quintana, tan entrenado en el arte de la improvisación, por lo tanto, confiable, encuentra la bisílaba “risco” y no otra palabra en el importante verso de desarrollo, un verso que determinará el rumbo del resto de la estrofa, que escogerá, en el inevitable e irreversible camino de la progresión discursiva, un camino y no otro?

Yo, repito, confío en el cerebro del poeta, de este poeta en concreto, conocedor de su obra como soy, y de la misma manera que los estudiosos de Góngora confían en Góngora varios siglos después, y tal como hacemos el resto de analistas y exégetas de la poesía con lo más intrincado de la poesía contemporánea. Ley intrínseca: si es poeta, si es poesía, el análisis de lo poético es pertinente en tanto haya una apriorística aceptación de la buena voluntad poética y del buen quehacer¹⁰⁵. Y ahí lo hay, aquiescencia del público y del analista. Por lo tanto, este “risco” no cayó del cielo. ¿Por qué “risco”, entre tantas palabras bisílabas que podrían, metafóricamente, “bostezarle” al poeta en la cabeza”.

Y si el risco me bosteza
con horario de pincel.

Comencemos por el artículo, “el”, masculino, así que, en la enunciación lineal e improvisada, lineal e irreversible, el determinante masculino determina (valga la redundancia) el tipo de sustantivo que necesita el poeta: un sustantivo masculino y bisílabo.

A diferencia de lo que sucede en la primera redondilla, donde la elaboración rimal es inversa (la rima del verso 1a atrae y determina la rima del 4a), en el verso de desarrollo de una décima improvisada la palabra-

105 Un ejemplo claro de que no siempre coinciden voluntad poética y quehacer poético está en los disparates que, en clave de humor, o por incapacidad, surgen tanto en la poesía oral como en la escrita. El disparate, incluso, ha dado vida a un género en décimas, la *décima del disparate* y se extiende a otros subgéneros como el perqué, tan popular en México y otros países de habla hispana.

rima no se focaliza antes de ser enunciada, sino que surge, nace, emerge, se encuentra “en el camino” empujada por la estructura sintáctica inmediata anterior. Es decir, que si en la primera redondilla la palabra focalizada y seleccionada (en este caso, “cabeza”) era la que condicionaba, según su medida silábica, el resto de los vocablos a encontrar y usar, en este caso es al revés: la estructura sintáctica inmediata anterior y su medida es la que determina cuántas sílabas y qué tipo de palabra es la que debe encontrar el poeta, es decir, el cerebro del poeta; en este caso: “y si el risco me”. No dudemos, incluso, que en el rápido proceso de octosilabización este “me” haya entrado como calzador monosilábico más que como una propuesta estética voluntaria, de modo que estaríamos ante otro de los habituales —tanto en la escritura como en la oralidad— hallazgos accidentales del poeta. En este caso el poeta tenía ya el sintagma “el risco bosteza”, al que sumó el calzador “me”, “el risco me bosteza” y con el codo “y” más el condicional “si” ya tuvo el verso íntegro: “y si el risco me bosteza”. Pero nada de esto explica por qué “risco” y no “tiempo”, “gato”, “miedo”, “perro”, “agua”, etc., cualquier otro sustantivo masculino y bisílabo. Ya, a caso hecho, a verso y estrofa consumados, me pongo a rastrear las pistas léxicas que puedan haber traído la palabra “risco” a la memoria y la voz de Quintana en ese instante. Rastreo, como tiene que ser, en el resto de las palabras que le anteceden (sólo elementos X, vocablos primarios: sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios). Y entre su redondilla inicial y la décima anterior de Juan Antonio Díaz, llaman mi atención las palabras “censura” y “tristeza” (Díaz, 10, 1a y 4a, respectivamente), y la palabra “monte” (Díaz, 9, 2b); las primeras, pensando en que el fonema “r” ejerza de imantador fónico, como a veces sucede; la última, pensando en la relación semántica, “monte-risco”, que también podría haber sido. Pero no. Caigo entonces en un detalle nada baladí: en las propias décimas anteriores de Quintana el fonema “r” ha marcado un camino sonoro indisimulable, que lo llevó a improvisar una décima con una impresionante aliteración en “r” (18 fonemas aliterativos): *colores, rojos, oriente, rojos, sangre, libertadores, rojos otra vez, resplandores, rostros, rojos* (de nuevo, cuatro veces en la misma décima), *dejarán, entre, cristales, madera y corazón*. Y luego, Díaz, respondió con

un manajo aliterativo de 16 elementos. ¿Entonces? ¿Cómo no iba a priorizar el cerebro Quintana un sustantivo masculino bisílabo y comenzado en “r”, como “risco”? Ésta es una hipótesis y un análisis deductivo, pero creo cercano a lo que sucedió en la cabeza del poeta.

Ya puede continuar el poeta, y continúa con su segunda redondilla, la más importante por cuanto contiene el bloque más importante (el V) y el verso más importante (el 10c, el de doble clímax, que marca el final de la estrofa). Y dice Quintana:

Aunque me lave con miel
 guardo tanto olor a monte
 que parece que un sinsonte
 se me restriega en la piel.

Una redondilla perfecta, limpia y unitaria, cargada también de significado poético. Comienza con un codo sintáctico de ruptura (“aunque”), lo que quiere decir que ha optado por el doble codo sintáctico (“y”, en v. 5a y “aunque” en v. 7c), algo cada vez más común entre algunos repentistas (lo he visto mucho en la obra de Emiliano Sardiñas, por ejemplo). “Aunque me lave con miel” esconde una metáfora inclasificable, tal vez un “eufemismo positivo”: “lavarse con miel” = “endulzarse”, o sea, “aunque me endulce”, dice el poeta, algo positivo en contraposición a lo negativo precedente: “he matado”, “tristeza”, “espadas”, “censura” y “risco”¹⁰⁶. Incluso, el verso pre-bajante (8d) es ligeramente tropológico: el poeta “guarda” “olor a monte”, en lugar de “tener olor a monte”, e incluso el “olor a monte” es símbolo de su ruralidad, lo montesino como prueba de campesino, y lo campesino como prueba de lo poético, en tanto en su mente como en el imaginario colectivo de su público poeta = poeta popular, poeta repentista. Tener olor a monte, es, a la larga, tener olor a poeta, pero “guardarlo” es, ya puestos a hilar fino, más que tenerlo (conservarlo).

106 “Lavarse con miel” también es un ritual o sortilegio asociado a la religión afrocaribana en la que los lavados o limpiezas (con miel, con agua de mar o de río, con agua de coco o de lluvia, con agua “de yerbas”) purifican.

Y llega un símil que entraña una hipérbole: “parece que”; y vuelve el sinsonte como símbolo poético-rural y metonimia (sinsonte = canto del sinsonte = poesía); y llega la metáfora verbal, “se me restringe”, es decir, un sinsonte metafórico, una poesía, se le restringe en la piel, por eso huele a monte, por eso es poeta y campesino: sinsonte + monte = poesía = ruralidad = poeta repentista.

Y no debemos pasar por alto tampoco la rima “miel”, nada fortuita. La miel como símbolo de la dulzura y la dulzura como símbolo también de lo poético, de lo bello.

Le corresponde ahora responder a Juan Antonio Díaz (11) y lo hace con una décima también cargada de figuras:

Yo algunas veces no sé
 si avizorando el futuro
 soy la suela con apuro
 que me pone largo el pie.
 A veces gasto un café
 que no tiene el colador.
 Y a veces soy una flor
 con las venas al desgaire
 que con la brocha del aire
 va cambiando de color.

En diez versos, construcciones del tipo “avizorando el futuro” (2b), “suela con apuro” (metáfora, 3b), “poner largo el pie” (4a), “café sin colador” (binomio antonímico y símbolo), “flor / con venas al desgaire” (encabalgamiento y metáfora prosopopéyica: la flor tiene venas), “brochas del aire” (metáfora) y hasta “cambiar de color” (hipérbole simbólica en este caso). En toda la estrofa volvemos a la gongorina metáfora al cuadrado, al cúmulo de tropos, al poeta que evita el lenguaje directo. Ser “una suela con apuro que pone largo el pie”, ser una “suela apurada”, un artilugio para caminar que alarga el pie. Evidentemente, el rumbo léxico, la gravitación léxica fue la siguiente: “sé” → “pie” y “café”; “pie” → “suela”; “apuro → “largo”, por contraposición, por antonimia: lo que se apura es breve, rápido, “corto”, por lo tanto, el efecto poético está en que esta suela apura y a la vez pone “largo” el

pie que apura. Y en todo esto el *continuum* metafórico de que el poeta “es”: “soy la suela”, “soy un café”, “soy una flor”. Y “colador” → “flor” y “color”; y “aire” → “desgaire”, que, aunque aparezca primero (8d) va detrás en el camino de gravitación léxica: el poeta piensa o focaliza antes la rima “aire” (bloque V preelaborado) y esta rima atrae a su compañera (“desgaire”, que es, por cierto, una palabra que no está en el lenguaje funcional cubano, otro de esos vocablos que sólo tienen vida en el lexicon de los improvisadores).

