

Publicado en *La Voz y la Improvisación. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial: Imaginación y recursos en la tradición hispánica*. Uruña (Valladolid): Fundación Joaquín Díaz u Junta de Castilla y León, 2008, 6-33.

## EL ARTE DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA: ESTADO DE LA CUESTIÓN

**Maximiano Trapero**

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

### La cenicienta de la literatura oral

Me complace mucho empezar esta conferencia destacando cómo la Fundación Joaquín Díaz que nos acoge ha programado tan tempranamente, en la tercera convocatoria de los Simposios dedicados al estudio del patrimonio inmaterial, un curso específico sobre la improvisación poética. Ello demuestra lo atentos que están sus directivos a lo que en la realidad hay y suena. Y demuestra, a su vez, la valoración positiva que de la poesía improvisada tienen cuando la incluyen dentro de un ciclo sobre *patrimonio* inmaterial. Porque, en efecto, también la improvisación poética es patrimonio cultural, obra que se configura dentro de determinadas tradiciones locales, y es obra colectiva, por mucho que su práctica dependa de un genio individual. Y como no es frecuente, ni mucho menos, que en convocatorias académicas se contemple el tema de la improvisación poética, sino que, al contrario, lo normal es que se desconozca del todo, como si no existiera, habremos de aprovechar tribuna tan destacada como ésta para levantar la voz y pregonar no solo el hecho mismo de su existencia sino, sobre todo, para cantar las excelencias que la adornan como una de las manifestaciones más interesantes del arte verbal, del arte poético.

Y hemos de empezar así, reconociendo lisa y llanamente el desconocimiento que sobre este arte existe generalmente en España y el silencio al que le tiene sometido la crítica «académica», como si no existiera o, peor aún, como si no mereciera atención alguna. Otras manifestaciones artísticas hechas con la voz y la palabra han merecido y merecen simposios, congresos y encuentros universitarios de continuo, aquí y allá: el romancero, el cancionero, el cuento popular, la paremiología, la lira mínima... Pero ¿quién y cuándo ha convocado un simposio sobre la poesía improvisada? Con los dedos de una mano se podrían contar, y sobrarían dedos. Lo dijo bien claramente Samuel G. Armistead en la inauguración del I Simposio que sobre la décima y el verso improvisado organizamos en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 1992: «Pero conviene tenerse muy en cuenta que la poesía improvisada ha sido como la cenicienta, la oveja negra, de la literatura oral» (Trapero 1994: 42).

Porque es lo cierto que la «academia» entera de España, de Europa y de América, salvo muy contadas excepciones individuales, sigue ignorando la existencia de esa poesía oral improvisada, que a pesar de contar con antecedentes inmemoriales y de estar sustentada en múltiples y sobresalientes testimonios, sigue apartada de los planes de estudio universitarios y de las ocupaciones ordinarias de la investigación filológica y literaria. Bien sabemos los que aquí estamos que a reuniones científicas como esta de Uruña, los que asistimos vamos más como personas individuales que como miembros de una colectividad investigadora bien asentada y representada en las aulas universitarias de nuestros respectivos países. ¡Qué de extraño tiene, por tanto, que tengamos que presentar a la improvisación poética como un «nuevo» género poético oral!

## Un estado de la cuestión muy provisional

Me propongo, pues, hablar en esta ocasión del arte de la improvisación poética y del estado en el que yo veo que está. Se trata de dos visiones de la cuestión, obviamente subjetivas, aunque menos la primera que la segunda; menos discutible me parece a mí la calificación de «arte» aplicado a la improvisación en verso, aunque es lo cierto que no todos estarían de acuerdo en valoración tan alta y tratarían de rebajarla al hecho menor de «hablar en verso». Se planteará de nuevo aquí la eterna controversia entre «poesía» y «verso», entre simples «verseadores» y auténticos «poetas», entre un verdadero «arte» o un solo «artificio».

Lo que sí es del todo subjetivo es el panorama que me propongo describir del estado de la cuestión de este arte en el mundo hispánico, con algunas salidas y visiones comparativas de otras tradiciones improvisadoras de Europa y de otros lugares del mundo. Porque no de otra forma puede verse. Un «estado de la cuestión» de cualquiera que sea la materia que se contemple requiere de un conocimiento amplio y representativo de la totalidad, ya que un conocimiento total de esa realidad es, en este caso concreto de la improvisación poética oral, hoy por hoy, un imposible, pues estamos todavía en la etapa de los «descubrimientos»<sup>47</sup>.

Los «estados» de cualquier cuestión que se considere dependen siempre de la visión personal que de ellos se tenga. Aquí sí que es de aplicación el dicho calderoniano de que todo depende «del cristal con que se mira». Y aquí el cristal, aparte de la objetividad del que mira, que eso se da por supuesto, es el grado de conocimientos que sobre el objeto observado tenga el que observa. Y que el panorama descrito resultante dependerá de la altura de la ventana que se haya tomado para la observación. Y en el tema de la improvisación poética estamos aún en la época de los «descubrimientos», como antes decía.

No hay encuentro o festival internacional de *repentistas*, *payadores*, *bertsolaris*, *troveros* o *decimistas* en donde no se nos presenten novedades absolutas de nuevas tradiciones y formas de improvisación, antes del todo desconocidas. Y así llevamos de 15 a 20 años a esta parte, que es cuando se ha venido a internacionalizar el fenómeno de la improvisación poética oral en el ámbito hispánico. Hasta entonces, cada cual creía en sus justos cabales que ese arte de la improvisación era solo una tradición local, a lo sumo regional, propia y exclusiva de esa zona: una rara habilidad lingüística y poética heredada de ancestrales tiempos sin historia. Si la información era llegada desde algún libro divulgativo, se hablaba tan solo de los *payadores* argentinos o de los *bertsolaris* vascos, acaso también de los sardos y de los corsos, pero como personajes mitificados, extraños supervivientes de un arte arcaico del todo olvidado en el mundo. Y poco a poco, encuentro tras encuentro, los *verseadores* canarios supieron de los *repentistas* cubanos, y los *trovadores* puertorriqueños de los *huapangueros* mexicanos, y los *mejoraneros* de Panamá de los también *payadores* chilenos, y los *galeronistas* margariteños supieron del paralelismo de su música con la del *son* huasteco, etc. Y ya en España, a los mitificados *bertsolaris* se unieron en el conocimiento los *glosadores* de las Baleares, y los *troveros* de Murcia y de la Alpujarra, y los *requeifeiros* gallegos, y los *poetas* del Genil... Hasta llegar todos a la evidencia de que practicaban un mismo arte, el mismo en el fondo, aunque se presente con mil caras. De tal manera que el mapa de la improvisación poética en el mundo hispánico que puede dibujarse hoy en nada tiene que ver del que podría haberse dibujado hace tan solo 15 años.

Pero aún sabemos poco. Nuestro conocimiento se extiende sobre ese inmenso panorama de manera superficial; apenas si somos capaces de alcanzar a comprender algunas de las características más elementales de cada una de esas tradiciones nacionales, las más llamativas, las más repetidas, las que

---

<sup>47</sup> El primer «estado de la cuestión» sobre la décima y el verso improvisado en el mundo hispánico lo realizó Waldo Leyva, sobre el período 1990-2000 (Leyva 2001: 197-240).

suelen representarse sobre el escenario de los encuentros y festivales que empiezan a proliferar por doquier. ¿Pero qué sabemos de la tradición auténticamente popular, la que vive en los ámbitos callados de la anonimidad, cómo se manifiesta, con qué motivos, cuál es su sociología, qué cantan entonces los poetas? Porque hay que empezar a hablar de dos clases de poetas improvisadores: los que tienen nombre propio y los que siguen viviendo en el anonimato secular, característico del fenómeno. Están los que se suben a esos escenarios internacionales y vienen en representación de sus respectivos países o regiones nacionales, sin duda los más cualificados desde el punto de vista de la excelencia poética, pero que son pocos, y que empezamos ya a conocerlos por sus nombres propios (Alexis Díaz-Pimienta, Tomasita Quijala, Emiliano Sardiñas y Luis Paz «Papillo» de Cuba; Guillermo Velázquez de México; Roberto Silva, Isidro Fernández y Omar Santiago de Puerto Rico; Víctor Hugo Márquez de Venezuela; Marta Suint de Argentina; José Curbelo de Uruguay; Yeray Rodríguez de Canarias; Andoni Egaña y Jon Sarasua del País Vasco; Candiota y Sevilla de Las Alpujarras; El Patiñero de Murcia; El Carpintero del Genil; Miquel Atmeller de Menorca, etc.). Y está esa inmensa mayoría silenciosa de poetas populares improvisadores que cantan cada día, o cuando la ocasión se presenta, en el ámbito limitado de sus respectivos entornos, sin más espectadores que los que la circunstancia haya podido concurrir y sin otra pretensión que alegrar la tarde, o amenguar una pena, o decir en verso lo que el pensamiento dicta, para reflexión de la concurrencia. De esta segunda clase de poetas improvisadores es de la que menos sabemos, siendo como es la más importante, la que nutre y hace posible a la primera clase, la que ha hecho que en cada lugar la improvisación poética se haya configurado como una modalidad folclórica con características propias, la que ha convertido el fenómeno en tradición. Y de esas tradiciones locales y regionales sabemos aún muy poco.

Pondré un ejemplo. Yo empecé a conocer el canto de la décima y de la *paya* en Chile en 1992. Entonces supe que los payadores chilenos hacían una distinción muy precisa entre el canto «a lo divino» y el «canto a lo pueta», siendo aquél de tema religioso y éste profano; aquél basado en la tradición y éste básicamente en la improvisación. Como tuve la ocasión de oír en vivo alguno de esos cantos a lo divino, me pareció entonces un canto verdaderamente emocionante, profundo, único. Y como pude conocer después una serie de libros que recogían abundantísimos textos de cantos a lo divino, recopilados por un clérigo español que anduvo misionando por medio Chile, el padre Miguel Jordá, me hice la composición de la dimensión que la décima había venido a tener en el Nuevo Mundo como expresión de la fe y de la devoción del pueblo llano, seguramente por haber sido el medio primero que los misioneros españoles utilizaron para enseñar la doctrina católica a indígenas y criollos. No es, desde luego, Chile el único país en donde fe y devoción religiosas se expresan en décimas cantadas al son de instrumentos populares; también lo hacen en Venezuela, y en México, y en Puerto Rico, pero en ningún lugar tiene el fenómeno las dimensiones y la importancia de Chile. Escribí entonces lo siguiente:

Un sacerdote llamado Miguel Jordá ha publicado una media docena de libros en los que la Biblia entera, el Evangelio, el Catecismo, la historia de la Iglesia, las devociones locales, la visita del Papa a Chile, etc., están puestos en verso y en décimas. Muchas de esas décimas son originales del propio Padre Jordá, pero otras son populares, anónimas, algunas tradicionales, sabidas, recitadas y cantadas por todos. «En estos últimos años —leemos en uno de esos libros— nuestros cantores populares han ido entregando este tesoro escondido que guardaban celosamente en su memoria y en sus cuadernos y hoy podemos constatar con sorpresa que lo que ellos cantan, en conjunto, es todo lo que aparece en la Biblia. O sea, ellos son portadores de una *Biblia Popular*, de la Palabra de Dios encarnada en los moldes de nuestra cultura» (Jordá 1979: 706).

