



TRABAJO FIN DE GRADO
GRADO EN ESTUDIOS INGLESES: LENGUA, LITERATURA Y
CULTURA

ESTUDIO COMPARATIVO SOBRE TRES TRADICIONES DE
POESÍA ORAL IMPROVISADA

BEATRIZ BEORLEGUI IRIGOYEN

bbeorlegu5@alumno.uned.es

CENTRO ASOCIADO UNED PAMPLONA



TUTORA ACADÉMICA: NURIA POLO CANO

LÍNEA DE TFG: COGNICIÓN Y LENGUAJE

FACULTAD DE FILOLOGÍA

CURSO ACADÉMICO: 2016-17- Convocatoria: JUNIO

ÍNDICE

DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO TRABAJO DE FIN DE GRADO	1
AGRADECIMIENTOS	2
RESUMEN	3
INTRODUCCIÓN	5
INTRODUCCIÓN A TEORÍA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA	7
1. ASPECTOS GENERALES DE LA POESÍA ORAL IMPROVISADA COMO FENÓMENO CULTURAL	8
1.1. <i>INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE REPENTISMO</i>	8
1.2. <i>LITERATURA ORAL, ORALIDAD Y COMUNICACIÓN</i>	9
1.3. <i>ENFOQUES TEÓRICOS EN LA POESÍA ORAL IMPROVISADA</i>	10
1.4. <i>ORÍGENES DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA</i>	11
1.5. <i>CARACTERÍSTICAS UNIVERSALES DE LA POESÍA ORAL IMPROVISADA</i>	12
Ruralismo	12
Características del Improvisador	13
Baja presencia en medios de comunicación	14
Abandono investigativo	14
1.6. <i>ACTUALIDAD Y PERSPECTIVAS</i>	14
1.7. <i>ENSEÑANZA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA</i>	15
2. ASPECTOS GENERALES DE LA POESÍA ORAL IMPROVISADA COMO FENÓMENO CREATIVO	16
2.1. <i>ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA</i>	16
LAS LEYES DE LA IMPROVISACION	16
2.2. <i>GRAMÁTICA Y ESTÉTICA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA</i>	18
EL CONCEPTO DE EFICACIA REPENTÍSTICA	18
IMPORTANCIA DEL NÚMERO DE IMPROVISADORES	19
IMPORTANCIA DE LA ESTROFA, ESTRUCTURA MÉTRICA	19
EL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL Y LA TONADA	20
IMPORTANCIA DE LA RIMA	21
IMPORTANCIA DEL TEMA	21
IMPORTANCIA DEL PÚBLICO	22
IMPORTANCIA DEL ESPACIO	22
IMPORTANCIA DEL TIEMPO	23
FUNCIÓN DE LA MEMORIA	23
IMPORTANCIA DE LA CONCENTRACIÓN	24
IMPORTANCIA DEL INGENIO	24
LA RETÓRICA REPENTISTA	25
IMPORTANCIA DE LA PRÁCTICA Y EJERCITACIÓN	26
2.3. <i>LA DINÁMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA</i>	26
LA LENGUA COMO MATERIA PRIMA	26
EL DISCURSO DEÍCTICO EN LA IMPROVISACIÓN POÉTICA	27
EL LENGUAJE FUNCIONAL	27
AGENTES DE LA ENUNCIACIÓN	27
EL LENGUAJE NO VERBAL	28
LA ORALIZACIÓN POÉTICA	28
LA SINONIMIA APROXIMATIVA	29
PREVISIBILIDAD Y SIMETRÍA EN LA IMPROVISACIÓN POÉTICA	29
ORDEN EN LA ELABORACIÓN DEL PRE-TEXTO EN LA IMPROVISACIÓN	29
FASES DE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA	30
ESTUDIO DESCRIPTIVO Y COMPARATIVO SOBRE TRES TRADICIONES DE POESÍA ORAL IMPROVISADA	32