Y responde Luisito Quintana (12) en el mismo tono y registro:

Yo a veces tomo café
 pero si estoy en mi casa
 beso el fondo de la taza
 después que el humo se fue.
 Yo soy un tipo de pie
 capaz de domar retratos.
 Y para vivir a ratos
 hechos al iris izquierdo
 hago a tinta de recuerdo
 el papel de los retratos.

Con parecida carga tropológica: “besar el fondo de la taza”, antonimia “café”-“humo-que-se-fue”, “domar retratos”, “hechos al iris”, “iris izquierdo”, “hacer a tinta”, “tinta de recuerdo”. Y el sendero gravitacional ha sido: “café” → “fue”, “pie” y “taza”; “taza” → “casa”, “retratos” → “ratos” y “retratos” (7c y 10c), y “recuerdo” → “izquierdo”.

Hasta aquí el análisis de esta controversia entre Luis Quintana y Juan Antonio Díaz, escogida al azar, es decir, que no he hecho una especial búsqueda y selección antológica para este estudio: busqué en YouTube una de las tantas controversias entre dos de los líderes del movimiento repentístico cubano actual. Con esto quiero señalar, una vez más, que es el repentismo cubano un frondoso bosque de creatividad lingüística y poética, en el que no será difícil hallar corpus suficiente para estudios de todo tipo que enriquezcan no sólo a sus ejecutores, sino los estudios sobre *lyra minima* y sobre oralidad y poesía en general.

Éste es sólo un fragmento, con una duración de 28:57 minutos y 33.6 décimas (falta la última redondilla de la décima 34), es decir, 16.8 décimas cada uno (17 cada uno, aunque a la última décima de Quintana le falta una redondilla). O sea, 34 décimas en casi 29 minutos dan un promedio de 0.85 décimas por minuto. Y en ese escaso tiempo ocurre todo este despliegue retórico, tan barroco, tan gongorino, tan impresionante. No se agotan los recursos, al contrario, se regeneran: en el resto de las décimas encontramos de todo: metonimias, hipérboles, metáforas de todo tipo, sinestesias, aliteraciones, asíndeton y polisíndeton, prosopopeyas, etc. Podríamos analizar una por una las 34 décimas, y encontraríamos nuevas propuestas y nuevos hallazgos, demostrándonos estos improvisadores que son máquinas perfectas e inagotables de creación retórica, con todo lo que esto conlleva de premio emocional, anímico, comunicativo. De ahí el efecto que ejercen entre sus seguidores: personas de diferente formación cultural que ríen y lloran y se erizan y aplauden y gritan, emocionadas ante cada sorpresa verbal, ante cada hallazgo, ante cada figura retórica sin saber siquiera que lo son, o lo que son. Y todo esto, insisto, improvisado, en un promedio de 77 segundos por décima. Las estadísticas reales de este fragmento son las siguientes: duración, 28:57; número de décimas, 33.6 (17 décimas completas Juan Antonio y 16.6 décimas Quintana); tomando como premisa que el tiempo estándar de enunciación de una décima cantada por el punto cubano, respetando todos los interludios y cesuras (cosa que estos dos repentistas no hacen: marca generacional), es de 52 segundos por décima (en realidad, ellos están entre los 30 y 45 segundos por décima); pero repito, tomando como norma los 52 segundos estándar, da un resultado de unos 5 segundos por verso y de 1.17 décimas por minuto, es decir, casi una décima y dos versos por minuto. E insisto: décimas de perfecta estructura clásica, consonánticas y octosilábicas, además, barrocas, neobarrocas, cargadas de tropología y recursos retóricos, estrofas de indisimulable estilo gongorino que harían las delicias del propio Góngora y de muchos otros autores del Siglo de Oro español (Espinel, Cervantes, Tirso, Calderón... ¡hasta de Quevedo!)¹⁰⁷.

107 Tanto Góngora como Quevedo, pese a sus contradicciones estéticas hubieran

Sólo para que se note lo hasta aquí apuntado, el gongorismo digerido y lo neobarroco en el actual repentismo cubano —metáforas al cuadrado y a veces al cubo, éstas sí, invención repentista— valdría la pena consultar —mejor visionar que oír, mejor oír que leer— el resto de las décimas de una controversia de 33.6 estrofas en 28:57 minutos. Prometo, eso sí, seguir con su análisis detallado en otro momento.

Aunque no todo el repentismo cubano actual es tan gongorino, tan de metáforas al cuadrado y al cubo, como en el fragmento de esta controversia entre Luis Quintana y Juan Antonio Díaz. Bastaría para comprobarlo escuchar a otros autores contemporáneos (Tomasita Quiala, Emiliano Sardiñas, Irán Caballero, Miguel Herrera, mis propias controversias), poetas más cercanos a la estética conceptista tradicional y del naborismo y pereirismo que del gongorismo digerido.

Pongamos como un ejemplo que demuestre que no siempre este gongorismo es tan evidente, y que los repentistas más conceptistas, menos alambicados, también ocupan un espacio importante en el panorama actual del repentismo cubano, algunas décimas de mi controversia “Plagio a los poetas muertos”, con Emiliano Sardiñas (Güines, 2009). Y por economía, vamos a ver las décimas sin detenernos en los detalles verso a verso o bloque a bloque. Para ser conscientes del rejuego retórico de los poetas, bastará con señalar a pie de página tanto las características técnicas como los recursos y figuras retóricas que emplean los improvisadores¹⁰⁸.

Sólo diré que ésta fue una controversia de tono y ritmo pausado, llena de rimas enciclopédicas, redondillas unitarias, anáforas y discursos egotivos, con desfile de personajes “plagiables” y “plagiados”, que fue lo que marcó su singularidad. Lo más notable de esta controversia

gozado con este alarde de barroquismo de los repentistas cubanos actuales. Al respecto, bien dice Elías L. Rivers (1985: 19): “Quevedo se oponía violentamente a la nueva poesía gongorina [...] pero la poesía de Quevedo mismo [...] es tan violentamente barroca como la de Góngora, aunque sea de signo opuesto”.

108 Díaz-Pimienta, Alexis (11/01/2014): “Plagio a los poetas muertos”. Obtenido en: <https://youtu.be/BTBqSyiuK0g> (la transcripción de las décimas de esta controversia fue hecha por Axel Díaz Hernández para Proyecto Oralitura y Canal Oralitura).

es ver cómo ambos poetas convertimos el plagio, algo negativo, en algo positivo, agradeciendo las influencias literarias, artísticas, políticas, históricas, que nos han marcado como improvisadores.

Por último, esta controversia tuvo lugar en un ambiente relajado, sin presión escénica. Los testigos —nuestro público— eran un grupo de entre 15 y 20 adolescentes, músicos y repentistas, alumnos de la Cátedra de Poesía Improvisada que yo dirijo en Cuba, miembros de algunos talleres, sus padres y profesores. Al no haber presión escénica, ni Sardiñas ni yo nos sentíamos en necesidad de ese desdoblamiento creativo al que obliga el trabajo profesional, y esto se traduce en que cantamos como si estuviéramos en el patio de una casa, en una canturía, relajados.

Veamos, entonces, algunas décimas.

Plagio a los poetas muertos

(Alexis Díaz-Pimienta / Emiliano Sardiñas)

1. PIMIENTA:

Tantos poetas se han ido
que uno se pone a pensar
y¹⁰⁹ en lugar de improvisar
se pasa el año dolido¹¹⁰.
Tantos¹¹¹ bardos han partido
por motivos diferentes
que¹¹² nosotros, los presentes,
aunque hagamos mil esfuerzos¹¹³
estamos plagiando versos
de los poetas ausentes.

109 Codo sintáctico opcional, de continuidad.

110 Redondilla unitaria (1-4).

111 “Tantos”: codo sintáctico anafórico y anáfora.

112 Codo sintáctico opcional de continuidad.

113 Verso parentético.

2. SARDIÑAS:

Si Ficho¹¹⁴ se encuentra ausente
 yo soy plagiador de Ficho
 porque¹¹⁵ ya todo está dicho
 de manera diferente¹¹⁶.
 Pero¹¹⁷ involuntariamente
 es que soy un plagiador.
 Pues¹¹⁸ Ficho dejó el rumor
 de la guajira bandera¹¹⁹
 cuando yo sangre no era¹²⁰
 en las venas del folclor¹²¹.

3. PIMIENTA:

Yo plagio tanto a Chanchito
 que para versos hacer¹²²
 muchas veces ni mover¹²³
 los dos labios necesito¹²⁴.¹²⁵
 Todos los días lo invito
 a que me ayude a cantar

114 Se refiere a Ficho Guía, mítico
 repentista de Güines.

115 Codo sintáctico opcional de
 continuidad.

116 Redondilla unitaria, con codo
 sintáctico de continuidad (“porque”).

117 Codo sintáctico adelantado (c.s.a).

118 Codo sintáctico de continuidad.

119 Adjetivo antepuesto (recurso)
 y alegoría (recurso): guajira bandera = música guajira.

120 Hipérbaton “estético” (recurso). Diferenciamos el hipérbaton “estético” (recurso
 literario ornamental) del “funcional” (recurso improvisatorio octosilabizador).