Y concluía yo:

Los libros del Padre Jordá han tenido tanto éxito y están teniendo tal difusión que dentro de poco la religión en Chile se

estudiará en verso y los niños aprenderán el catecismo en décimas (Trapero 1996: 58).

No he tenido ocasión de comprobar si esto último se ha empezado a cumplir, creo que no, porque los tiempos del descreimiento y de la secularización avanzan avasalladoramente incluso en los territorios en que la fe y las prácticas religiosas estaban más firmemente asentadas. Pero he vuelto a Chile en los últimos años y he tenido ocasión de adentrarme en el mundo del canto a lo divino, de la mano de sus propios «cultores» —como se llaman allá— y, en efecto, he descubierto que es «todo un mundo», inmenso, complejo, hermosísimo, de una importancia extraordinaria en el panorama de las tradiciones culturales chilenas, y de un interés excepcional para la investigación de la poesía oral desde cualquier ángulo que se le considere (desde luego el poético y filológico, y el musicológico, pero también el de la propia religión y el de la antropología cultural). Hasta increíble parece que tema de tal dimensión e importancia haya pasado desapercibido a los investigadores de la literatura oral. No, desde luego, a los investigadores locales, que han dedicado a este tema del canto a lo divino múltiples estudios y recopilaciones varias; pero sin que ello haya llegado a la opinión especializada y haya despertado la atención general que merece. Yo lo tengo como una de las manifestaciones más interesantes que viven hoy en cualquier lugar de América en el campo de la oralidad. Cierto que no todo en el canto a lo divino es improvisación, pero también está relacionado con la improvisación poética, y con la poesía tradicional, y todo ello con la décima popular.

Por lo demás, en este «estado de la cuestión» nos fijaremos tanto en la improvisación poética en sí misma considerada como en los estudios que sobre ella existen y en la posibilidad de su conocimiento por medio de una bibliografía específica. Aunque otra advertencia preliminar debo hacer: la improvisación poética es un arte oral, más para oír en vivo, y sobre todo para ver, que para leer. Un acto original, directo e irrepetible. Más hace en el conocimiento de ese fenómeno y huella mucho más profunda e imborrable deja en el espectador la asistencia a una *canturía* (a una *topada*, a un *guateque*, a una *versada*, etc.) que la lectura de las décimas posteriormente transcritas de los contendientes de esa controversia, incluso más que la lectura de un libro de teoría de la improvisación. La improvisación poética es un arte que se hace en —y solo *en*— la *performance*, como después diremos con mayor detenimiento. Es, por encima de todo, un acto de comunicación; es palabra viva, naciente, que requiere de un público activo: «La palabra, sin oído que la escuche —dice Dulce María Loynaz—, no quiere nacer, no tiene por qué nacer». Se les ve el alma a los poetas cuando improvisan. En la improvisación se oye y a la vez se ve el proceso íntegro de la creación poética.

### **La internacionalización del fenómeno**

Trataré de hacer la corta historia del repentismo desde el momento en que los improvisadores de un lugar empiezan a tener contacto con los de otros lugares, desde que se empieza a internacionalizar el fenómeno. Y esto es cosa casi de hoy mismo, de hace tan solo 15 ó 20 años, como antes dije. La improvisación poética estaba solo en la boca y en las manos de quienes la practicaban, y ellos solo se ocupaban de eso, de practicarla, de hacerla. Esa actividad no había llegado al conocimiento del teórico, y si había llegado éste no se había ocupado de ella, no le había interesado como objeto de estudio. Las noticias y los estudios sobre la improvisación poética anteriores a estas fechas eran escasísimos y de muy difícil acceso, y se basaban en la descripción de cuestiones externas de cada una de las modalidades improvisatorias estudiadas, especialmente en decir que el fenómeno existía (en México, en Puerto Rico, en Venezuela, en el País Vasco...), que tenía determinados antecedentes históricos, pero nada se decía de cómo era, y menos de cómo se hacía. Ha sido fundamental, pues, en este proceso de divulgación del fenómeno improvisatorio la arribada de estudiosos e investigadores de la oralidad que han caminado a la par que los propios improvisadores y han hecho sus reflexiones teóricas sobre las concretas realizaciones

de los primeros.

Tres acontecimientos fundamentales se han conjuntado para hacer que el fenómeno de la improvisación poética haya pasado en tan pocos años del silencio secular en que vivía a la cierta notoriedad de la que ahora goza. Y buena prueba de ello es este Simposio que estamos celebrando. ¿La Fundación Joaquín Díaz lo hubiera podido convocar hace tan solo diez años? Yo creo que no, porque poco o nada se sabía entonces de esto. Y hoy, sin embargo, los directivos de la Fundación han logrado reunir a un buen plantel de teóricos que abordarán el fenómeno de la improvisación desde muy distintos y complementarios puntos de vista.

Estos tres acontecimientos de los que hablo, responsables solidarios de la cierta actualidad de que goza la improvisación poética, han sido, según mi particular opinión, los siguientes, por este orden de importancia. Primero, la celebración de encuentros y festivales internacionales de repentismo, al principio de manera esporádica y espaciada, pero ya de manera regular en muchas partes y cada vez más frecuentes. Y ello porque las instituciones convocantes (dígase Ayuntamientos, Gobiernos autonómicos, Diputaciones provinciales, Asociaciones culturales, etc., mucho menos Universidades) se han percatado de que la improvisación poética, allá donde exista como tradición, es una muestra singular de la identidad cultural de la región. Segundo: la publicación de las actas de algunos de los más importantes de esos encuentros y festivales, que tanto ofrecen a los interesados en el mundo de las tradiciones orales las reflexiones teóricas que la improvisación poética merecía cuanto, sobre todo, les proporcionan muestras ejemplares de verdaderas improvisaciones a través de las grabaciones efectuadas en tales ocasiones. Y tercero: la publicación de determinados estudios particulares sobre la improvisación poética que, por su calidad, han llamado la atención en ciertos sectores intelectuales, y la publicación también de innumerables registros sonoros de controversias poéticas que han llegado a numerosos oídos.

### **El comienzo de una experiencia personal**

Para mí todo empezó en 1992 con la convocatoria en Las Palmas de Gran Canaria del I Simposio Internacional de la Décima, celebrado de manera paralela con un Encuentro internacional de decimistas. A este acontecimiento podría buscarle antecedentes y motivos. Era yo entonces un apasionado estudioso del romancero, que pretendía rescatar de la oralidad de cada una de las islas de Canarias lo que la tradición hubiera conservado hasta ese momento. Buscaba yo romances y lo que encontraba eran décimas, estas en casi mayor proporción que aquellos. Preguntaba por *Sildanas* y *Delgadinas* y me respondían con *El hundimiento del Valbanera* y con décimas *vueltabajeras*. Y si caía en la casa de un verseador palmero, entonces podía darle la noche recitándome décimas y décimas, tanto propias como ajenas. Porque bien saben los que tienen experiencia de campo que los saberes populares en esto de la literatura oral están, por lo general, bien parcelados: hay informantes especializados en romances, lo mismo que los hay en coplas y en cuentos, y en Canarias los hay a quienes solo les interesan las décimas. Al principio me molestaba tanta décima, puesto que era un obstáculo a lo que buscaba, incomparable además —pensaba entonces— el lenguaje plano y moderno de las décimas narrativas con el arcaico, concentrado y simbólico lenguaje del romancero tradicional. Pero no tuve más remedio que prestarle atención. Y descubrí un mundo nuevo en el ámbito de la poesía popular de tradición oral. Ni por asomo me hubiera encontrado con él de estar haciendo mis recolectas en cualquier otro punto de la España peninsular. Como, en efecto, me había ocurrido.

Empezamos, pues, por la estrofa, por la décima, una agrupación de diez versos con rima cruzada y fija, bien distinta de la métrica tan simple y laxa del romance, y fuimos ascendiendo a la categoría de los géneros literarios; y resultaba que la décima en Canarias no solo venía a sustituir al romance en los nuevos relatos que desde la Musa popular merecían ponerse en verso, sino que se convertía también en la estrofa predilecta para la lírica, compitiendo en esto con la copla, y abarcando en esta función todos

los subgéneros que pudieran imaginarse. Y por demás, era el metro único en que se expresaban los *poetas* canarios, bien fuera a través de la improvisación bien a través de la escritura manuscrita. Para cantarla se usaba una melodía con un ritmo y una instrumentación típica, llamada *punto cubano*, convertido ya en un verdadero género del folclore canario.

Imposible era seguir ignorando la presencia de la décima en la tradición oral de Canarias, y necesario resultaba poner en relación la tradición decimera canaria con la de otros países hispanos, ya que no era posible con las otras regiones españolas, por no existir en ellas. Así surgió la convocatoria de 1992. Invitamos a los especialistas de los que en ese tiempo teníamos noticia, siendo los más destacados Samuel G. Armistead (un verdadero maestro y adalid de todos los estudios de la poesía de tradición oral en el mundo hispano), Ivette Jiménez de Báez (autora de la primera tesis doctoral que se dedicó a la décima, en su caso de Puerto Rico), María Teresa Linares (musicóloga reconocidísima y autora de los mejores estudios sobre la décima cantada en Cuba), Efraín Subero (autor de un pionero y magnífico estudio de la décima en Venezuela), Fernando Nava (joven talento de la décima en México) y Félix Córdova Iturregui (autor de penetrantes estudios sobre la décima improvisada en Puerto Rico). A ellos se sumó un buen número de estudiosos —entre los que me cuento— que se iniciaba en el mundo de la décima, seguramente con más voluntad entonces que conocimientos, pero que propició un ambiente de entusiasmo que germinó y fructificó de inmediato. En la parte artística contamos con la representación de extraordinarios repentistas de Cuba, de México, de Puerto Rico, de Venezuela y de Canarias, más la presencia de dos *isleños* de Luisiana que cantaron sobre el escenario las «décimas» que sus antepasados habían llevado desde las Canarias hasta las tierras bajas del Misisipí en la segunda mitad del siglo XVIII.