1. ESTUDIO DESCRIPTIVO DE LAS TRES TRADICIONES DE POESÍA ORAL IMPROVISADA	32
1.1. <i>REPENTISMO CUBANO</i>	32
ASPETOS SOCIOCULTURALES	32
ASPECTOS DEL PROCESO CREATIVO	34
EJEMPLO DE ACTUACIÓN DE REPENTISMO CUBANO	35
1.2. <i>BERTSOLARISMO</i>	36
ASPECTOS SOCIOCULTURALES	36
ASPECTOS DEL PROCESO CREATIVO	37
EJEMPLO DE ACTUACIÓN DE <i>BERTSOLARISMO</i>	39
1.3. <i>EXTEMPO CALYPSO</i>	40
ASPETOS SOCIOCULTURALES	40
ASPECTOS DEL PROCESO CREATIVO	41
EJEMPLO DE ACTUACIÓN DE EXTEMPO	42
2. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS TRES TRADICIONES DE POESIA ORAL IMPROVISADA	43
2.1. <i>Aspectos socioculturales</i>	43
2.2. <i>Aspectos del proceso creativo</i>	48
CONCLUSIONES	54
BIBLIOGRAFÍA	56

DECLARACIÓN JURADA DE AUTORÍA DE TRABAJO ACADÉMICO TRABAJO DE FIN DE GRADO

Fecha: 25/04/2017

Quien suscribe:

Apellidos y nombre: BEATRIZ BEORLEGUI IRIGOYEN
DNI: 44630154 B

Hace constar que es autor/a del trabajo:

ESTUDIO COMPARATIVO SOBRE TRES TRADICIONES DE POESÍA ORAL IMPROVISADA

Y manifiesta su responsabilidad en la realización del mismo, en la interpretación de datos y en la elaboración de conclusiones. Asegura asimismo que las aportaciones intelectuales de otros autores utilizados en el texto se han citado debidamente.

En este sentido,

DECLARA:

- ✓ Que el trabajo remitido es un documento original y no ha sido publicado con anterioridad, total o parcialmente, por otros autores.
- ✓ Que el abajo firmante es públicamente responsable de sus contenidos y elaboración, y que no ha incurrido en fraude científico o plagio.
- ✓ Que si se demostrara lo contrario, el abajo firmante aceptará las medidas disciplinarias o sancionadoras que correspondan.

Fdo. BEATRIZ BEORLEGUI IRIGOYEN



AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer principalmente a mi tutora en este Trabajo de Fin de Grado, Nuria Polo Cano, su implicación en esta aventura a través de la poesía oral improvisada su incansable dedicación, inmediatez de respuesta, infinita paciencia, atinadas directrices académicas, inestimable ánimo y cercanía en la comunicación.

A Itsaso Noya Pumar, responsable de la biblioteca del centro de documentación en *bertsolarismo*: ***Xenpelar Dokumentazio Zentroa-Bertsolaritzaren Datu Basea***. A Kimika Lai Tan de ***The Heritage Library Division. National Library and Information System Authority (NALIS) National Library of Trinidad and Tobago***. A Arlene Alleyne-Regis de ***The School of Education Library*** y a Aisha Baptiste de ***The Alma Jordan Library, en The University of the West Indies, Trinidad and Tobago***. Por su ayuda en la búsqueda de bibliografía para este trabajo. Sin olvidarme de ***Nafarroako Bertsozale Elkarte***.

A mis padres, Luisa y Antonio, por su apoyo, cariño y respeto incondicional en este y todos los proyectos en los que me he embarcado, y por esos exquisitos regalos procedentes de la huerta navarra que tanta alegría aportan al estudio. Y a mi hermano Iñaki, a pesar de su mirada reticente hacia los formalismos académicos.

A mis amigas del comando “G”, Eba, Teresa, Virginia y Ana, por ese salero feminista que hace que la vida y los interludios del estudio sean más dulces e intensos.

A Nerea y Begoña, por compartir la magia y la emoción de escuchar *bertsos* en *euskera*, una de las motivaciones de este trabajo.

A Ángel, por engatusarme en este periplo de los estudios ingleses en la UNED, prestarme sus libros y compartir avatares literarios alrededor de unas cañas.

A Paz, Anabel y María, compañeras de la UNED, que han hecho que este tramo final del grado sea más llevadero.

A Iñaki, por sus sugerencias y aportaciones en este trabajo, por contagiarme su pasión y curiosidad en ampliar horizontes, por compartir incontables horas de biblioteca y aconsejarme sobre la disciplina del descanso. Por su inspiración en mi universo de improvisación poética.

Bihotzez eskerrik asko guztioi!