121 Metáfora.

122 Hipérbaton.

123 Encabalgamiento: “ni mover / los dos labios...”.

124 Hipérbaton.

125 Redondilla unitaria (1-4).

y¹²⁶ lo miro regresar
con su mítica ronquera¹²⁷
y la misma guayabera
que llevaba a Limonar¹²⁸.

4. SARDIÑAS:

Yo he plagiado a Naborí
tanto, tanto, tanto, tanto¹²⁹,
que su retrato levanto
y hallo un parecido a mí.
Pero¹³⁰ a crecer aprendí
viendo la luz de su aurora.
Y¹³¹ sigo su alma sonora¹³²
a ver si en otro concierto
consigo después de muerto
plagiar lo que canto ahora.

5. PIMIENTA:

Yo he copiado a Naborí¹³³
pero lo mío no es plagio.
Es solamente contagio
por lo tanto que lo vi.¹³⁴
Su amigo y su alumno fui
desde que era adolescente.

126 Codo sintáctico de continuidad.

127 Adjetivo antepuesto (anástrofe).

128 Rima enciclopédica y acategorial.

129 Figura retórica llamada “geminación” o epizeuxis: repetición de palabras en contacto. Tiene intención enfática e intensificadora. Yo lo he usado mucho.

130 Codo sintáctico adelantado.

131 Codo sintáctico de continuidad.

132 Recurso: “alma sonora” = “ejemplo repentista”.

133 Rima enciclopédica.

134 Redondilla binaria (2-2).

Me nutrió tanto su mente,
 fue tan largo su “Ojalá”¹³⁵,
 que desde que *ya*¹³⁶ no está
 soy un eterno doliente.

6. SARDIÑAS:

*Yo sí*¹³⁷ plagíé a Naborí¹³⁸
 y copiando su modestia
 conseguí domar la bestia
 que vive dentro de mí¹³⁹.
 Del Emiliano que fui
 al Emiliano que soy¹⁴⁰
 están el paso que doy
 y el Cristo sin crucifijo¹⁴¹
 que me habló bajo y me dijo
 lo que va de ayer a hoy.

7. PIMIENTA:

Yo plagíé tanto a Martí¹⁴²
 que el diecinueve de mayo
 me caí desde un caballo
 al que nunca me subí¹⁴³.
 Siempre me ha pasado así,
 son raros problemas míos,
 históricos desafíos.

135 Rima enciclopédica. “Ojalá” es una de las canciones más famosas de Silvio Rodríguez.

136 Calzador monosilábico.

137 Destaco este “Yo sí”, dialógico, referencial y agonal, como punto de unión dialéctica en la controversia.

138 Rima enciclopédica. El Indio Naborí.

139 Redondilla ternaria final, con codo sintáctico.

140 Puente abierto, a completar, suspensivo.

141 Paradoja, licencia antonímica.

142 Rima enciclopédica.

143 Redondilla unitaria.

que me abren otra ventana
 porque¹⁴⁴ me acuesto en La Habana¹⁴⁵
 y me despierto en Dos Ríos¹⁴⁶.

Algunos antecedentes del gongorismo “digerido” y del neobarroco en el repentismo cubano del siglo XX. Los poetas “conceptistas”

Bueno será advertir que las ganancias retóricas del repentismo cubano no comienzan, por supuesto, con la actual generación ni con las nuevas promociones (finales del siglo XX, principios del XXI). Muchos de nuestros clásicos, auténticos y reconocidos maestros, sin llegar al estilo “apisonado” y suprabarroco de los repentistas actuales, dejaron suficiente muestra de creatividad verbal, ingenio y capacidad repentística y metaforizadora. De esto quiero dejar constancia en las páginas que siguen.

De uno de ellos, Ángel Valiente, es este ejemplo de décima improvisada que vive en la memoria de miles de aficionados y de cientos de improvisadores.

El poeta tenía que asistir a un homenaje (léase, canturía) a otro de los grandes de su generación, Gonzalo Quesada. Esto debió de ser a principios de los años ochenta, porque ya Angelito estaba muy mayor y enfermo. Tanto, que a los pocos años murió. Aquel día, el poeta de San Antonio de los Baños había dicho que no asistiría al homenaje por estar ingresado en una clínica habanera. Pero cuentan que en medio de la fiesta poética, cuando nadie lo esperaba, apareció Valiente, subió al escenario e improvisó esta décima antológica:

Aquí me tienes, Gonzalo,
 con dolor hasta en la ropa
 pero aunque sea una copa
 de lágrimas te regalo.

144 Codo sintáctico retrasado.

145 Rima enciclopédica, capital de Cuba.

146 Rima enciclopédica, lugar histórico, donde murió José Martí en combate.

El análisis fue malo
 y la placa daba horror.
 Pero le dije al doctor:
 “Tengo el 30 un compromiso
 y si no me das permiso
 me escapo y será peor”.

Nótese la depuradísima técnica: el doble recurso dialógico en el verso 1a (deíctico “aquí” y vocativo “Gonzalo”), la poderosa metáfora hiperbólica del verso 2b (“con dolor hasta en la ropa”), la hermosa metáfora encabalgada de los versos 3b y 4a (“copa de lágrimas”); y todo esto, sólo en la primera redondilla. Luego viene un puente binario, distendido y distensor, apoyándose en el “grado de interiorización” como recurso poético, con un trinomio significativo (“análisis”, “placa”, “horror”) a partir de un código biográfico compartido por todos: su enfermedad; y una segunda redondilla que empieza con uno de los codos sintácticos clásicos, “pero”, y continúa con una de las figuras retóricas más rica y pintoresca de la improvisación, el dialogismo; para terminar con un movimiento ternario, rápido y contundente, que incorpora una importante y sorprendente deixis temporal, “el 30” (la fecha exacta en la que estaba ocurriendo el homenaje); luego, un binomio efectivo (“permiso” y “me escapo”) y un último elemento que remata, sorprende y emociona a la vez, porque obliga a una relectura instantánea del resto de la estrofa: “será peor”. Maestría + ingenio + figuras retóricas + humor = arte (= poesía)¹⁴⁷.

147 Así analizaba yo esta décima en la última versión de *Teoría de la improvisación poética* (Díaz-Pimienta, 2014): “Esta décima, así leída, puedo asegurar que no transmite ni el 30% de la fuerza y la emotividad (eficacia = calidad improvisadora) que lleva implícita. A la bella hipérbole del segundo verso (‘con dolor hasta en la ropa’) y a la metáfora del tercero (esa ‘copa de lágrimas’) habría que sumar el estilo vehemente de Valiente al cantar, y a ese estilo (vocalidad + lenguaje gestual, con preponderancia de éste) hay que sumar los referentes léxicos ‘pedestres’, circunstanciales, vivenciales (ese grado de interiorización tan caro a la poética naboriana), referentes que, aun estando en lenguaje directo (‘análisis’, ‘placa’, ‘doctor’), dotan a la estrofa de una fuerza mayúscula y de un aspecto ficcional raro, o enrarecido para el receptor (si la ‘copa de lágrimas’ y el ‘dolor en la ropa’ son ‘ficticios’, ‘poéticos’, ¿no lo serán también —¿no podrían serlo?—

Otro magnífico ejemplo de carga poética y filosófica (o filosofía poética) encontramos en esta redondilla improvisada por el matancero Ernesto Ramírez sobre la muerte de su madre, cuatro versos sin afeites retóricos, en los que lo poético tiene mucho más que ver con el mensaje, en lenguaje directo, pero de profunda connotación humana, que con los artificios discursivos.

Mi madre tuvo la suerte
de morir sin un dolor:
es el único favor
que le agradezco a la muerte.

No obstante, esta redondilla en lenguaje directo no deja de tener hallazgos y rejugos retóricos: en el bloque I esa antonimia creada por dos binomios de opuestos (“la suerte de morir” y “morir sin dolor”) y en el bloque II otro binomio antagónico (“favor” y “muerte”), reforzado (“favor” y “agradezco”), de donde sobrevienen la sorpresa y la eficacia: la belleza poética.