El ambiente de entusiasmo que logró crear aquel primer encuentro de poetas improvisadores y de estudiosos del fenómeno, amén de un público plenamente motivado, fue tal que aún perduran sus efectos en quienes lo vivimos. Me lo recuerdan cada vez que hay ocasión para ello repentistas y troveros que hoy son verdaderas estrellas en el mundo de la improvisación, como el mexicano Guillermo Velázquez o el puertorriqueño Roberto Silva. «Para mí —me dicen— el Encuentro de Las Palmas del 92 fue el comienzo de esta aventura maravillosa; allí empezó todo». Y todavía recuerdo las exclamaciones entre alucinadas e incrédulas que Sam Armistead me hacía a cada uno de los hallazgos poéticos de los repentistas en controversia: «¡Esto es fantástico!, ¡pero mira lo que ha dicho, y así, improvisado!, ¡sí no lo veo no lo creo!, ¡esto es lo más extraordinario que me ha pasado en mi vida de investigador!».

Yo mismo salí conmovido de aquel Encuentro, y porque no se borrara su memoria decidí publicar las actas del Simposio (Trapero 1994) y dejar constancia por escrito y en soporte sonoro de las maravillas poéticas de los improvisadores (Trapero 1996). A este segundo libro le antecedía un estudio preliminar de Samuel Armistead (2006), que yo considero fundamental, por cuanto da cuenta, por vez primera en español, de la llamada «teoría de la oralidad», formulada principalmente por autores americanos y en inglés (McLuhan, Havelock, Ong, Zumthor, Finnegan, Foley, etc.), a partir del descubrimiento por parte de Milman Parry y Albert B. Lord de la poesía épica de los países sur-eslavos. Por mi parte, escribí un largo texto sobre la décima, que pretendía ser, por una parte, resumen de su historia y de sus manifestaciones varias, entre ellas la de la improvisación en toda Iberoamérica, y por otra proponía mis particulares puntos de vista para la formulación de una «poética» sobre la improvisación. Por vez primera hablé allí de esa «gramática generativa» que cada poeta improvisador debe poseer para hacer innumerables creaciones con recursos limitados y bien conocidos. Y alentaba a determinados estudiosos, a la vez que repentistas, a ponerse a la tarea de explicitar esa «gramática» que permitiera descubrir la creación misma a través del estudio de los procesos creativos.

La fórmula ensayada en Las Palmas de juntar en una misma convocatoria a «cultores» y estudiosos no tenía nada de original, por supuesto, pero resultó crucial en favor del «movimiento» iberoamericano en torno a la décima y al verso improvisado que se institucionaría unos años más tarde.

Igualmente resultó ser de una gran importancia en favor de la «dignificación» del arte de la improvisación poética (una manifestación típicamente popular, de raíz campesina y que se había desenvuelto secularmente en los ámbitos meramente rurales) el hecho de que la convocatoria fuera hecha por una Universidad, y que en las aulas universitarias se celebraran sus sesiones de estudio, y que profesores y estudiantes universitarios hubieran sido sus principales muñidores. Y decisivo fue, por último, el hecho de que se publicaran las actas. Gracias a ello hoy el Encuentro de Las Palmas de 1992 ha llegado al conocimiento de gentes de medio mundo, y los textos y las improvisaciones poéticas recogidas en el CD que acompaña a los dos libros han devenido en ser la primera noticia que gentes de toda condición han tenido de la poesía improvisada.

Desgraciadamente, no todos los Encuentros Internacionales de poetas improvisadores y de estudiosos de la décima han generado sus correspondientes actas. Pero los que sí lo han logrado han hecho con ello un inmenso servicio al conocimiento del arte de la improvisación poética. La bibliografía reunida en esas actas constituye hoy un indispensable conjunto de estudios que ha renovado radicalmente el panorama de la poesía improvisada en el mundo hispánico. A las Actas del Simposio y Festival de Las Palmas de 1992 (Trapero 1994 y 1996), sucedieron las de los Encuentros de Las Tunas (Cuba) de 1993 (*La décima popular en Iberoamérica*, 1995), de 1995 (Hernández Menéndez 1999) y de 1997 (*El tiempo dará tu medida*, 2005); las del VI Encuentro-Festival de Las Palmas de Gran Canaria de 1998 (Trapero, Santana, Márquez y Hartel 2000); las del Encuentro de la isla Margarita (Venezuela) de 1998 (Novo y Salazar 1999); las del Encuentro celebrado en San Sebastián y Bilbao en 2003 (*Ahozko* 2004); y las del Simposio organizado en 2003 por el Centro de Estudios Vascos de la University of Nevada, Reno (Armistead y Zulaika 2005). No conozco que haya más publicadas. En ellas podrá encontrarse desde descripciones de las manifestaciones improvisatorias locales y nacionales hasta noticias históricas del fenómeno improvisatorio; desde análisis literarios y lingüísticos de determinados corpus hasta formulaciones de una teoría de la improvisación. En ellas están nombres de autores desconocidos, pero también los de los más prestigiosos teóricos de la oralidad. Con plena razón puede decirse que, contando con estas actas, el tema de la improvisación poética tiene ya una bibliografía considerable y de muy alto valor científico. A las que habrá que sumar los estudios individuales a los que después me referiré.

### **Movimiento iberoamericano**

Así pues, el comienzo del movimiento iberoamericano en torno a la décima y el verso improvisado hay que situarlo en los primeros años de la década de los noventa del siglo pasado. Curiosamente, sin existir contactos previos, las convocatorias de Encuentros internacionales empiezan a surgir aquí y allá. El primero de los que se tenga noticia se celebró en La Habana, en 1991, con el propósito de conmemorar el cuarto centenario de la publicación de *Diversas rimas* de Vicente Espinel, en donde aparecen las primeras décimas en la forma que finalmente se fijaría como prototípica de «la décima», y en el que participaron representantes de la improvisación practicada en Cuba, México, Venezuela, Chile y España. Le sucedieron después el que hemos referido de Las Palmas de Gran Canaria (1992), dos en Los Ángeles (Chile, 1993 y 1994), el de Veracruz (1994), el de Almería (1995)... Hasta entonces, como hemos apuntado, cada tradición repentinista vivía dentro de sus estrictos límites locales, regionales o nacionales. Por lo que respecta a España, los *verseadores* canarios de La Palma, por ejemplo, venían haciendo desde la década de los setenta su pequeño festival de Tijarafe; los *troveros* de Murcia hacían su particular festival del trovo de Cartagena igualmente desde mediados de la década de los setenta; por su parte, los *troveros* andaluces hacían lo propio dentro del Festival de Música Tradicional de las Alpujarras, desde principios de los ochenta; y en el País Vasco se celebran campeonatos de *bertsolaris* al menos desde los años treinta, regularizados en las últimas convocatorias cada cuatro años. Y en América, los *decimeros* colombianos tienen siempre su espacio particular dentro del programa general del

Festival anual de la Canción Vallenata (así llamada por ser de la región de Valledupar), uno de los festivales de música popular más concurridos de toda Iberoamérica. Ni que decir tiene el encuentro anual de *repentistas* cubanos que con motivo de las Jornadas Cucalambeanas se celebraba en Las Tunas desde hace más de treinta años. En fin, que en todas partes donde hubiera una tradición repentística había también una ocasión festivalera en donde los poetas locales tenían oportunidad de reunirse y de cantar ante su propio público, siempre con la aceptación entusiasta de éste.

Al surgir de estos encuentros, y sobre todo a su mantenimiento, contribuyó, y mucho, la existencia de asociaciones locales y nacionales de repentistas, troveros y verseadores. Pero el aldabonado que sirvió para la internacionalización del fenómeno repentístico fue la creación de la *Asociación Iberoamérica de la Décima y el Verso Improvisado* (AIDIVI), en Las Tunas, en 1995, impulsada por Waldo Leyva, con representantes *in situ* de países como México, Puerto Rico, Chile, Colombia, Venezuela, Argentina, España y Cuba. En el proyecto de estatutos (nunca «oficializados», por cierto) de esa Asociación se fijaron los objetivos más generales y se fijó a su vez una fórmula que se aconsejaba seguir en todas las convocatorias, y era la de celebrar conjuntamente un encuentro de estudiosos de la improvisación con el festival de los improvisadores, y convocarlos a ambos bajo la denominación de *Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*. Desde entonces esos *Encuentros-Festivales*, tutelados por la AIDIVI, no han dejado de convocarse anualmente, alternando entre una sede fija en Las Tunas (Cuba), a la que con todo merecimiento se nombró «capital mundial de la décima» y unas sedes móviles que hasta la fecha han resultado ser Veracruz (1996), Las Palmas de Gran Canaria (1998), Tandil (Argentina, 2000), Villanueva de Tapia (Málaga, 2002), San Luis Potosí (2004) y Caracas (2006).

Otros Encuentros-Festivales se han celebrado al margen de los señalados, que por su trascendencia deben mencionarse. Como el acontecido en 2003 en el País Vasco, organizado por la Asociación de Bertolaris, que congregó en la parte artística a representantes muy destacados de la improvisación poética de se practica en Cuba, México, Argentina, Portugal (Miño), Canarias, Cataluña, Menorca y el propio País Vasco, además de las novedades de Georgia, de Jamaica y de Cerdeña, y que contó en la parte científica con la presencia también de muy destacados estudiosos y de algunos de los nombres principales actuales de la teoría de la oralidad. Afortunadamente la Asociación de Bertolaris ha cumplido con su compromiso de publicar las actas de ese acontecimiento, y lo a hecho, además, en el doble formato de libro impreso y electrónico.

Importante fue también el Foro internacional que el Ministerio de Cultura de Colombia convocó en 2001 en Valledupar, haciéndolo coincidir con la celebración del Festival de la Canción Vallenata, lo que nos permitió conocer en vivo la hasta entonces desconocida tradición de la *piquería* (controversias en décimas) colombiana, de una enorme fuerza y de una importante presencia en los ámbitos populares de la costa y del norte de aquel país. La pena es que una circunstancia trágica de aquel país (nada circunstanciales, desgraciadamente, en aquellos años), cual fue el asesinato por parte de la guerrilla de la principal inspiradora de aquel Encuentro, Consuelo Araujonoguera, frustró el propósito de publicar las actas del Foro y las actuaciones de los grupos de improvisadores participantes: Cuba, México, Puerto Rico, Venezuela, Canarias y la propia Colombia. Igualmente importantes han sido los Encuentros celebrados en San Luis Potosí (México) en los años 1997, 1999 y 2004. Y el del Mar del Plata en 1997. Y el de la Isla Margarita en 1998. Y el que se celebró en Évora (Portugal) en 2001, que os permitió conocer las distintas tradiciones repentísticas luxas de los archipiélagos de Madeira y de las Azores y de las regiones continentales del Alentejo, del Alto Miño, y de la región del nordeste del Brasil, además de contar con la presencia de Canarias, Las Alpujarras y Cuba.