“Bertso honekin lagunak
konpak, familia
eskertu nahi dizuet
zuen pazientzia
nire bihotzan denak
zaudete maitiak
lan hau eskaintzen dizuet
esfortzuz handia
nahiz apala ta trakets
asmo poesia”

(Doinua Antton eta Maria I)

RESUMEN

RESUMEN

La teoría de la improvisación poética oral investiga el proceso de crear versos sobre cualquier tema, de manera instantánea, acorde a un paradigma métrico y musical determinado. Este Trabajo de Fin de Grado trata de analizar el tema de la poesía oral improvisada, tanto como fenómeno cultural como fenómeno creativo, a través de sus manifestaciones en diversas lenguas y zonas geográficas. Dentro del marco teórico de la improvisación poética proporcionado por Díaz-Pimienta (2014), se han descrito tres tradiciones de poesía oral improvisada: *repentismo cubano* (en lengua española), *bertsolarismo* (en lengua vasca) y *extempo calypso* (en inglés trinitobaguense), con el fin de contrastar sus características y determinar su contribución al fenómeno universal de la poesía oral improvisada.

PALABRAS CLAVE: Improvisación poética, Poesía oral improvisada, *Teoría de la Improvisación Poética*, *Repentismo*, *Bertsolarismo*, *Extempo calypso*.

ABSTRACT

The theory of orally improvised poetry researches the process of extemporising verses instantaneously about any topic, according to a determined metrical and musical pattern. This final degree work addresses the topic of orally improvised poetry, both as cultural and creative phenomenon, through its manifestations on various languages and geographical zones. Within the theoretical frame of the improvised poetry pointed out by Díaz-Pimienta (2014), three traditions on orally improvised poetry have been described: *Cuban Repentism* (Spanish), *Bertsolarism* (Basque) and *Extempo Calypso* (English of Trinidad and Tobago), aiming to contrast their features and to determine their contribution to the orally improvised poetry as universal phenomenon.

KEYWORDS: Poetical improvisation, Orally Improvised Poetry, *Teoría de la Improvisación Poética*, *Cuban Repentism*, *Bertsolarism*, *Extempo calypso*.

LABURPENA

Ahozko inprobisazio poetikoaren teoriak edozein gaiari buruz eta eredu metriko-musikal zehaztu batean, bapateko bertsoak sortzeko prozedura ikertzen du. Gradu amaierako lan honek ahozko bertso inprobisatuaren gaia ikertzen du, bai fenomeno kultural bezala, bai sormen fenomeno bezala. Horretarako, honen hizkuntz eta leku ezberdinetako adibide batzuk aztertu dira. Díaz-Pimientak (2014) proposatutako bertso inprobisazioaren teoria kontuan izanda, ahozko poesia inprobisatuaren hiru tradizio deskribatu dira: *Kubako repentismoa* (gaztelaniaz), bertsolaritza (euskeraz) eta *extempo calypso* (Trinidad eta Tobagoko ingelesaz). Honen helburua hauxe izan da: hiru tradizioen arteko ezaugarriak alderatzea eta munduko ahozko bertso inprobisatuaren fenomenoan ekarpena aztertzea.

HITZ GAKOAK: Bertso inprobisazioa, Ahozko bertso inprobisazioa, *Teoría de la Improvisación Poética*, *Kubako repentismoa*, *Bertsolaritza*, *Extempo calypso*.

INTRODUCCIÓN

Asistir a un espectáculo de versos improvisados hoy en día preserva algo de mágico, en el sentido de que el público anhela con ilusión que el improvisador saque de su chistera una composición poética de efecto sublime, provocando diversión o emoción de una manera compartida, fugaz e irreplicable (Garzia *et al.*, 2001). No obstante, detrás de esa aparente magia lingüística y musical, se encuentra un complejo proceso creativo y una manifestación cultural tan rica como variopinta en diversas lenguas y lugares, que merece un estudio específico por parte de la investigación académica. Esta fue la razón principal que motivó la elección del tema de la poesía oral improvisada para este Trabajo de Fin de Grado de Estudios Ingleses: Lengua, Literatura y Cultura.

Entre los objetivos generales de este trabajo, se encuentran los siguientes: aplicar los conocimientos adquiridos en el Grado de Estudios Ingleses, desarrollar habilidades de investigación, búsqueda de bibliografía, expresión académica, análisis crítico y reflexión teórica.