Una de las estrofas improvisadas por un repentista cubano que más me emociona, y que desde hace años cito como un prodigio poético, es la siguiente, de Bernardo Cárdenas Ríos, improvisada durante una ronda poética en la que participamos Chanchito Pereira, Emiliano Sardiñas, Bernardito Cárdenas (su hijo) y yo. Fue en 1994, en la sala de la casa de su hermano Mongo, por lo tanto, “canturía casera”, con el consiguiente

el ‘análisis’, la ‘placa’, el propio ‘doctor’?). Así que todo se nubla, se enrarece y equilibra en la percepción del receptor. Mucho más cuando, con maestría, el poeta realiza al final de la décima un diálogo con su personaje-doctor y en dicho diálogo introduce, en el colmo del acercamiento, de la vivencialidad, una fecha concreta (‘el 30’), la fecha de la fiesta en la que ya está cantando, del entonces ‘aquí y ahora’, para rematar con un irónico y vehemente ‘me escapo y será peor’ (un verso final que cumple, como dice Dorra, su papel de producir ‘la contundencia del efecto’). Y esa contundencia es mayor dado el carácter cinematográfico del efecto: el poeta dijo al doctor que ‘iría el 30’ a la fiesta (al ‘compromiso’) en la que ya está cantando; dijo que lo haría si el doctor no le daba permiso. Entonces se abre en los oyentes una nueva y emotiva interrogante: ¿el permiso se lo dieron o el poeta se escapó? Y de eso se trata: de sumar motivos para la emoción, hallazgos para la sorpresa poética. El poeta, anciano, enfermo, pero revestido de superhéroe irreverente, fugitivo en potencia.”

espíritu poético, onírico, pictórico y filosofante que insufla este tipo de *performance*. Fue una sesión de canto sin prisa y sin presión; es decir, sin público, sin más público que nosotros mismos: los poetas. Y el tema que surgió en el devenir del diálogo múltiple (cinco voces) fue la muerte. Una vez más, la muerte, uno de los temas más recurridos por los improvisadores de la isla (como lo es y lo ha sido siempre por los poetas no-improvisadores). La muerte: qué pasa con la muerte, cómo es, cómo será el mundo cuando cada uno de los presentes muera, quién será recordado y quién será de olvido. Y entonces, en uno de sus turnos (una ronda tiene varios turnos de habla en perfecto orden), el viejo Bernardo improvisó esta joya, sin prisa, repito, como si escribiera sobre el aire, pero también sin pausa, como si fuera lo más natural del mundo soltar así filosofemas en versos octosílabos con rimas consonantes:

Ojalá yo sepa el día
 en que me voy a morir
 para poderle decir
 adiós a la gente mía.
 Entrar a una canturía
 de versos improvisados
 y sobre los verdes prados
 el paisaje que más quiero
 escuchar un aguacero
 de laúdes afinados.

Lo primero que me gusta (entiéndase, me emociona) de esta décima es la limpieza enunciativa de esa primera redondilla unitaria, una limpia versi-oración que va de la sílaba 1 a la 32 sin titubeos, sin calzadores y sin pausas, cada palabra puesta de tal manera que es imposible imaginar dicha frase con otras: nada de oralizantes, fuera la sinonimia. Es otra vez aquel “así es la rosa” juanramoniano, pero ahora aplicado a la improvisación, no a la poesía. Y me emociona, siempre, el empleo de la interjección “ojalá” como sintagma inicial, tan recurrente en el repentismo cubano de las últimas décadas, pero siempre tan sorprendente que parece inagotable. Y nótese que en toda la redondilla no hay ni una sola figura retórica. Ni falta que hace.

Luego llega el puente, una de las “joyas de la corona”: un bloque binario de octosílabos simples con un binomio clave: “canturía” y “versos improvisados”. ¡No se diga más! (¡Ojalá!, repetimos para nuestros adentros). Otra vez: cero figuras retóricas. Y llega la segunda redondilla, unitaria y con codo sintáctico de continuidad (“y”), y con ese verso parentético tremendo, exacto, sublime, con un 8d que dignifica a todos los versos pre-bajantes de la historia del repentismo cubano: “el paisaje que más quiero”, un parentético que aporta, en su paréntesis, una carga afectiva, emocional, que se torna poética, o al menos, filopoética (recordemos que el poeta, o al menos el personaje poemático que es el poeta en este momento, está ante la muerte, vaticinándola). Y llega el bloque V, el cierre, el remate, el apeo, el fundamento; llega con la “contundencia del efecto” de la que habla Dorra; y aquí llega la única figura retórica de toda la estrofa, una metáfora (“aguacero de laúdes”), pero no una metáfora cualquiera, sino una metáfora al cuadrado de estirpe barroca, “aguacero de laúdes afinados”, porque si llueven laúdes y están afinados... ¡es por todos sabido que llueve mejor!, que los prados son más verdes, que la canturía es superior, que la familia del poeta, incluso, será feliz ante la muerte del poeta, ante la feliz muerte del poeta: sí, porque seguramente hay poetas que han muerto sin lluvia de laúdes, o peor, con una lluvia de laúdes desafinados. ¡Oh, no! ¡Ojalá que no! Y yo recuerdo mi emoción aquel día. Y revivo esa emoción cada vez que la cito o la copio o la analizo. Sólo me duele, eso sí, que Bernardo, en la vida real, no supo el día.

Por otra parte, un magnífico ejemplo del uso de la interrogación retórica (tipo de dialogismo) y de la ironía lo hallamos en esta décima improvisada por Luisito Quintana con Manolito García, en el Central Puerto, de Canasí, Matanzas, en 1996.

La situación es la siguiente. Manolito García, uno de los célebres poetas hermanos de la familia García, matancera, era mayor que Luisito Quintana en edad, y, por lo tanto, también en proyección artística, de tal manera que en sus comienzos (adolescente) Luisito Quintana apenas podía enfrentarse con Manolito García sobre los escenarios, porque la diferencia cualitativa era muy notable. Pero el tiempo pasa, Luisito crece y con él su calidad y su fama, hasta que ya la diferencia

de edades no cuenta, y en 1996 Manolito García y Luisito Quintana ya son dos de los contendientes más temidos y admirados del repentismo matancero. Entonces, esa noche les toca enfrentarse, y lo hacen, versos en ristre, frente a un público no sólo entendido sino admirador, pero sobre todo de Luisito Quintana, porque éste está en su patio, en su zona, en su natal Canasí. Crecido Quintana, y apoyado por su público, en un momento de la controversia se vuelve hacia Manolo —me parece estar viéndolo: el gesto torvo, la sonrisa picarona en la cara— y comienza su décima con una inusual —y muy efectiva— pregunta, que abarca la redondilla inicial completa, con una ligera pausa entonativa y textual tras el segundo verso:

¿Tú no recuerdas, Manolo,
nuestra primer canturía,
que de lejos parecía
que estabas cantando solo?

Repito: es a la vez novedoso y atrevido comenzar una décima improvisada con una interrogación retórica, que implica, ya sabemos, que el propio poeta sabe y tiene y dará la respuesta. Debe, entonces, tenerla, porque esto crea expectativa (¿sería ése su objetivo?: seguramente). Y, además, con un tímido símil encabalgado en los versos 3b-4a: ese “parecía que”. Y una también tímida hipérbole: “parecía que estabas cantando solo”, una hipérbole que simboliza la disparidad de “tamaños” entre ellos, o sea, la diferencia de edades y de calidades.

Y sigue Quintana:

Pero me fugué del polo
que el pecho me congeló

O sea, llega el puente, con un codo sintáctico adelantado, de ruptura (“pero”), y con un binomio léxico feliz (“polo-congeló”) que entraña a la vez una metáfora y una alegoría: ese “polo” (frío, distante, paralizador) es la infancia, la inmadurez, la inexperiencia artística; y ese “pecho” es metafórico también: es el verso, es el arte, es el repentismo; y ese congelamiento es, como el polo, artístico. Pero, además, como si la

expectativa creada por la interrogación retórica fuera poco, y el “pero” adelantado para tener más espacio silábico también, el poeta ha improvisado un puente abierto, suspensivo, que aumenta las expectativas (y si se aumentan, ya sabemos que hay que cumplirlas, o sobrecumplirlas: lo contrario sería una derrota).

Pero hay más. En realidad (qué pena no tener la grabación para poder confirmarlo), este puente es mucho más que un puente abierto, suspensivo; es el inicio de un cada vez más frecuente —y efectivo— movimiento ternario que empieza en el verso de desarrollo, 5a (sílabas 33) y llega hasta el final del verso conector, 7c (sílabas 42), o sea, un bloque-puente de ¡tres versos!, un puente no, ¡una avenida! Pero hasta en esto Quintana fue original. No creó un movimiento ternario “normal” de tres octosílabos, sino un movimiento ternario “en dos pasos”, o sea, 2 + 1 (5a-6c + 7c), quedando el bloque así:

Pero me fugué del polo
que el pecho me congeló.
La vida se transformó...

Y sólo ahora llega el final, el remate, el apeo, el fundamento, en otro movimiento ternario (éste sí en bloque, con el consiguiente efecto contundencia (8d-9d-10c), comenzado incluso por un codo sintáctico desplazado (“y”) que garantiza la sensación de fluidez y de cierre de estrofa:

y como lo bueno crece
ahora de cerca parece
que el que está solo soy yo.