Aparte ellos, se han institucionalizado otros Festivales sobre la décima y el verso improvisado que de manera particular y en fechas ya determinadas se celebran aquí y allá, por toda la geografía iberoamericana. Como el que se celebra en el mes de febrero en la localidad de Casablanca (Chile), que

ha cumplido ya XIV convocatorias, al principio solo de payadores chilenos, después de payadores chilenos, argentinos y uruguayos, y desde 2005 abierto a todas las manifestaciones improvisatorias americanas y españolas, con una aceptación popular que sobrepasa ya las capacidades de aforo previstas por la organización, a pesar de ser multitudinario. O como el que se celebra en el mes de julio en Villanueva de Tapia (Málaga), iniciado en 2001 y convertido ya en una verdadera e inigualable fiesta del arte verbal, en donde un público ansioso, cada vez mayor, espera las novedades de la programación de cada año. O como el que se celebra en las primeras semanas de marzo en Manacor (Mallorca) desde 1999, al que concurren cada año los glosadores isleños de Mallorca, Menorca e Ibiza-Formentera, pero por el han pasado también *repentistas* cubanos, *huapangueros* mexicanos, *verseadores* canarios, *bertsolaris* vascos, *troveros* murcianos, *corrandistas* catalanes, *cantores ao desafio* de Madeira y del norte de Portugal, *cantastori* italianos, etc. y hasta un *guslari* croata.

### Movimiento europeo

Y mientras todo esto ocurre en el mundo iberoamericano (advértase que con la plena incorporación de España y de los territorios de habla portuguesa, tanto continentales como insulares, y por supuesto de Brasil), también empezó a moverse el repentismo europeo. No conozco este movimiento al mismo nivel que el iberoamericano, pero a lo que se me alcanza, por conversaciones con quienes lo han liderado, nació éste a imitación del iberoamericano, al principio en torno a los países de la cuenca del Mediterráneo. El primer encuentro internacional de *poesía estemporánea* —este es el calificativo que recibe en italiano— se celebró en 2000 en Gibellina (Sicilia), auspiciado justamente por una Universidad llamada «del Mediterráneo», con sede en Roma, y bajo la dirección de Paolo Scarnecchia, que sigue liderando este movimiento con el proyecto de la creación de una *Asociación Europea de Poesía Improvisada* (AREPO) y con ambiciosos planes de celebración de encuentros internacionales integrados en los programas culturales de la UE. En Gibellina nos reunimos varios estudiosos del arte del repentismo junto con grupos de poetas improvisadores representantes de La Toscana, Cerdeña, Córcega, Murcia, Malta, Líbano y Sicilia. Allí se reprodujeron los mismos hechos que en los primeros encuentros iberoamericanos: primero, el asombro de todos al comprobar que existieran manifestaciones tan variadas y tan espléndidas de poesía improvisada desconocidas hasta entonces; y después, el propósito de propiciar nuevos encuentros internacionales en cada uno de los países y regiones allí presentes.

Aquel propósito se está cumpliendo con nuevas convocatorias y encuentros cada vez más frecuentes. En Cerdeña, isla que posee una de las tradiciones repentísticas a mi manera de ver más interesantes de entre las conocidas, se han celebrado al menos tres encuentros internacionales, uno en Burgos (al norte de la isla) en 2000 y dos en Sinnia (al sur) en 2002 y 2004. Y en el precioso Parque Nacional de la Silla, en la Calabria italiana, dentro de sus Festivales de Verano, se celebró en 2004 un gran Encuentro de Poesía Estemporánea, con la participación de representantes europeos e iberoamericanos. De la misma forma, ya regularmente, en La Toscana se celebra un Encuentro de *cantastori* con la presencia alternativa de algún grupo extranjero. Y también en Malta, y en Córcega, etc.

Hasta los estudiosos de la poesía popular balcánica, tan famosa, sintieron la necesidad de conocer de cerca la tradición repentística del mundo iberoamericano y convocaron un Congreso Internacional, justamente para poner en relación y en contraste la poesía narrativa popular hispánica y la poesía épica popular sur-eslava, posiblemente las dos manifestaciones «últimas» más importantes del mundo occidental, si bien los cánticos épicos sur-eslavos están mucho más cerca de las formas poéticas propias de la Edad Media, y sus cantores pueden considerarse como los modelos supervivientes de la juglaría medieval. Eso por lo que se refiere a la parte teórica, pero también hubo una parte artística, al juntarse el canto improvisado de un *guslari* serbio y de unos repentistas cubanos. Muchos de los allí

reunidos, sobre todo los de la parte hispana, oían y veían por vez primera a un auténtico *guslari*, posiblemente el cantor popular más mitificado de entre todas las tradiciones poéticas orales occidentales, por cuanto sobre su arte verbal se ha formulado, básicamente, la llamada «teoría de la oralidad». Pero también muchos otros, y tanto de la parte eslava como de la parte hispana, oyeron y vieron a tres auténticos y maravillosos poetas repentistas, en este caso dos cubanos (Alexis Díaz-Pimienta y Emiliano Sardiñas) y un canario (Yeray Rodríguez). Al final, esta sesión de improvisación poética se convirtió en el evento central del Congreso y en su acto más memorable. Estoy seguro que las intervenciones más brillantes de los teóricos más reputados del mundo de la poesía popular del mundo allí congregados quedaron palidecidas al lado de la lección magistral que ofrecieron los repentistas, y más aprendieron de verdadera teoría poética los estudiantes de aquel Congreso, incluso los mismos profesores, en aquella sesión de dos horas de arte verbal improvisado que en el resto de los tres días de conferencias y ponencias. Y todo esto ocurrió en Belgrado, en su Facultad de Filosofía y Letras, y organizado por el Departamento de Filología Hispánica, hace apenas unos meses, a finales de noviembre de 2006.

Claro está que los encuentros internacionales de poesía improvisada tienen un inconveniente difícil de superar, cual es la diversidad de lenguas. Pues es ley que se cumple siempre que toda tradición poética popular, sea improvisada o memorial, se manifiesta en su lengua autóctona. Así que la dificultad de la lengua la hallamos no solo en los encuentros internacionales europeos, sino en los meramente nacionales españoles e iberoamericanos, pues existe la improvisación en gallego y por supuesto en portugués, y en catalán y en los dialectos mallorquín y menorquín, y en vasco. Algunos remedios se han ensayado para sobrepasar las dificultades lingüísticas, como es la proyección sobre una pantalla, mediante un ordenador, de una traducción inmediata y resumida de los temas que los improvisadores tratan; o la traducción simultánea mediante un sistema de audición interna por auriculares; o la explicación que un traductor ofrece al público cortando a los improvisadores a cada momento. En algo ayudan estos procedimientos, no cabe duda, al entendimiento del mundo de las referencias sobre el que los improvisadores están tratando, pero de ninguna manera resuelven satisfactoriamente la comprensión del arte poético que allí se está produciendo, pues ese arte es siempre, y por encima de todo, un arte lingüístico, solo percible y solo existente en la misma lengua en que se crea.

Otro hecho, nada circunstancial por cierto, debe destacarse en este panorama de estamos dibujando y que tiene mucho que ver con la cierta notoriedad de la improvisación poética en la actualidad. Y es el protagonismo de determinadas personas individuales; protagonismo que debe entenderse aquí como dedicación entusiasta y altruista en beneficio de una causa cultural, en la mayoría de los casos marginal y disminuida en el reconocimiento social, necesitada por tanto de esfuerzos reforzados para ponerla en el lugar que por sí misma merece. Como ocurre en cualquier convocatoria, sea cual sea su temática, por detrás de ella hay siempre unas personas responsables en gran medida de que tales acontecimientos realmente acontezcan. Difícilmente se podría contar la historia de los festivales de Las Tunas sin los nombres de Waldo Leyva y Ramón Batista, y los encuentros de San Luis Potosí sin Armando Herrera, y los de Casablanca sin Luis Alventosa, y los de Manacor (Mallorca) sin Felip Munar, y los de Villanueva de Tapia sin Alexis Díaz-Pimienta, y los de Italia sin Paolo Scarnecchia, y los de Cerdeña sin Paolo Zedda, y los de Cerdeña sin Tony Casalonga, y los del País Vasco sin la existencia de la Asociación de Bertsolaris y de un hombre como Koldo Tapia, etc. A ellos, y a otros muchos más cuyos nombres no conozco, les debe el arte de la improvisación el estado de razonable optimismo en el que ahora está.

### **Conocer el interior de la creación**

Aparte de las actas publicadas de los Encuentros y Simposios Internacionales ya señalados, la bibliografía sobre la improvisación poética se ha enriquecido de una manera sobresaliente en los últimos

años con una serie de estudios monográficos de gran calado intelectual. Los primeros acercamientos serios y específicos que se hicieron fueron los de Vicente Mendoza sobre la décima en México (1957), de Ivette Jiménez de Báez sobre la décima en Puerto Rico (1964) y de Efraín Subero sobre la décima en Venezuela (1977). Pero ha de advertirse que estos tres libros pioneros están dedicados a una forma poética globalizadora, la décima, que en esos tres países (como en el resto de los países iberoamericanos) no solo se manifiesta como poesía improvisada, sino también como poesía tradicional, y tanto para el género lírico como para el narrativo. Se tratan, por tanto, de estudios que tienen como fuente tanto la escritura como la oralidad, y como objeto tanto la décima tradicional como la improvisada. A ellos, teniendo igualmente a la décima como temática, podrían sumarse los de Samuel Feijóo (1961) y Jesús Orta Ruiz (1980) en Cuba, el de Beatriz Seibel (1988) en Argentina y el de Laura Hidalgo (1990) en Ecuador. Todos ellos anteriores a la década de los noventa, porque con posterioridad, la bibliografía sobre la décima en América empieza a ser mucho más abundante, tanto en visiones generales como particulares, como podrá comprobarse en la bibliografía que se relaciona al final. Un libro quiso ser «el libro básico de la décima», ofreciendo una panorámica de su historia, de su geografía y de sus manifestaciones en el mundo iberoamericano, y es el colectivo coordinado por Maximiano Trapero (2001). Y empiezan a aparecer también estudios monográficos amplios sobre las otras modalidades de improvisación poética de España.

Tres son solo, empero, los estudios que yo conozco que abordan de una manera decidida el tema de la improvisación poética y que se meten dentro de la problemática de la creación «de repente», cada uno de ellos basado en una tradición particular: el de Alexis Díaz-Pimienta (1998) sobre el repentismo cubano, el de Joserra García, Jon Sarasua y Andoni Egaña (2001) sobre el bertsoarismo vasco y el de Alberto del Campo (2006) sobre el trovo alpujarreño. Mas esa particularidad geográfica y temática que tiene cada uno de ellos no obsta para que sus observaciones y conclusiones sean válidas universalmente, pues general y universal es el género de la poesía improvisada. Los tres son excelentes, obras definitivas si no fuera porque nada es definitivo en la interpretación y valoración de cualquier producto humano, y menos cuando éste tiene que ver con lo artístico. Pero sí que serán obras clásicas, porque han iniciado una línea de investigación inédita hasta ahora y lo han hecho con el método y el rigor más exigibles. Y me alegra que sus autores estén presentes en este Simposio, pues ello garantiza el tino y la actualidad con que sus organizadores lo han convocado.