Este Trabajo de Fin de Grado pretende contribuir al fomento de la investigación académica en el ámbito de la poesía oral improvisada, ya que debido a su carácter oral y popular, como parte de la literatura oral, ha sido sometida a un abandono investigativo en el contexto literario y cultural (Díaz-Pimienta, 2014).

Por otro lado, es también objeto de este trabajo plantear la cuestión del carácter universal de la poesía oral improvisada, a través del análisis de los distintos aspectos, tanto socioculturales como creativos, de varias tradiciones de poesía oral improvisada, con el fin de extraer posibles conclusiones conjuntas al respecto.

Teniendo en cuenta los objetivos planteados, en este trabajo se han analizado y comparado tres tradiciones de improvisación poética: el *repentismo* cubano (en lengua hispana, en Cuba), el *bertsolarismo* (en lengua vasca, *Euskal Herria*¹) y el

¹ *Euskal Herria*: contexto geográfico y cultural de la comunidad lingüística del *euskera* o lengua vasca, que abarca las regiones País Vasco y Navarra en España; y Baja Navarra, Lapurdi y Zuberoa en Francia).

extempo calypso (en inglés, Trinidad y Tobago). La selección de estas tres tradiciones se fundamenta en el propósito de ofrecer una muestra representativa, cuantitativa y cualitativamente, de las manifestaciones de poesía oral improvisada existentes. Por un lado, ya que este trabajo se presenta dentro del Grado en Estudios Ingleses, se ha tomado como referencia una tradición en lengua inglesa, el *extempo calypso* para su estudio comparativo con otras tradiciones en otras lenguas. Por otro lado, el *repentismo* cubano se ha incluido en este estudio porque se trata de la tradición que aparece como referencia en *Teoría de la Improvisación Poética* de Díaz-Pimienta (2014), la principal fuente bibliográfica del trabajo. Por último, se incluye también el *bertsolarismo* porque además de constituir, junto con el *repentismo*, un exponente de improvisación poética a nivel mundial, posee peculiaridades que difieren de las otras tradiciones, como son el uso de una lengua minoritaria y de gran antigüedad (la lengua vasca), o la ausencia de acompañamiento musical.

Así mismo, son objetivos específicos de este trabajo: posibilitar la comprensión crítica sobre el fenómeno de la poesía oral improvisada, tanto en su dimensión sociocultural como creativa, mediante el análisis de bibliografía específica; describir y analizar tres tradiciones de poesía oral improvisada en diferentes lenguas y localizaciones geográficas, comparar estas tradiciones y relacionar sus aspectos más relevantes dentro del marco de la improvisación poética.

Para llevar a cabo los objetivos del trabajo, en primer lugar se ha realizado una aproximación teórica general al tema de la poesía oral improvisada, mediante la revisión y el análisis crítico de recursos bibliográficos especializados: esta primera parte del trabajo ha consistido en una reseña del libro *Teoría de la Improvisación Poética* de Díaz-Pimienta (2014), como fuente bibliográfica principal de este Trabajo de Fin de Grado. En segundo lugar, se ha realizado un estudio descriptivo de las tradiciones de poesía oral improvisada indicadas anteriormente, *repentismo* cubano, *bertsolarismo* y *extempo calypso*, a través de la recopilación y análisis de distintas fuentes bibliográficas, y se ha abordado su comparativa desde un enfoque de ensayo crítico, con el fin de determinar sus aspectos socioculturales y creativos, así como suscitar posibles reflexiones. Por último, al final se exponen las conclusiones de este Trabajo de Fin de Grado, en relación a los objetivos planteados sobre el estudio descriptivo y comparativo de las tres tradiciones de poesía oral improvisada señaladas anteriormente.

INTRODUCCIÓN A TEORÍA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

RECENSIÓN: Díaz-Pimienta, Alexis (2014): *Teoría de la Improvisación Poética*. Prólogo de Maximiano Trapero. Almería: Scripta Mannent

La recensión del libro *Teoría de la Improvisación Poética* constituye una parte esencial de este Trabajo de Fin de Grado, ya que sirve como aproximación teórica al fenómeno de la poesía oral improvisada, eje central de este trabajo académico, desde el cual se abordará posteriormente el estudio de varias tradiciones específicas de improvisación en distintos idiomas.