Y el movimiento binario del bloque V es genial (“ahora de cerca parece / que el que está solo soy yo”), uno de esos versos-grúa que salvan al resto del poema (Bousoño, 1970), que hacen releer el resto de la estrofa y destapan la ironía, cierran la expectativa, terminan con el juego retórico. Sólo ahora, al final, el poeta responde la pregunta del principio y lo hace con otro símil, incluso con un símil que repite la fórmula encabalgada “parece/que” para crear un binomio-respuesta contrario

y contundente. Ante el inicial binomio “de lejos-solo (tú)”, ahora aparece el binomio “de cerca-solo (yo)”. Y se acaba el juego. Y se acaban las dudas. Y llegan los aplausos.

Pese a la frondosidad del gongorismo “digerido” entre los repentistas actuales (Quintana, Díaz, Camargo, Gil, García, Nodal, los hermanos Gutiérrez), no todo el bosque es orégano. Repentistas menos barrocos —aunque barrocos, porque la décima ya de por sí lo es— también habitan en el Olimpo de la improvisación poética insular, compartiendo escenarios e intercambiando roles. Aquí podemos ubicar los nombres de los recién fallecidos Julito Martínez, Rafael García, Ernesto Ramírez, Tuto García, Manolito García; e incluso de maestros de la generación precedente, como Chanchito Pereira, Manolo Soriano, Efraín Riverón, Arnaldo Figueredo, “Candelita”; o de improvisadores como Tomasita Quiala, Emiliano Sardiñas y yo mismo. Aunque de todos estos, posiblemente Ernesto Ramírez, Arnaldo Figueredo y Efraín Riverón sean los más cercanos (o tendentes) al neobarroco, el primero por su afán y búsqueda de la originalidad; el segundo, por su bucolismo metaforizante, y el tercero por su apego a las vanguardias poético-literarias, que lo empujan a experimentar constantemente con la estrofa.

Posiblemente, uno de los repentistas más admirados de Cuba en el entre siglos actual sea Ernesto Ramírez (Ernestico), poeta matancero con voz y sello propios, inconfundibles. Y ese sello personal de su obra radica precisamente en las sorpresas verbales y adjetivales, en las metáforas novedosas y constantes (sobre todo en sus primeras redondillas). Ernestico Ramírez es un poeta ¿barroco?, ¿conceptista?, ¿vanguardista?, ¿bucólico? Sí, de todo un poco. Veamos algunos ejemplos de las redondillas que han convertido a Ernestico (y perdón por el tópico, pero es tan cierto) en un clásico vivo de la décima cubana; algunos ejemplos que demostrarán cómo en Ernesto también aparecen algunos recursos retóricos que luego los poetas de la Generación 2000 elevan hasta credo estético.

Dice Ernesto Ramírez en una de sus redondillas más recordadas, para contar cómo él o el personaje poemático de su décima intentaba ahogar en alcohol sus males de amores.

Fui al bar la mañana aquella
 y le dije al cantinero:
 —Dame un solo trago, pero
 del largo de la botella.

He aquí cuatro versos en los que encajan, perfectamente, tres recursos: el dialogismo, el encabalgamiento (3b / 4a) y la hipérbole.

O esta redondilla de amor a su hijo cuando era pequeño, no exenta de recursos: apóstrofe (1a), hipérbaton (2b), dialogismo (3b) e hipérbole (4a).

¡Qué manera de querer!
 Si apenas teniendo voz
 anoche me dijo: “¡arroz!”
 y me llené sin comer.

O una de sus redondillas más citadas y aplaudidas, describiendo el final de una canturía en un portal de su natal San Antonio de Cabezas, a altas horas de la madrugada, cuando ya el cansancio hacía mella en poetas, músicos y público:

Cansados de estar de pie
 los viejos se quieren ir
 y el olor sale a decir
 que están colando café.

Una redondilla que se sostiene (o se levanta toda) con un sólo recurso, una sinestesia prosopopéyica (3b, “el olor sale a decir”) que hubiera puesto de acuerdo para los aplausos a Quevedo y a Góngora.

Pero esta redondilla, aunque es lo más citado de la décima, no estuvo sola en la fiesta de hallazgos; continuó la décima hasta el verso 10c con un hipérbaton entre los versos 5a y 6c; otro hipérbaton entre los versos 7c y 8d; y otro hipérbaton en el verso 8d, y un símil en el 9d; es decir, casi a figura por verso:

En la cocina se ve
 trajinar la campesina

y por su forma genuina
de estar el café colando
parecen indias fumando
las yaguas de la cocina.

Y a veces la belleza, lo poético, nada tiene que ver con las figuras retóricas, sino con la contundencia, rapidez y originalidad del contraargumento. Es ésta la parte poética que escapa a los filólogos acostumbrados a tasar la poesía por artificios del lenguaje o por la carga simbólica o emotiva del discurso. Lo poético, en la improvisación, a veces es extratextual, a-textual incluso. Puede tener que ver con la situación discursiva, o el tono, o el estilo, o la velocidad contraargumentativa, todos aspectos que no tienen nada que ver con las palabras. No aceptar estos aspectos como parte del hecho poético es como no aceptar que *Zelig*, una de las obras cumbres del cine de Woody Allen, sea una gran película, sólo por su apariencia documental; o *Roma*, de Alfonso Cuarón, por lo mismo; o que no son danza ni música la danza y la música contemporáneas, tan deconstruidas. Si lo poético ha mudado su sede conceptual durante siglos (poco poético parece ahora lo que lo fue en el siglo XVIII; o incluso, poco poético alguna zona poética del prosaísmo de los años sesenta del siglo XX), por qué se resiste cierta crítica a buscar (y encontrar) lo poético más allá de las palabras. O incluso, ¿por qué puede hallarlo en la poesía escrita menos poética —más alejada de los cánones poéticos preestablecidos—, pero le cuesta en la oral, y no digamos ya en la oral improvisada? Muchas preguntas juntas. Pero insisto. La belleza poética en el repentismo muchas veces llega desde lugares no léxicos, no semánticos, no sintácticos, aunque sí gramaticales o gramaticalizados. Llega —puede llegar— desde la voz, el tono, la intención, el gesto, el contexto, la situación, el ajuste o desajuste de las leyes comunicativas o de las presuposiciones colectivas. Es el caso, por ejemplo, de algunas décimas y redondillas en lenguaje directo.

Como en esta redondilla-respuesta del Indio Naborí improvisando con José Marichal, a principios de los años sesenta. Contexto: La Habana, Cuba, un país que estrena una revolución social sin precedentes

y un grupo en el poder que despoja de sus bienes a la burguesía, hasta que ésta emigra, se refugia en Estados Unidos y Estados Unidos y la revolución en el poder se vuelven enemigos irreconciliables. Y aunque una gran parte del país apoya al movimiento revolucionario, otros se enfadan, se disgustan, protestan. Y en medio del pleito social, surge la guerra política y económica. Y llega, entonces, la escasez de alimentos. Y los temas políticos y sociales también salpican a los repentistas. En este contexto se desarrolla la controversia entre Naborí, poeta y parte activa de la revolución en el poder, y José Marichal, poeta que al menos no era parte tan activa en el entorno revolucionario, más bien, poeta vocero y descriptor de la realidad circundante, una realidad que tiene crisis, marchas, atentados y escaseces de todo tipo. Y en este contexto, Marichal, en una de sus décimas, le dice a Naborí que, bueno, sí, que si la revolución proletaria, que si los pobres, que si los obreros y los barbudos de la Sierra Maestra, pero... ¿y la comida? ¡Falta la comida, poeta! Parece que eso fue lo que le dijo en una de sus décimas Marichal al Indio Naborí. Y es una pena que nadie recuerde el argumento en décima de Marichal, pero sí está en la memoria popular la respuesta de Naborí, o parte de su respuesta (la primera redondilla de una décima):

No es que falte la comida.
 Lo que pasa, Marichal,
 es que la mesa es igual
 y está mejor repartida.

Olvidémonos del contenido contraargumentativo y de la razón o no razón política. Aquí, lo poético no tiene ni siquiera que ver con eso, sino con la estructura de la miniestrofa: una redondilla ternaria final de clímax sorprendente (por antonímico). Y tiene que ver con la técnica del *leixa-pren* y la técnica de la riposta. Y con el tono de diálogo agonal incrementado por ese “no” rotundo al inicio del verso, firme, contundente en su negación. Y con el familiar, coloquial y casi tierno (irónicamente tierno), “lo que pasa” del verso 2b. Y con el vocativo como rima al final del verso 2b. Aquí lo poético está en el feliz binomio “mesa-repartida”; y en el no menos feliz binomio antagonónico “igual-

mejor”; y en la antonimia dual “mesa igual” - “mejor-repartida”; incluso, en el pedestre (por coloquial) “es que” del verso 3b, una expresión de valor causal tan poco poética que sorprende en un poema, aunque sea improvisado. He aquí una paradoja que resuelve a favor del repentismo un entuerto estético: lo poco poético hace poético lo ya poético (o incluso lo que intenta ser poético, o lo es sin pretenderlo: más difícil). “Lo que pasa” y “es que” son dos expresiones tan coloquiales, tan del habla no-poética, que su empleo en un poema, oral o escrito, crea un extrañamiento, y todo extrañamiento, en poesía, invita y sublima. Extrañamiento nada brechtiano en este caso. Extrañamiento que pudiera alejar al receptor del emisor, al creador del consumidor del hecho poético, pero que en este caso no lo hizo, de ahí que estos versos improvisados vivan en la memoria popular cubana seis décadas después de ser creados.