### **Renovación generacional**

En este tiempo que estoy historiando he visto actuar a repentistas viejos, plenamente consagrados en sus respectivos países, como Pablo León, Luis Gómez, el Indio Naborí, Adolfo Alfonso, Santos Rubio, Bernardo Gutiérrez, Eremiot Rodríguez, El Patiñero, etc. He sido testigo en multitud de ocasiones y en lugares de medio mundo del arte maduro, estable pero siempre renovado, magistral, de José Curbelo y de Marta Suñt, de Uruguay y Argentina, respectivamente; de Guillermo Velázquez, de México; de Víctor Hugo Márquez, de Venezuela; de Roberto Silva e Isidro Fernández, de Puerto Rico; de Tomasita Quiala, Raúl Herrera, Papillo, Alexis, Juan Antonio, Emiliano y un número incontable de repentistas cubanos; de Candiota y Sevilla, de la Alpujarra almeriense; de Miguel Atmeller y Miquel Barceló, de Menorca; de Andoni Egaña y Jon Sarasua, del País Vasco, etc. Ellos representan principalmente las «voces» de la improvisación actual en Iberoamérica y en España y sirven además como «modelo» de la función principal del género regional que practican. Pero he visto también nacer a nuevos poetas, representantes de las nuevas generaciones, y los he visto crecer y consagrarse (Luis Quintana, de Cuba; Omar Santiago, de Puerto Rico; Manuel Sánchez y Moisés Chaparro, de Chile; Ernesto da Silva, de Venezuela; Yeray Rodríguez, de Canarias; los bertsoaris Unai Iturriaga, Maialen Lujanbio, Jon Maia, Amets Arzallus, etc.). Y debo decir que, a nivel general, la pervivencia de la poesía

repentística está plenamente garantizada en el trance de un tiempo histórico ciertamente peligroso, cuando las modas de la globalización están imponiendo unas culturas únicas, uniformes y estandarizadas<sup>48</sup>. En este sentido, las culturas populares, y muy particularmente el canto folclórico, pueden convertirse en el amarre mejor que los pueblos puedan hallar para no verse fácilmente arrastrados por las aguas avasalladoras de la globalización. Las culturas tradicionales proporcionan al hombre una manera de estar *con conciencia* en el mundo moderno. Creemos firmemente que la práctica y la defensa de las culturas tradicionales pueden salvar a la humanidad del monstruo de la uniformidad absoluta. Y defendemos que las culturas tradicionales hacen al hombre más humano, en la dimensión más esencialmente humana, la de ser espécimen con identidad peculiar y distintiva. «Iberoamérica unida / por culpa de la espinela», oí cantar a un galeronista margariteño, y esa es una hermosa proclama. Yo solo lo matizaría «por gracias de la espinela».

Además, a diferencia de lo que ocurre en otras manifestaciones de la poesía popular, como el romancero, que está en un período de decadencia tal que puede hablarse sin tapujo alguno de agonía, cuando no ya de muerte, la improvisación poética vive en este tiempo el mejor momento de su historia, al menos de la historia que nos es conocida. En algunos lugares la renovación generacional está plenamente garantizada, como ocurre, por ejemplo, en Cuba, en Chile, en Mallorca o en el País Vasco; incluso puede decirse que entre los jóvenes improvisadores que en la actualidad destacan en el concierto iberoamericano hay verdaderos talentos poéticos, muy superiores a lo que la tradición de esos lugares había dado hasta ahora. El repentismo poético del mundo iberoamericano (y europeo) se ha renovado profundamente con estos cambios generacionales. Ha dejado de ser una tradición meramente rural para convertirse en simplemente urbana, o sin marca de origen. Los verseadores y poetas no son ya, como lo eran antes en su mayoría, campesinos analfabetos, sino estudiantes universitarios o incluso licenciados y profesores. La temática improvisatoria se ha ampliado a todas las facetas de la vida social moderna, sin olvidar los temas universales que hicieron de la poesía de repente reflexión para la vida, denuncia de vicios, alabanza de virtudes, controversia de contrarios, recordatorio de historias, defensa de identidades, regocijo del ingenio, despertar de sentimientos, incluso simple juego de retóricas lingüísticas, arte verbal, al fin. De la misma manera, el lenguaje poético se ha renovado hasta el límite de la cotidianidad más avanzada.

Seguramente el bertsolarismo vasco represente mejor que ninguna otra tradición esta renovación de la que hablamos, y que afecta a muy variados componentes. Pero a nivel individual un trovador hay en el concierto iberoamericano que puede ponerse como modelo paradigmático de lo que decimos, Guillermo Velázquez, de la Sierra Gorda de Guanajuato, México, un poeta absolutamente genial, que mezcla tradición y modernidad en un equilibrio que parece del todo inverosímil, que se siente hombre de su tiempo a la vez que voz que viene del pasado, capaz de meter entre sus versos palabras como *internet*, *video*, *cocacola*, *chit*, etc. y seguir teniendo su mensaje el valor de las parábolas. Hombre, al fin, que cree en el destino del trovador, que cree que la poesía sirve para abrir brechas al futuro; que la poesía, si merece existir, tendrá que ser «bálsamo de los que sufren, relámpago de luz para los que viven en la oscuridad y agua que humedezca la raíz de un futuro más solidario entre todos los hombres». Eso dijo en unas declaraciones a la prensa en el Festival de Las Palmas, en 1998.

Y junto a la renovación natural de las generaciones de poetas improvisadores, ha de contemplarse ahora como un fenómeno absolutamente novedoso la creación de escuelas de repentismo,

---

<sup>48</sup> Pienso en el movimiento *hip-hop* y en el *rap*, un buen ejemplo -creo- de una moda globalizadora entre los jóvenes de todo el mundo, y un modelo también de lo que -en mi opinión- ni tiene arte verbal ni menos poesía. Tendrá en todo caso un ritmo machacón y una ripiosa verborrea.

cuyo primer ensayo se inició en Cuba con métodos y materiales bien meditados por un hombre que lo es todo en el mundo del *repentismo*, Alexis Díaz-Pimienta, pero que está poniéndose en práctica en otros muchos lugares: Baleares, Murcia, Almería, Canarias... El caso del País Vasco es también en este caso singular, pues se adelantó a todos con la creación de las *ikastolas* que están nutriendo con novísimos *bertsolaris* a todos los escenarios de Euskadi.

En fin, mucho se está haciendo en el mundo del *repentismo*, como vemos, para que la tradición no decaiga, y desde muchos frentes, también desde el ámbito de las administraciones culturales públicas, pero estimo que la «fuerza interna de la tradición» es mucho más poderosa en este caso que toda iniciativa política por hacer conservar una fiesta o una costumbre.

### Poesía en acción

Dijimos antes que la improvisación poética es un arte que se produce en —y solo *en*— la *performance*. Este es un neologismo traído al español desde el inglés, a mi modo de ver innecesariamente, pues en el español siempre se ha dicho *actuación* o *actualización* o *ejecución* o *puesta en escena*, que eso es lo que quiere decir *performance*, aunque algunos quieran vestir al término inglés con un ropaje científico diciendo que una *performance* (en femenino) es la 'actualización de un gesto expresivo'<sup>49</sup>. Por supuesto que la actualización o recitación de un poema requiere de una voz, de unos gestos y de una puesta en escena que no requiere el hablar en prosa cotidiano. Al fin, la recitación de un poema —y mucho más la creación de un poema oral—, es una especie de dramatización, en donde lo gestual coadyuva en hacer visual lo que en la lengua es meramente conceptual.

En la improvisación se oye y se ve el proceso de la creación poética, dijimos también antes. El poeta no puede disimular el aprieto en que un pie forzado con rima dificultosa le ha puesto, por ejemplo; o la alegría exultante de comprobar que ha llegado al último verso justo con la expresión exacta con la que él quería poetizar la idea de ese mismo pie. Hay poetas que antes de empezar a cantar, se concentran y se ensimisman hasta un grado que parece de trance, mientras que otros gesticulan, y se ríen ellos solos, y recorren el escenario de allá para acá, como si el arte de hacer versos requiriera de agitación. Hay poetas que se someten al ritmo que la música de cada tradición marca, acompañando su fluir verbal a ese *tempo*, mientras que otros (especialmente algunos *repentistas* cubanos) se sobrepone a los instrumentos y rompen todos los períodos musicales preestablecidos. Hay modalidades improvisatorias en las que se permite «robar» el turno del verso, y por tanto impedir con ello que el contrario desarrolle su idea, con el consiguiente disgusto de éste, y hay improvisadores que «roban» el aplauso del contrario, respondiéndole de inmediato, sin dejar lugar a pausa alguna. Las actitudes de los *repentistas* sobre el escenario pueden representar el más variado mosaico, y no por voluntad individual, sino porque lo marca su tradición. Los hay que actúan de pie y los hay que sentados; entre los primeros los hay que se mueven y gesticulan de manera exagerada (los cubanos, margariteños, panameños, alpujarreños y algunos más) y los hay que permanecen estáticos como estatuas (los *bertsolaris*); entre los que cantan sentados, los hay que se muestran al público en sillas puestas en fila (los chilenos) y los hay que cantan entorno a una mesa, como si de una conversación ordinaria se tratara (menorquines y sicilianos). Y los hay que, aun actuando de pie, necesitan de una silla: los payadores argentinos y uruguayos para apoyar la pierna en la que a su vez apoyarán su guitarra y los sardos para apoyar las manos y poder concentrarse. Son posiciones y gestos que configuran una manera de puesta en escena, pero que influyen de manera decisiva en sus creaciones improvisadas, como aseguran ellos mismos.

---

<sup>49</sup> Paul Zumthor, uno de los principales teóricos de la oralidad e introductor de este término, lo define como «la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora» (Zumthor 1991: 33).

## Arte verbal

¿Arte verbal es la improvisación poética? ¿De verdad se produce poesía —lo que se dice poesía— en la improvisación? Mucho escepticismo hay en esto. Un hombre como Menéndez Pidal, que conoció como nadie la poesía de tipo tradicional y que supo valorarla, también como nadie antes de él, en su justa medida, se mostraba sin embargo muy escéptico en la valoración de la poesía improvisada, como si se tratara de un imposible literario, y la condición de repentista una circunstancia contraria a la consideración del verdadero poeta. Dice Menéndez Pidal, hablando de los *guslari* yugoslavos, objeto del libro de Albert B. Lord *The Singer of Tales* ('el cantor de cuentos'): «La creación poética con la improvisación se concibe muy bien entre poetas como los yugoslavos, que principalmente actúan ante un proletariado rural», pero pretender que Homero, cantor ante príncipes y ciudadanos ilustres, fuera también un improvisador, «no diré [que sea] un despropósito literario [...] diré solo que es dejarse llevar demasiado por la afición especialística profesada hacia los cantores yugoslavos, tomándolos como modelo universal de poetas orales». Y concluye su reflexión: «¿Por qué poetizar *rápidamente*?» (Menéndez Pidal 1965-1966: 201).

De estas palabras de Menéndez Pidal parecen desprenderse varias cuestiones que conviene individualizar:

a) Parece como si menospreciara la improvisación como forma de «poetizar», como si en la improvisación no pudiera haber verdadera poesía<sup>50</sup>.

b) Como si en los mecanismos de la reproducción de un canto oral estimara Menéndez Pidal que la memoria fuese un recurso más «natural» que la improvisación.

c) Con ello parece mostrarse que Menéndez Pidal no solo no conocía de manera directa el fenómeno del canto épico de los *guslari* balcánicos, sino que desconocía del todo (o no las consideraba aquí) las otras tradiciones hispánicas de improvisación poética<sup>51</sup>.

Una actitud así, en un hombre que había estudiado tan profundamente la poesía oral de los pueblos de Europa y que había reflexionado con tanto tino sobre la poética en que se basaba, extraña sobremanera desde las alturas que ahora miramos el fenómeno entero de la poesía oral, pero no en el tiempo en que Menéndez Pidal escribió sobre ello. Y en su tiempo, y sobre todo desde España, la poesía llamada «tradicional» no es que lo abarcara todo en el campo de la poesía oral, pero sí que lo encubría todo, lo ensombrecía, tal era la fuerza con que vivía el romancero y las cualidades poéticas e históricas

<sup>50</sup> Es muy significativo respecto a la valoración que Menéndez Pidal tenía de la poesía improvisada el siguiente párrafo: «Vemos aquí la improvisación brotar por todas partes en Yugoslavia, como una facilidad connatural, allí muy al uso; la vemos bajo su complejo de admirable frivolidad. Desde este punto de vista, la improvisación toma como base del poetizar es un jugueteo que sólo prospera en medios de escaso desarrollo intelectual en la técnica artística, sea en grado eminente entre yugoslavos, sea en tono menor entre payadores argentinos o versadores valencianos o versolaris vascos, capaces de estar horas y horas repentinando sobre cualquier tema» (1965-66: 200).

<sup>51</sup> Porque la poesía épica sur-eslava no es, ni mucho menos, pura improvisación; y las manifestaciones de poesía improvisada del mundo hispánico que cita (la de los payadores argentinos, versadores valencianos y versolaris vascos) no son de las mejores que podrían citarse en cuanto a los valores poéticos de que se sirven de ordinario, pero aún así pueden hallarse en ellas extraordinarios valores de verdadera poesía.

que lo adornaban. Si Menéndez Pidal hubiera vivido en Hispanoamérica hubiera conocido otra realidad y sin duda hubiera formulado sus tesis con unas perspectivas más amplias, pero vivió en España y en la tradición poética española dentro del campo de la oralidad todo se quedaba pequeño al compararse con el romancero. Y cuando Menéndez Pidal fue a América, en Chile, en Perú y en Cuba se dedicó también a recoger romances y no conoció la otra espléndida realidad de poesía improvisada existente en esos países y en todos los otros países del Continente. En ninguno de los relatos de sus viajes americanos he encontrado la más mínima alusión a este tipo de poesía, ni siquiera a la décima. Que desconociera las muestras de poesía popular improvisada existentes en España, puede explicarse por el ámbito tan recluso en que vivían y por el grado de modestia con que se manifestaban, pero no en América, donde la poesía improvisada tenía ya entonces mucha más fuerza que el romancero. Así que ese silencio de Menéndez Pidal solo puede explicarse desde un efectivo desconocimiento del fenómeno improvisatorio, apoyado por el silencio que desde el ámbito de la investigación y de la literatura escrita existía sobre él, o por una actitud personal de cierta desconsideración hacia él como fenómeno literario.

Seamos objetivos. Por supuesto que no todos los repentistas merecen el calificativo de poetas, algunos se quedan solo en versadores, capaces de hablar en verso, incluso que esos versos formen estrofas. Y por supuesto también que no todas las décimas o quintillas o cuartetas de un repentista merecerían el calificativo de poesía, incluso en su propia valoración. ¿Pero es que todos los libros que se publican escritos en verso merecen ese mismo calificativo de poesía, aunque lo lleven escrito en la cabecera o figure en el pie editorial? ¿Es que todos los poetas consagrados y que lo son verdaderamente, pongamos el ejemplo de Lope de Vega, valorarían como tal y por igual toda su producción publicada? ¿Es que toda la poesía escrita, y valorada sin más como poesía, pertenece al género lírico y tiene un lenguaje simbólico? Si así fuera, ¿cómo y dónde poner la obra entera de Berceo, por ejemplo, y el *Romancero Nuevo* de Lope, y *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, hasta *Campos de Castilla* de Machado?

El mundo de la improvisación reúne un inmenso y muy complejo universo de formas, funciones y objetivos. Y no todas las tradiciones repentísticas que existen coinciden en esos tres parámetros. Ninguna se encasilla en una única función, pero sí puede decirse que alguna función particular se manifiesta como prioritaria en cada tradición, y que sirve para distinguirse de las otras. Así, hay tradiciones repentísticas que tienen la función laudatoria como características de su «poética», como advierto en el *galerón* margariteño; hay otras caracterizadas por servir para la denuncia, para cantar las verdades que desasosiegan a una sociedad, como la *payada* argentina; otras que se basan en el poder de la argumentación, en hacer verosímiles las situaciones más extrañas, como el *bertsolarismo* vasco; otras que tienen su mayor aceptación en la rapidez del contraataque, en el ingenio inmediato por responder al contrario, como la *piquería* colombiana; las hay también que, por el contrario, buscan «hacer literatura», recurriendo a toda la tropología que la teoría literaria ha configurado, como en efecto hacen muchos *repentistas* cubanos; etcétera. Y hay tradiciones que ponen en la jocosidad su principal objetivo, como hacen la *jaranera* panameña o la *regueifa* gallega.

No cabe ignorar que las más de las modalidades improvisatorias actuales que conocemos, además de las que hay alguna referencia histórica, tienen la función festiva como característica sobresaliente, con todas las variantes particulares de sátira, de burla, de ironía, de chanza y chocarrería, de broma, de jocosidad, de ocurrencia e ingenio, incluso de disparate, que se quiera. (Y de esto sabe mucho Alberto del Campo, que ha basado justamente su espléndido estudio sobre el trovo alpujarreño en la función burlesca que le caracteriza). Y valdría decir que todas las tradiciones improvisatorias, absolutamente todas, tienen algo de esto, y que todos los repentistas deben recurrir en algún momento de sus actuaciones a estos parámetros, pues el público lo espera.

Quede claro, por tanto, que la función de la poesía improvisada no es «hacer literatura», aunque algunos poetas improvisadores la busquen y efectivamente la hagan, sino algo más elemental, inmediato

y cercano: dialogar con el público, eso sí, utilizando para ello un «arte verbal» —un «arte verbal dialógico», como lo llama Díaz-Pimienta (2004)— configurado en cada lugar según unos parámetros que se han hecho propios y particulares, y de ahí que podamos identificar y distinguir cada modalidad improvisatoria de todas las demás. Y de ahí también que tenga razón Alexis Díaz-Pimienta cuando propone un cambio de prioridades y perspectivas en el estudio del fenómeno de la improvisación. Hasta ahora han sido la filología y la musicología las disciplinas más interesadas y que con más asiduidad se han acercado a la improvisación, y hasta podría decirse que casi las únicas. Pero deben invertirse los puntos de interés: La improvisación poética es, primero, un acto de habla y debería ser, por tanto, objeto de estudio de la teoría de la comunicación; es después un arte poético, y por tanto objeto de la literatura y de la filología; y en tercer lugar es un arte musical, objeto, pues, de la musicología y específicamente de la etnomusicología. Otros puntos de interés tiene la improvisación, por supuesto, para la antropología, para la sociología cultural, para la retórica, etc. que deberían ser abordados para una comprensión total del fenómeno.

### Arte poético

¿Arte en la improvisación en verso?, volvemos a preguntarnos. Sí, volvemos a responder. Aunque como en todos los actos humanos sometidos a una valoración ésta pueda ir desde el grado más elemental al grado más alto, y ese es un proceso siempre subjetivo. Yo podría poner dos ejemplos extremos de lo que entiendo por arte verbal en la improvisación en verso, de entre los miles que podría y que de hecho se están produciendo cada día en todos los territorios de ese mundo nuestro que llamamos hispánico.

Para el ejemplo más elemental traigo el caso llamado de «los pajaritos», una tradición antigua de este mismo pueblo, Uruña<sup>52</sup>, en la que, en los banquetes de boda se establecía una especie de pugilato entre los asistentes para ver quién tenía más ingenio en la improvisación de letrillas dirigidas a los novios, a los padrinos, al cura, a los invitados, etc. La cosa podía empezar con una estrofa como esta:

Cantaban los pajaritos  
a la sombra del magnolio  
y en su lenguaje decían  
vivan los señores novios.

A la que de contestaba otro invitado espontáneo con otra como

Cantaban los pajaritos  
a la sombra de una encina  
y en su lenguaje decían  
viva la señora madrina.

Y seguía otro con la siguiente:

Cantaban los pajaritos  
a la sombra de un olivo  
y en su lenguaje decían  
que viva el señor padrino.

---

<sup>52</sup> Noticia extraída de un *Parpalacio* de la Fundación Joaquín Díaz, n° 45, 2006.

Y en medio de cada una de ellas, cantaban todos los invitados el siguiente estribillo tradicional:

Ésta se lleva la gala,  
ésta se lleva la flor,  
ésta se lleva la gala  
ésta sí, las otras no.

Más elementalidad, imposible. Y sin embargo, ¿quién duda de que hay un poco de arte? Algunos podrían decir que solo artificio verbal. Hay versos bien medidos, tienen rima y forman estrofa. Y sobre todo, ¿quién puede dudar de que es un arte verbal dialógico? Por medio del verso y de la alternancia entre un solista espontáneo y el del resto del grupo se establecía un diálogo entre la improvisación y la tradición; por medio de la palabra cantada se hacía la fiesta, sin necesidad de contratar a «artistas» foráneos, ajenos al grupo humano allí congregado.