A nadie ya, en realidad, pasados 60 años, le importa si Marichal o Naborí tenían razón en aquel “pleito” de trasfondo político-social. Importa, por encima de esto, la belleza poética del contraargumento, belleza revestida con dos elementos no-textuales, la rapidez y la oportunidad, y cuyo valor seguro es más dialéctico que lírico, más erístico que poético. En este otro nivel de poeticidad se mueve lo poético en el repentismo. Y esto, que existe, escapa a las normas de lo poético estándar en los estudios literarios, toda vez que lo textual está en segundo o tercer plano. He ahí el “problema”.

Veamos otro ejemplo del uso de la negación como recurso dialógico. En una controversia en la ciudad de Juncos (Puerto Rico, 2014), entre Luis Paz y yo, comenzamos a improvisarle a una mujer que estaba sentada frente al escenario. Primero, yo la convertí en una “paloma / con el cabello rizado”; luego, Paz dijo que era “la Maja con ropa”. A lo que yo respondí, rápido, sin dar tiempo a los instrumentos musicales:

No, no es la Maja vestida,
Goya a ella no la pintó.
Goya no la descubrió
ni en esta ni en otra vida.

Esa mujer aguerrida¹⁴⁸
 que su risa nos descubre,
 hoy, antes que empiece octubre,
 frente a un bardo que improvisa,
 es la nueva Monalisa,
 que se ha escapado del Louvre.

Como vemos, comienzo la respuesta con la negación “no” (por partida doble, geminación de efecto enfático: “no, no es”), en una redondilla binaria en dos pasos (1 + 1 + 2), con anáfora en los versos 2b y 3b (“Goya”-“Goya”). Luego, improviso un puente binario con una arriesgada rima “c” (terminación “-ubre”). Recordemos que la rima 6c es la más importante de la décima, por lo que crea expectativas en el público y por lo que sirve de pauta y guía para el rival en la pre-elaboración de su respuesta. Por lo tanto, entrar en la rima “-ubre” en el verso 6c abre unas expectativas rimales, fónicas, sonoras, pero también léxicas, que tensan el momento. Tensión que se eleva más cuando en el siguiente verso (7c) “gasto” la rima pertinente más cercana: la palabra “octubre”. Este verso, además, empieza por un doble marcador deíctico temporal (“hoy” y “antes [de] que empiece octubre”, importantes porque esta actuación ocurría justo en 30 de septiembre de 2014, en vísperas del 1 de octubre (código compartido). Y luego, improviso un pre-bajante autorreferencial para rematar con un bloque V contundente y sorpresivo: “Es la nueva Monalisa / que se ha escapado del Louvre”. Dos rimas enciclopédicas “Monalisa” y “Louvre”. El impacto de estas dos rimas enciclopédicas es doble (de ahí los altos niveles de eficacia); por una parte, por ser enciclopédicas (elegancia, toque culterano) y por otra parte, porque ya en una décima anterior yo había

148 He aquí un claro ejemplo de “calzador adjetival”. ¿Por qué “aguerrida”? Porque al improvisar el sintagma “esa mujer” (cuatro sílabas) necesitaba otras cuatro para completar el verso y que rimara en “-ida”. Normalmente, este tipo de versos se calza con adjetivos, aunque podrían usarse otros complementos (“que me cuida”, “tan querida”). Así que el adjetivo, ese que según Huidobro “cuando no da vida, mata”, en la poesía escrita podrá matar, pero en el repentismo, indiscutiblemente, salva.

hecho referencia a Juncos como “el pequeño París”, epíteto que acompaña a la ciudad y que es otro importante código compartido. No recuerdo, ahora, si esta décima la improvisé por orden lógico o inverso (cualquiera de los dos sería válido y pudo haber sido). Pero visionado el video, y viendo la velocidad con la que respondí, ejecutando el *leixapren* (tomando el pie) creo que fue en orden lógico, que me lancé a armar la décima de manera lineal y progresiva. Así que fue la palabra “Goya” (en 2b y 3b) la que atrajo a “Monalisa” y a “Louvre”, y fue “Louvre” la que atrajo a “descubre” y “Monalisa” la que atrajo a “improvisa”, toda una relación de gravitación léxica que ocurre en zigzag (“Goya”, 2b-3b → “Monalisa-Louvre”, 9d-10c → descubrir, 6c → y “octubre”, 7c), con apoyo en otras piezas léxicas que, en el fondo, son intercambiables, menos importantes¹⁴⁹.

Y luego Paz utiliza el mismo recurso negativo:

No, no es la Mona tampoco
al pie del atardecer.
Es tan sólo una mujer
que quiere volverme loco.

Es decir, hay un recurso dialógico de negación (también doble) en el verso 1a y una redondilla binaria sin más afeites retóricos. Basta ese “no” doble para incendiar el espíritu del receptor, a la vez que para garantizar el diálogo, y el apócope de Monalisa como recurso octosilabizador¹⁵⁰. Lo poético no está tanto en lo textual como en lo enunciativo-dialógico-agonal: pura dialéctica, esencial erística en verso.

149 En el verso 6c la palabra “risa” es intercambiable: podría ser “dientes”, “ojos”, “cara”, “rostro”, “pelo”, cualquier elemento bisílabo; lo importante que “se descubre” (rima). Lo mismo pasa con “bardo” en el pre-bajante: intercambiable por “hombre”, “juglar”, “tipo”, incluso “poeta” con el recuerdo de la dialefa; lo importante es la rima “improvisa”.

150 Es curioso y simpático este verso. Nunca, nadie, en la historia de la cultura universal, había llamado “Mona” a la Monalisa. “¿Y esas confianzas?, dirían en mi barrio. Sin embargo, aquí funcionó, el apócope está legitimado por la necesaria octosilabización: una ley intrínseca del repentismo.

Conclusión

La improvisación de décimas es un arte tan complejo y tan desconocido que debería ser tentador para los investigadores. De ahí que sea alarmante la falta de estudios y de crítica especializada sobre repentismo, justificada sólo por el desconocimiento y por ciertos prejuicios insostenibles. La primera consecuencia directa de esta falta de estudios es la falta de estudios, precisamente, en un flaco favor a la academia, ya que los portadores-practicantes de este arte ni siquiera saben que son estudiables y no lo necesitan para seguir haciéndolo. Existe, desde mi punto de vista —y no es la primera vez que lo escribo, digo, grito— una necesidad perentoria de estudios sistemáticos sobre la improvisación poética —sobre los textos y, sobre todo, sobre el proceso de creación de textos—, para ponderar sus ganancias a nivel lingüístico y poético, e incluso su papel y función en el entorno social en el que se practica. Algo se ha avanzado en Cuba y en algunos países de nuestra área lingüística con la incorporación del repentismo a las escuelas, o la creación de talleres especializados. El arte del repentismo, en general, y el de la improvisación de décimas en particular, genera y renueva y desarrolla aspectos cognitivos importantes en todas las edades y estratos sociales (memoria, vocabulario, comunicación, creatividad), más allá de sus valores y aspectos artísticos (poéticos, musicales, teatrales).

La presente investigación sólo pretende ser, en ese sentido, una invitación —otra— a que desde las instituciones y las publicaciones académicas haya un real, sistemático y profundo, además de variado y multidisciplinar, acercamiento al repentismo. Un movimiento investigativo con el que saldremos ganando todos: investigadores, docentes, practicantes y público.

Bibliografía general

- ALATORRE, Antonio, 2007. *Cuatro ensayos de Arte Poética*. México: El Colegio de México.
- ALONSO, Amado, 1965 (3ª ed.). *Materia y forma en poesía*. Madrid: Gredos.
- ALONSO, Dámaso, 1955. “Góngora y la literatura contemporánea”. En *Estudios y ensayos gongorinos*. Madrid: Gredos, 549-562.
- , 1951. *Poesía española*. Madrid: Gredos.
- ARMISTEAD, Samuel G., 1994. “La poesía oral improvisada en la tradición hispánica”. En *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Ed. de Maximiano Trapero. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, 41-69.
- , 1996. “Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima”. En *El libro de la décima*, prólogo. Ed. de Maximiano Trapero. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular/ UNELCO, 15-34.
- BLANCO, Domingo, 2000. “La poesía oral improvisada en Galicia: las *regueifas*”. En *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, 1. *Estudios*. Ed. de Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez Montes. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ACADE, 339-352.
- BOUSOÑO, Carlos, 1970. *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- BRITZ, Antonio, 1995. “La atenuación de la conversión coloquial. Una categoría pragmática”. En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Luis María Cortés Rodríguez, coord. Almería: Universidad de Almería, 101-123.
- BROUWER, Leo, 1989. *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- BUSTOS, José Jesús de, 1995. “De la oralidad a la escritura”. En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Luis María Cortés Rodríguez, coord. Almería: Universidad de Almería, 9-29.
- CANCELLIERE, Enrica, 2012. “Forma y color en el Polifemo de Góngora”. En *Góngora: la estrella inextinguible: magnitud estética y universo contemporáneo*. Joaquín Roses Lozano, coord. Madrid: Sociedad Estatal de Acción Cultural, 109-123..
- CARRILLA, Emilio, 1946. *El gongorismo en América*. Buenos Aires: Instituto de Cultura Latino-Americana, 222-228.

- , 1961. “Góngora y la literatura contemporánea en Hispanoamérica”. En *Revista de Filología Española*, núm. XLIV, julio-diciembre, 237-282.
- CHOMSKY, Noam, 1974. “Estructura profunda, estructura superficial e interpretación semántica”. En *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria I*. Víctor Sánchez de Zabala, comp. Madrid: Alianza Editorial, 276-335.
- CLARKE, Dorothy Clotelle, 1936. “Sobre la espinela”. En *Revista de Filología Española*, XXIII, 293-304.
- COLOMBRES, Adolfo, 1997. *Celebración del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis, ed., 1995. *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Almería: Universidad de Almería.
- COSSIO, José María de, 1944. “La décima antes de Espinel”. En *Revista de Filología Española*, XXVIII, 428-454.
- CURBELO, J. D. (2006). “Prólogo”. En Carlos ESQUIVEL. *Toque de queda*. Las Tunas: Editorial Sanlope.
- DEL CAMPO TEJEDOR, Alberto, 2006. *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril de la Diputación Provincial de Salamanca.
- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis. 1997. “Para una metodología de la enseñanza de la improvisación”. En *La luz de tus diez estrellas*. Ed. de Mayra Hernández Menéndez. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- , 1998. *Teoría de la improvisación poética*. Guipúzcoa: Sendoa.
- , 2000. *Teoría de la improvisación poética*. La Habana: La Unión.
- , 2000. “Aproximaciones a una posible ‘gramática generativa’ de la décima improvisada”. En *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I, Estudios*. Ed. de Maximiano Traperó, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez Montes, comp. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/ACADE, 201-214.
- , 2004. “Sobre la dinámica interna de la improvisación poética”. En *Improvisación oral en el mundo*. Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 63-114.
- , 2007. “Gerardo León: el poeta que nunca se creyó poeta”. En Bárbara HERNÁNDEZ TÁPANES. *Gerardo León: “Nunca me creí poeta”*. La Habana: Ediciones Extramuros, 5-25.
- , 2011. “Miguel Hernández: el rimador rimado”. En *La luz que no cesa. Miguel Hernández: su obra y su singular proceso de creación*. Colectivo Surcos de Poesía, coord. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, 133-156.

- , 2014. *Teoría de la improvisación poética*. Almería: Scripta Manent Ediciones.
- , 2017. *Método Pimienta para la enseñanza de la improvisación poética*. Almería: Scripta Manent Ediciones.
- DÍAZ-ROIG, Mercedes, 1976. *El romancero y la lírica popular moderna*. México: El Colegio de México.
- , 1990. *Romancero tradicional de América*. México: El Colegio de México.
- DIEGO, Gerardo, 1927. *Antología poética en honor de Góngora*. Madrid: *Revista de Occidente*.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, 1999. *Diccionario de métrica española*. Madrid: Alianza Editorial.
- , 2018. “Palabras sin rima o disonantes”. En *Cuestiones métricas. La rima y el estribillo*. Ed. de Clara Isabel Martínez Cantón. Sevilla: Punto Rojo.
- , 2018. *Métrica española*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- DORRA, Raúl, 2007. “El arte del payador”. En *Revista de Literaturas Populares* VII-1, 110-132.
- EGANA, Andoni, 1996. “Características generales del bertsolarismo”, ponencia inédita leída en el IV Festival Iberoamericano de la Décima, Veracruz, México.
- ESPINEL, Vicente, 1980. *Diversas rimas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FOLEY, John Miles, 2004. “Comparative oral tradition”. En *Improvisación oral en el mundo (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003)*. Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 19-38.
- FRENK, Margit, 1978. *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia.
- , 1984. *Entre folclore y Literatura (Lírica hispánica antigua)*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- , 2001. “Reseña al libro *Lírica popular/ Lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*”. En *Revista de Literaturas Populares*, núm. 1, 199-206.
- , 2004. “Introducción”. En *Lírica española de tipo popular*. Ed. de Margit Frenk. Madrid: Cátedra.
- FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ, comp., 2008. *La voz y la improvisación. Imagenación y recursos en la tradición hispánica*. Castilla y León: Junta de Castilla y León.
- GALEOTE, Manuel, 2005. “*El Carpintero*”: *un maestro andaluz de la poesía improvisada*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- GARCÍA, Fernando, 1996. *Urgencia por el alma*. Matanzas: Ediciones Matanzas.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, 2018. *Figuras retóricas. El lenguaje literario* (2). Madrid: Arco Libros (Colección “Cuadernos de lengua española”, 56).
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio, 2002. *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI Editores.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, 1995. “Poesía marginada y callejera en el barroco”. En *Indagación. Revista de Historia y Arte*, 1, 45-57.
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio, 1974. “Métrica de la moaxaja y métrica española”. *Al-Ándalus*, XXXIX, 1-256.
- , 1990. *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Madrid: Alianza Universidad.
- GARCÍA JIMÉNEZ, Modesto, 1990. “Sobre música tradicional y literatura musical populares en la zona de Las Cuadrillas: los Encuentros de Cuadrillas. Comarca de Los Vélez, de Vélez Rubio”. En *El Folklore Andaluz*, 5, 200-205.
- GARZA GUZMÁN, Beatriz y JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, ed., 1992. *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz Roig*. México: El Colegio de México.
- GARZIA, Joxerra, SARASUA, Jon y EGAÑA, Andoni, 2001. *El arte del bertsoarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia: Bertzozale Elkartea.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, 1964. *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- , 1985. “Tradición e identidad: décimas y glosas de ida y vuelta”. En *Inti. Revista de Literatura Hispánica*, 42.
- , 1991. “Décimas y decimales en México y Puerto Rico: Variedad y tradición”. En *Estudios de folklore y literatura dedicados a Mercedes Díaz-Roig*. Ed. de Beatriz Garza Cuarón e Yvette Jiménez de Báez. México: Colegio de México, 467-493.
- LEYVA, Waldo, 1995a. “Oralidad y escritura en la décima cubana”, ponencia leída en el I Congreso de Tradición Oral (Poesía Cantada y Repentizada de Iberoamérica y el Mediterráneo), Almería.
- , 2001. “Movimiento actual a favor de la décima y del verso improvisado (1990-2000)”. En *La décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Maximiano Trapero, coord. Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora/Centro de la Cultura Popular Canaria, 197-240.
- LÓPEZ EIRE, Antonio, 1997. *Retórica clásica y teoría literaria moderna*. Madrid: Arco Libros (Cuadernos de lengua española).
- , 2002. *Poéticas y retóricas griegas*. Madrid: Síntesis.

- LÓPEZ LEMUS, Virgilio, 1987. “La décima escrita, de Menéndez Alberdi”. En *Unión*, 3, 164-166.
- , 1991. “El Indio Naborí y la renovación de la décima cubana (1940-1955)”, ponencia inédita leída en el I Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima, La Habana, Cuba.
- , 1995. *La décima: panorama breve de la décima cubana*. La Habana: Editorial Academia.
- , 1995a. “Poesía y oralidad en la tradición cubana”. En *La décima popular en Iberoamérica (Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima)*. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura, 77-91.
- , 1997. *Décima e identidad. Siglos XVIII y XIX*. La Habana: Editorial Academia.
- , 1999. *La décima constante*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- , 2003. *La décima renacentista y barroca*. La Habana: Pablo de la Torriente Editorial.
- LLUCH VÉLEZ, Amalia, 1988. *La décima culta en la literatura puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- MARTÍ FUENTES, Adolfo, 1971. *Alrededor del punto*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- MARTÍNEZ CANTÓN, Clara Isabel, 2015. *Cuestiones métricas. La rima y el estribillo*. Sevilla: Punto Rojo.
- MAYORAL, José Antonio, 1994. *Figuras retóricas*. Madrid: Síntesis.
- MILLÉ, Juan, 1937. “Sobre la invención de la décima o espinela”. En *Hispanic Review*, 40-51.
- MITRANI, David, 1995. “La décima nueva cubana: novodecimismo”. En *La décima popular en Iberoamérica (Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima)*. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura, 253-263.
- MORALES, María de las Nieves, 2002. *Otra vez la nave de los locos*. Prólogo de Roberto Fernández Retamar. Las Tunas: Editorial Sanlope.
- MORENO CHÁ, Ercilia, 2000. “Un análisis estructural de la payada rioplatense”. En *Ponencias 4º Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino*. Valparaíso: Academia Nacional de Folklore Chileno y Argentino, 183-191.
- NABORÍ, El Indio y Ángel VALIENTE, 1986. “Controversia *Los padres*”. En *Antología crítica y comentada del repentismo en Cuba: siglo XX. Parte II*. Alexis Díaz-Pimienta, comp. y ed., inédita.
- NARBONA, Antonio, 1995. “Español coloquial y variación lingüística”. En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Luis María Cortés Rodríguez, coord. Almería: Universidad de Almería, 29-43.