Como ejemplo del otro extremo, traigo una décima improvisada sobre un *pie forzado* del que yo mismo fui testigo presencial. Ocurrió en una actuación de los cubanos Tomasita Quiala y Raúl Herrera en la Facultad de Filología de mi Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 1998. En un salón de actos abarrotado de estudiantes, ansiosos de conocer el fenómeno de la improvisación, uno de ellos le propuso a Tomasita el siguiente *pie forzado*:

naufraqué una noche oscura

Ya saben ustedes cómo funciona la modalidad del *pie forzado* en la poesía improvisada en décimas: el poeta debe componer una décima acabando justamente con el verso que le han propuesto. Ello, naturalmente, no solo va a condicionar la rima entera de la décima, sino —lo que es más importante—, le exige desarrollar un tema que aparece apuntado, solo sugerido, en el *pie forzado*.

El octosílabo era hermoso. ¿Podría ser un verso de San Juan de la Cruz? Hace pensar, al menos, en su *Noche oscura del alma*. Si Tomasita Quiala conociera la obra del santo avulense hubiera tenido ya un camino seguro para desarrollarlo, pero es improbable, porque Tomasita es ciega de nacimiento y no creo que en Cuba existiera la conversión de ese libro en el sistema *braille*. De no reconocer el verso, su mensaje se abría a mil alternativas, empezando por las autobiográficas. La primera persona del verbo *naufraqué* imponía ya una restricción: el motivo poético tenía que ser personal. Pero ¿cuál? ¿O sería mejor dejar volar la imaginación y dejar que la historia se fuera configurando al compás en que los octosílabos fueran formando la décima, y confiar en el buen oficio de quien ya tiene superadas las dificultades de la rima, el ritmo y la versificación?

El laúd empieza a sonar y su ritmo es implacable: desde que suena la primera nota hasta que el decimista debe empezar a cantar no deben mediar más que unos pocos compases. Y el laúd empezó a sonar nada más que el estudiante universitario formuló su *pie*. En ese tiempo mínimo, apenas unos segundos, ¿qué pasa en la cabeza del repentista?, ¿qué mecanismos hacen posible, primero, concebir un tema y, después, darle forma poética? No hablo ya del mecanismo métrico, externo, que ese debe tenerlo ya automatizado el decimista, aunque hay que reconocer que la rima —*ura* del *pie forzado* no es fácil y lleva en el español a un tipo de derivados cultos. Hablo del aspecto poético, el que hace que la décima resultante sea o no creación literaria, obra única, nunca antes dicha. Ante ese mundo de silencios, Tomasita Quiala eligió el tema del desamor, la experiencia fallida de un amor hecho fuego que pronto se consumió dejando las cenizas de la melancolía. Diez versos tan bien armados, tan llenos de metáfora, tan cultistas incluso, que debí leerlos después, acabado el recital, despacio, repetidamente, para comprobar que la impresión primera que me dejaron cuando los oí, no había sido una ilusión. Del *pie forzado*

«naufraqué una noche oscura» surgió un poema, un verdadero poema, éste:

Te conocí cuando era  
un barco sin timonel,  
se me confundió tu piel  
con una playa costera.  
Mas como tu abrazo fuera  
más salitre que ternura,  
se me quemó la cordura  
en el fuego de tu pira,  
y en el mar de tu mentira  
*naufraqué una noche oscura.*

Y en medio de esos dos extremos de arte verbal improvisado, quedaría ese inmenso interregno que la semántica cognitiva llamaría «de los prototipos», ejemplos óptimos que por extensión podrían explicar toda la casuística que en la realidad pudiera darse.

Veamos tan solo otros dos ejemplos, que giran ambos alrededor de un mismo *topoi* literario, el de los besos dados a un mujer que ya es de otro. A todos se nos viene de inmediato a la memoria, cómo no, el verso nerudiano del poema 20 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*:

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.

Ese motivo poético está también expresado en la lírica de tipo tradicional y se puede hallar en cualquier lugar de España y de Hispanoamérica, por ejemplo en Canarias:

Celoso te fui a besar  
y mis labios te mordieron  
por si podía arrancar  
los besos que otros te dieron.

Pues también lo he encontrado en Cuba, pero allí en décimas. Una de ellas se la he oído cantar varias veces a Luis Martín<sup>53</sup>, un excelente repentista y tonadista cubano, aunque no sé a ciencia cierta si es composición propia o pertenece a la tradición. Dice así:

Yo tomé una mariposa,  
la vestí con rojas galas  
y después alzó sus alas  
y se posó en otra rosa.  
Por tan bonita y hermosa  
la adoré con frenesí,  
ella se rió de mí  
y se rió de un cantor  
pero le quedó el calor  
de los besos que le di.

---

<sup>53</sup> Aparece grabada, cantada con la tonada matancera «Caramba», en el CD *Punto cubano. Décimas, controversias y tonadas*, editado por el Centro de la Cultura Popular Canaria en 2003.

La otra décima sí fue improvisada, y además sobre el pie forzado «los besos que yo te di»; se lo pusieron a Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, al principio de la década de los cuarenta del siglo XX en un programa de la radio cubana (Bode Hernández 1997: 108). Así cantó:

Te haría mía y después  
besaría locamente  
desde el nardo de tu frente  
hasta el lirio de tus pies.  
Quiero, sediento, a través  
del cuerpo, besarte así,  
por si acaso viene a ti  
otro que su amor te exprese,  
y en vez de besarte, bese  
*los besos que yo te di.*

¿Quién puede dudar de que esto es auténtico arte verbal, verdadera poesía, aun siendo improvisada? Aunque haya que decir que logros poéticos de este calibre no sean lo ordinario. Al fin, fue obra del Indio Naborí, que en el mundo de la improvisación es como decir de Garcilaso: un modelo de armonía y de belleza clásicas.

Ante realizaciones poéticas como ésta no cabe en el oyente otra actitud que la del asombro: asombra hasta el grado de la incredulidad que los repentistas puedan encontrar tanta originalidad, tanta sutileza, tanta poesía tan de repente. Y confieso que, a pesar de los muchos años que llevo siendo seguidor apasionado de toda modalidad de improvisación poética, mi asombro no ha decrecido. Pero, a la vez, asombra que la lengua se desdoble con tanta facilidad, se flexione tan naturalmente, se multiplique con tal productividad, se ponga tan a disposición de los repentistas para decir tanto y tan nuevo de continuo. Y eso, en el fondo, a pesar de las teorías de la improvisación, sigue siendo materia inefable, arte poético.

#### Bibliografía citada y básica

- ARMISTEAD, Samuel G. (1994): «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica», en TRAPERO (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 41-69.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1996): «Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima», en TRAPERO, *El libro de la décima*, 15-34.
- ARMISTEAD, Samuel and Joseba ZULAIKA (ed. 2005): *Voicing the Moment. Improvised Oral Poetry and Basque Tradition*. University of Nevada, Reno: Center for Basque Studies.
- AULESTIA, Gorka (1990): *Bertsolarismo*, Bizkaixo, Foru Aldundia.
- BATUR, Rahmi (2004): «Dengbej, los improvisadores kurdos», *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 293-302.
- BLANCO, Domingo (2000): «La poesía oral improvisada en Galicia: las *regueifas*», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed. 2000), 339-352.
- BODE HERNÁNDEZ, Germán (1998): *Décimas rescatadas del aire y del olvido* (prólogo de María Teresa Linares). La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- BONMATTÍ LIMORTE, Casimiro (2000): «El trovo del Campo de Cartagena (Murcia)», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 371-392.
- CABALLERO BARRIOPEDRO, Jesús (1996): *¡Buen pie para una cuarteta! (Historias de Bribuela)*, Madrid: Compañía Literaria.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del (2006): *Trovadores de repente*. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de La Alpujarra. Salamanca: Diputación Provincial / Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril.
- CARRACEDO NAVARRO, David Manuel (2003): *Vamos haciendo el ruidoito*. México: PACMYC.
- CARRIZO, Juan Alfonso (2002): *Cantares hispanoamericanos* (intr. y revisión de Olga Fernández Latour de Botas). Buenos Aires: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.

- CLARKE, Doroty C. (1936): "Sobre la espinela", en *Revista de Filología Española*, XXIII, 293-304.
- CONTRERAS OYARZÚN, Constantino (2000): «El arte tradicional de la décima. Raíz hispana y fronda chilena», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 189-199.
- CÓRDOBA ITURREGUI, Félix (1994): «Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación», en TRAPERO (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 73-85.
- COSSÍO, José María de (1944): "La décima antes de Espinel", en *Revista de Filología Española* (Madrid), XXVIII, 428-454.
- CRÍADO, José (1993): *De trovo con Candiota (1985-1987)*. Almería: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- CHECHI, Mauro (1997): *Come si improvvisa cantando (storia e tecnica sull'uso di versi e rime)*. Grosseto: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Grosseto.
- CHRISTIAN, Williams A. (2000): «Verso improvisado en las montañas occidentales de Cantabria», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 405-418.
- CHRISTIAN, William A. (1998): *Trovas y comparsas del Alto Nansa*, Santander, Aula de Etnografía de la Universidad de Cantabria.
- DANNEMANN, Manuel (2000): «Poesía juglaresca en América Latina, setecientos años después», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 39-50.
- Décima popular en Iberoamérica, La* (Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima). Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995.
- DI SANTO, Víctor (1987): *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires (edición del autor).
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2004): «Sobre la dinámica interna de la improvisación poética», *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 63-114.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (1998): *Teoría de la Improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* (prólogo de Maximiano Trapero). Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2000): «Aproximaciones a una posible 'gramática generativa' de la décima improvisada», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 201-214.
- ESPINEL, Vicente (1980): *Diversas rimas* (edición e introducción de Alberto Navarro González y Pilar Navarro Velasco). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- FEIJÓO, Samuel (1961): *La décima popular*. La Habana: Biblioteca del Capitolio Nacional.
- FEIJÓO, Samuel (1980): *Cuarteta y décima*. La Habana: Letras Cubanas.
- FENICHE BORGES, Francisca Neuma (1994): «Pesquisa e organizaça», *Presença de José Américo na literatura de cordel (Antología)*. João Pessoa, Fundación Casa de José Américo.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga (1983): *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga (2000): «Pasado y presente de la décima y otras formas improvisadas en la poesía oral y urbana de La Argentina», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 73-94.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reinaldo et al. (1992): "El trovo en la Alpujarra", en CRIADO, José y Francisco RAMOS MOYA, *El trovo en el Festival de música tradicional de la Alpujarra (1982-1991)*. Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, 25-61.
- FOLEY, John Miles (2004): «Comparative oral tradition», *Improvisación 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.
- FREITAS BRANCO, Jorge e Paulo LIMA (ed.) (1997): *Artes da fala: Coloquio de Portel*. Oeiras: Celta Editora.
- FRENK, Margit (1975-1985): *Cancionero folklórico de México*. México: El Colegio de México, 5 vols.
- GABUNIA, Salomé (2004): «Experiencia y realidad de la improvisación oral en Georgia», *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 265-273.
- GALEOTE, Manuel (2005): *«El Carpintero», un maestro andaluz de la poesía improvisada*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (1995): "La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe", en *La décima popular en Iberoamérica*, 29-44.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2002): *El mar de los deseos. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto*. México: Siglo XXI editores.
- GARCÍA, José Ramón (2001): «El bertsolarismo del siglo XIX al XXI», *Historia de la literatura vasca* (Patricio Urquiza, dir.). Madrid: UNED, 403-479.
- GARCÍA, Juan (1979): *Décimas. Una manifestación de la poesía oral en los grupos negros del Ecuador*. Quito: Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador.
- GARZIA, Joxerra, Jon SARASUA y Andoni EGAÑA (2001): *El arte del bertsolarismo: Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia: Bertsozale Elkarte / Bertsolari Liburuak.
- GRANDA, Germán de (1974): «Décimas tradicionales en Iscuandé (Colombia)», RDTP, 30, 315-321.
- GRANDA, Germán de (1977): «Notas para una tipología de las fórmulas orales en un área colombiana de población negra (Iscuandé, Departamento de Nariño)», *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*. Bogotá: I.C.C., 237-248.
- HAVELOCK, Erik A. (1994): *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor Distribuciones.