- NAVARRO TOMÁS, Tomás, 1983. *Métrica española*. Barcelona: Editorial Labor.
- NIKOLIC, Jasmina, 2003. "Improvisación y memoria en el proceso de transmisión oral del romancero hispánico y de la balada yugoslava". En *Baladas y leyendas populares en España y en Yugoslavia. Actas del Coloquio Internacional*. Ed. de Jasmina Nikolic, César Luis Diez Plaza y Dalibor Soldatic. Belgrado: Instituto Cervantes (Aula Cervantes-Belgrado).
- ONG, Walter J., 1987. *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTA RUIZ, Jesús, 1977. "Prólogo". En *Juan Cristóbal Nápoles Fajardo. El Cucalambé: Poesías completas*. La Habana: Editorial Arte y Literatura.
- , 1980. *Décima y folclor*. La Habana: Ediciones Unión.
- PAYRATÓ, Lluís, 1995. "Transcripción del discurso coloquial". En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*. Almería, 1995. Luis María Cortés Rodríguez, coord. Almería: Universidad de Almería, 43-71.
- PEDROSA, José Manuel, 2000. "Historia e historias de la canción improvisada (de los misterios de Eleusis y *Las mil y una noches* al gaucho Santos Vega)". En *Actas del Sexto Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*, 2 vols. Ed. de Maximiano Trapero, Eladio Santana Martel y Carmen Márquez Montes. Las Palmas de Gran Canaria. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ACADE, 95-108.
- PIÑEIRO RAMÍREZ, Pedro M., 1998. *Lírica popular/lírica tradicional. Lecciones en homenaje a Don Emilio García Gómez*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Fundación Antonio Machado.
- PITA, Santiago de, 1989. *El príncipe jardinero y fingido Cloridano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- POLO, José, 1995. "Lo oral y lo escrito: lengua hablada, lengua escrita, escritura de la lengua y dicción de la lengua". En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*. Almería, 1995. Luis María Cortés Rodríguez, coord. Almería: Universidad de Almería, 71-101.
- PORTOLÉS, José, 1995. "Del discurso oral a la gramática: la sistematización de los marcadores discursivos". En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral*. Almería, 1995. Luis María Cortés Rodríguez, coord. Almería: Universidad de Almería, 147-173.
- RIQUER, Martín de, 1950. *Resumen de versificación española*. Barcelona: Seix Barral.
- , 1975. *Los trovadores. Historia literaria y textos*. Barcelona: Planeta.
- RIVERS, Elías L., 1985. *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra.

- RODARI, Gianni, 2002. *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*, Barcelona: Ediciones del Bronce.
- SÁNCHEZ, Rosa Virginia, 2003. “La voz de un repentista cubano” (entrevista a Emiliano Sardiñas). En *Revista de Literaturas Populares*, año III, núm. 2, julio-diciembre, 54-70.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio, 1989. “Presencia de la voz en la poesía oral”. En *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX*. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero. Ed. de Pedro M. Piñero *et al.* Sevilla/Cádiz: Fundación Machado/Universidad de Cádiz.
- SBERT I GARAU, Miquel, 2008. *Llengua de glosador. Notes sobre poesia de tradició oral*. Mallorca: Lleonard Montainer Editor.
- SCHOPENHAUER, Arthur, 2011. *El arte de tener siempre razón. La dialéctica erística*. Barcelona: José J. de Oloñeta, editor (Colección Centellas).
- SEIBEL, Beatriz, 1988. *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- TOMÁS LOBA, Emilio de Carmelo, 2007. “Breves anotaciones en torno al mundo de la repentización. El trovo y el lenguaje literario: variaciones sobre un mismo tema (I)”. En *Cartaphilus 2. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 164-174.
- TRAPERO, Maximiano, 1996. *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria/UNELCO.
- , 2015. *Origen y triunfo de la décima. Revisión de un tópico de cuatro siglos y noticias de nuevas, primeras e inéditas décimas*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria (Colección Parnaseo).
- , coord., 2001. *La décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Zamudio: Centro de la Cultura Popular Canaria/Cámara Municipal de Évora.
- , ed., 1994. *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA MARTEL y Carmen MÁRQUEZ MONTES, eds., 2000. *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ACADE.
- TRAPERO, Maximiano y Elena LLAMAS POMBO, 1997a. “De la voz a la letra: problemas lingüísticos en la transcripción de los relatos orales. I: La puntuación”. En *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LII, 19-49.
- VEGA, Lope de, 1856. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En *Colecciones escogidas de obras no dramáticas de Fray Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: BAE, XXXVIII, M. Rivadeneyra, 230-232.

- VELÁZQUEZ, Guillermo, 2004. "México: los trovadores huapangueros de la Sierra Gorda". En *Improvisación oral en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003), Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 239-244.
- VIGARA TAUSTE, Ana María, 1992. "Recursos lingüísticos de incorporación contextual al enunciado: deixis situacional". En *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid: Gredos, 347-375.
- , 1997. "Sobre deixis coloquial". En *Pragmática y gramática del español hablado* (Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral), Valencia 1997. A. Briz, J. R. Gómez Molina y M. J. Martínez Alcaide (Grupo Val. Es. Co.), coord. Zaragoza: Universidad de Valencia/Libros Pórtico, 256-267.
- , 1995. "Comodidad y recurrencia en la organización del discurso coloquial". En *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Luis María Cortés Rodríguez, coord. Almería: Universidad de Almería, 173-209.
- VV. AA., coord., 1995. *La décima popular en Iberoamérica (Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima)*. Xalapa: Instituto Veracruzano de Cultura.
- ZIZI, Daniela y Miguel LÓPEZ-COIRA, 2013. "La poesía de improvisación en la 'Garapoética' sarda y la 'Controversia' cubana. Diferencias y similitudes". En *Actualizaciones en Comunicación Social*. Santiago de Cuba: Centro de Lingüística Aplicada. Ministerio de Ciencia, Tecnología y Medio Ambiente, vol. II, 806-8011.
- ZUMTHOR, Paul, 1989. *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*. Madrid: Cátedra.
- , 1991. *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.

La improvisación de décimas
De la gravitación léxica al enunciado final
de Alexis Díaz-Pimienta

se terminó de imprimir el 30 de noviembre de 2021
en los talleres de Gráfica Premier, S.A. de C.V.,
Calle 5 de Febrero 2309, Col. San Jerónimo Chicahualco,
52170, Metepec, Estado de México.

Se utilizaron los tipos Gandhi Sans de 8, 10, 10.5 y 16 puntos,
Minion Display de 8, 9, 9.5, 10, 10.5, 16 y 24 puntos.

El tiraje fue de 250 ejemplares en papel bond de 90 gramos
y cartulina couché de 250 gramos.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de Carmina Estrada.



LYRA MINIMA

Con el objetivo de reconocer una trayectoria científica ejemplar de la destacada filóloga Margit Frenk, la sociedad «Lyra Minima», en colaboración con la UNAM y otras destacadas instituciones como la Fundación Joaquín Díaz, creó en 2013 el Premio Internacional Margit Frenk, que reconoce a la mejor investigación sobre los géneros breves de la poesía oral y las distintas tradiciones poéticas.

La improvisación de décimas. De la gravitación léxica al enunciado final, de Alexis Díaz-Pimienta, obtuvo el galardón en 2019. Con erudición académica y sustentado en una amplia experiencia como repentista, el autor se propone un estudio de la improvisación de las décimas siguiendo un método que permite apreciar tanto la belleza como la complejidad poética en esta estrofa de uso recurrente en la poesía popular iberoamericana. Como señala Díaz Pimienta, la improvisación es “un arte tan complejo y tan desconocido que debería ser tentador para los investigadores”.

Este volumen es una propuesta original y necesaria para abordar nuevos estudios de la décima improvisada, así como una invitación al lector a descubrir hallazgos poéticos en antiguas formas que se siguen cantando a lo largo y ancho de los territorios panhispanicos, de la mano experta de un improvisador nato.

MARIANA MASERA



SDI SECRETARÍA DE
DESARROLLO
INSTITUCIONAL



COORDINACIÓN
DE HUMANIDADES

UDIR

Unidad de Investigación sobre
Representaciones Culturales y Sociales