- HAVELOCK, Erik A. (1996): *La musa aprende a escribir: Reflexiones sobre oralidad y escritura*. Barcelona: Paidós.
- HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (ed) (1999): *La luz de tus diez estrellas (Memorias del V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima)*. La Habana: Letras Cubanas.
- HIDALGO, Laura (1990): *Décimas esmeraldeñas*. Madrid: Visor Libros.
- Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 2004.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (1964): *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (2000): «Tradicionalidad y escritura en las décimas y glosas de México y otros países hispanoamericanos», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 59-72.
- JIMÉNEZ DE BAEZ, Ivette (ed.) (1998): *Voces y cantos de la tradición*. México: El Colegio de México.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1994): «Décimas y glosas mexicanas: entre lo real y lo escrito», en Trapero (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica*, 87-109.
- JORDÁ, Miguel (1978): *La Biblia del pueblo*. Santiago de Chile: Editorial Salesiana.
- JORDÁ, Miguel (1979): *Puebla en décimas*, Santiago de Chile: Conferencia Episcopal de Chile.
- LECUONA, Manuel (1965): *Literatura oral vasca*. Gipuzcoa: Editorial Auñamendi.
- LEYVA, Waldo (2001): «Movimiento actual en favor de la décima y del verso improvisado», en TRAPERO (coord., 2001), 197-240.
- LIMA, Paolo (2001): «A décima e o improviso en Portugal», en TRAPERO (coord., 2001), 153-178.
- LIMA, Paulo (1994): *Poetas de cá. Breve panorama da poesia em Portel*. Portel: Câmara Municipal de Portel.
- LIMA, Paulo (2000): «O estado da decima no sul de Portugal e sua contribuição para a historia oral», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 215-226.
- LINARES, María Teresa (1999): *El punto cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- LINARES, María Teresa (2001): «La décima cantada», en TRAPERO (coord., 2001), 129-152.
- LINARES SABIO, María Teresa (1994): «Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba», en TRAPERO (ed. 1994): 111-132.
- LINARES SABIO, María Teresa (1995): «La décima como 'viajera peninsular' y su regreso aplanado», en *La décima popular en Iberoamérica*, 93-105.
- LINARES SABIO, María Teresa (1999): «Hipótesis sobre el origen de las tonadas de punto cubano», en HERNÁNDEZ MENÉNDEZ (ed), 159-166.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1997): *Décima e identidad. Siglos XVIII y XIX*. La Habana: Editorial Academia.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1999): *La décima constante*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (2000): «Décima y oralidad en la tradición cubana», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 237-250.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (2003): *La décima renacentista y barroca*. La Habana: Pablo de la Torriente Editorial.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio y Maximiano TRAPERO (2001): «Geografía actual de la décima», en TRAPERO coord. 2001: 179-195.
- LORD, Albert B. (2000): *The Singer of Tales* (con un CD que recoge versiones auténticas de sus grabaciones de campo). Harvard University Press. Edición de Stephen Mitchell y Gregory Nay.
- LLUCH VÉLEZ, Amalia (1988): *La décima culta en la literatura puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- MENDOZA, Vicente T. (1947): *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- MENDOZA, Vicente T. (1957): *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1924): *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1965-6): «Los cantos épicos yugoslavos y los occidentales. El *Mío Cid* y dos refundidores primitivos», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 31, 195-225.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero Hispánico*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
- MILETICH, John (1986): «Sobre 'los cantores épicos yugoslavos y los occidentales'», *La Juglaresca (Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca)*, dir. Manuel Criado del Val. Madrid: EDI-6, 23-29.
- MORENO CHA, Ercilia (2000): «La música del payador de Argentina y Uruguay», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 291-296.
- MOYA, Ismael (1959): *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Ed. Pedro Berruti.
- MUNAR, Felip (2001): *Manual del bon glosador: Tècniques, exercicis i glosades*. Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear.
- MUNAR, Felip (2004): «La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya y el País Valencià: Un reto de futuro», *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 257-263.
- NAVA, Fernando (1994): «La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos», en TRAPERO (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, 289-309.
- NAVA, Fernando (2000): «Canon y marginalidad de las formas musicales relacionadas con las décimas y glosas mexicanas», en TRAPERO,

- SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 297-324.
- NOVO, María Teresa y Rafael SALAZAR (ed.) (1999): *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Universidad de Oriente y Fundación Tradiciones Caraqueñas.
- NOVO, Teresa (1999): «Antecedentes de la décima hispana y su expansión por América», en M.T. Novo y R. Salazar (ed.), 11-48.
- ONG, Walter J. (1986): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (traducción de Angélica Scherp). México: Fondo de Cultura Económica
- ORTA RUIZ, Jesús y Maximiano TRAPERO (2001): «Origen de la décima», en TRAPERO (coord., 2001), 15-40.
- ORTA RUIZ, Jesús [*Indio Naborí*] (1980): *Décima y folclor*. La Habana: Ediciones Unión.
- ORTA RUIZ, Jesús [*Indio Naborí*] y Ángel VALIENTE (1997): *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado* (edición y prólogo de Maximiano Trapero). Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias/Centro de la Cultura Popular Canaria/Cabildo Insular de La Palma.
- PARRA, Violeta (1970): *Décimas*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile/Ediciones Nueva Universidad.
- PEDROSA, José Manuel (1995): «La canción tradicional, autobiografía poética del pueblo», *Anthropos, Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 166-167, pp. 39-42.
- PEDROSA, José Manuel (2000): «Historia e historias de la canción improvisada (De los misterios de Eulisis y *Las mil y una noches* al gaucho Santos Vega)», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 95-108.
- PEDROSA, José Manuel (2000): «La poesía improvisada en la tradición vasca y en la universal», en *Antonio Zavalaren oboretan*, Deusto Unibertsitatea, 49-68.
- PENÍN, José (1997): *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo/Consejo Nacional de la Cultura.
- PÉREZ VIDAL, José (1965): «La décima popular», en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid), 21, 314-341.
- RAMÓN Y RIVERA, Luis Felipe (1969): *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Avila Editores.
- REDONDO, Brígido (compilador) (1999): *Decimario mayor de Campeche*. Campeche (México): Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno del Estado.
- ROCA, Ángel (2000<sup>2</sup>): *Historia del trovo (1865-1975)*. Cartagena-La Unión [e.a.].
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (2000): «Poesía e improvisación en el folclore de Gibraltar (Cádiz)», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 457-472.
- SALAZAR, Rafael (1991): *La décima musical en Venezuela*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- SALAZAR, Rafael (2000): «La décima musical en Venezuela», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 325-336.
- SANTACRUZ, Nicomedes (1982): *La décima en Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SARASUA, Jon (2000): «El bertsolarismo vasco», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 473-480.
- SBERT, Miquel (2000): «La poesía improvisada en Baleares: *Els glosadors*», en TRAPERO, SANTANA y Carmen MÁRQUEZ (ed.), 481-492.
- SEIBEL, Beatriz (1988): *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol/Biblioteca.
- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1994): «Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias», en Trapero (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*,
- SOKOLOVA, Larisa V. y Rafael GUZMÁN TIRADO (2004): *El folclore de los pueblos eslavos*. Universidad de Granada.
- SUBERO, Efraín (1991): *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Ed. (1ª ed., 1977).
- TRAPERO, Maximiano (1994a): «El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias», en *Trapero* (ed.) *La décima popular en la tradición hispánica*, 141-174.
- 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.
- TRAPERO, Maximiano (2000): «Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 117-137.
- TRAPERO, Maximiano (2002): «La poesía improvisada y cantada en España», en *La palabra: Expresiones de la tradición oral*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, 95-120.
- TRAPERO, Maximiano (coord.) (2001): *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (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 y Alix HERTEL (ed.) (2000): *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. II. Textos*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas y Asociación Canaria de la Décima
- TRAPERO, Maximiano, Eladio SANTANA y Carmen MÁRQUEZ (ed.) (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 y Asociación Canaria de la Décima
- VELÁZQUEZ, Guillermo (2004): «La improvisación en el *guapango* arribeño», *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donostia-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 127-135.
- Vicente Espinel: Obras completas. II. Diversas Rimas* (estudio y ed. de Gaspar Garrote Bernal). Málaga: Diputación Provincial, Clásicos

Malagueños, 2001 (2 vols). (lo tengo, dedicado por el autor)

ZABALA, Abel (2000): «Funciones del canto improvisado en Argentina y Uruguay», en TRAPERO, SANTANA y MÁRQUEZ (ed.), 273-288.

ZÁRATE, Manuel F. (1974): *El baile de la mejorana en Panamá*, en *Música*, Boletín nº 48, Sep-oct. Casa de las Américas de La Habana.

ZÁRATE, Manuel F. y Dora PÉREZ DE ZÁRATE (1953): *La décima y la copla en Panamá*. Panamá: Talleres “La Estrella de Panamá”.

ZAVALA, Antonio (1964): *Bosquejo de historia del bersolarismo*. San Sebastián: Auñamendi (reproducido en *Auspoaren auspoa*, I, Oizartzun, Sendoa, 1996, 109–253).

ZEDDA, Paolo (2004): «La poesía estemporánea in Sardegna», *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 275-291.

ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.

i. "Introducción al estudio estructural del léxico", **Principios de semántica estructural**, Madrid, Gredos, 1977, especialmente párr. 3.4.