Se ha escogido esta obra de Alexis Díaz-Pimienta porque constituye un texto fundamental dentro de la investigación científica de la improvisación poética y contribuye a su estudio no solo como fenómeno cultural universal, sino también como proceso creativo. Aunque el punto de partida del autor en esta obra es el repentismo en Cuba, los aspectos teóricos y prácticos que aquí se exponen son extrapolables a cualquiera de las múltiples manifestaciones de improvisación en verso existentes, lo que confiere a esta obra alcance universal y validez global.

El libro se estructura temáticamente en quince capítulos que se agrupan en dos partes: la primera parte trata de la introducción general al arte de la improvisación poética, orígenes, características universales de la poesía oral improvisada y el repentismo en Cuba; en la segunda parte, llamada “viaje al centro de la improvisación”, se abordan aspectos internos, dinámica y formas de improvisación, principalmente en el repentismo cubano, así como una perspectiva actual y global de este fenómeno.

Esta recensión tiene como objetivo servir como aproximación teórica al fenómeno de la poesía oral improvisada, por este motivo, en relación a su contenido y organización temática, solo se incluirán aquellos aspectos más generales sobre la improvisación poética, dejando a un lado las especificidades del repentismo cubano, así como los ejemplos de décimas que aparecen a lo largo de la obra. Esto supone una variación respecto al índice de contenidos en el libro. Por lo tanto, a efectos de simplificación, clarificación y sometimiento a los objetivos del TFG, los temas se

agruparán en el resumen en dos bloques: *aspectos generales de la poesía oral improvisada como fenómeno cultural* y *aspectos generales de la poesía oral improvisada como fenómeno creativo*.

La razón de esta agrupación temática de los contenidos se sustenta así mismo en la diferenciación marcada por el propio autor en la introducción, “la improvisación como fenómeno cultural masivo y como fenómeno creador individual”, cuyos aspectos propios conviene diferenciar. Por lo tanto, de una parte, se expondrán en este resumen aspectos generales de la improvisación, como fenómeno social colectivo y cultural: orígenes, literatura oral, enfoques, características comunes dentro del repentismo, perspectivas, etc. Finalmente, de otra parte, se sintetizarán aquellos aspectos internos del proceso de creación poética-musical en el repentismo: elementos formales, dinámica interna, elementos del proceso creativo, etc.

1. ASPECTOS GENERALES DE LA POESÍA ORAL IMPROVISADA COMO FENÓMENO CULTURAL

1.1. INTRODUCCIÓN AL CONCEPTO DE REPENTISMO

Según se explica en el libro, la improvisación poética difiere de la creación poética en cuanto a las siguientes circunstancias esenciales: oralidad e instantaneidad, necesarias para improvisar al momento versos sobre cualquier tema con ingenio, cumpliendo las leyes impuestas por la métrica y la música. Se trata pues, de una manifestación de poesía oral en que coinciden, en una misma actuación, las tres fases de la realización del poema: producción, transmisión y recepción.

De esta manera, se puede definir el *Arte del repentismo* o *poesía oral improvisada* como el arte poético-musical de improvisar, en el sentido de crear un texto nuevo en un breve espacio de tiempo “aquí y ahora”, con diferentes formas estróficas y musicales (tonada), con o sin acompañamiento instrumental, generalmente en presencia de público.

Resulta pertinente la aclaración de algunos términos asociados al arte del repentismo, que se irán introduciendo en los distintos apartados del resumen, ya que según apunta el autor, en este campo existía una carencia epistemológica:

- *Repentista*: nombre con que se designa en Cuba al poeta improvisador. Otros términos equivalentes son: improvisador, *bertsolari* (*Euskal Herria*²), *glosador* (Islas Baleares), *verseador* (Islas Canarias), *freestyle rapper* (EEUU), *calypsonian* (Trinidad y Tobago), *payador* (Argentina), *huapanguero* (México), *guslari* (Bosnia), *minnesänger* (Alemania), *hain-teny* (Madagascar) o *pantus* (Malasia).

- *Performance*: momento de la representación del espectáculo de repentismo, acción compleja por la cual un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, “aquí y ahora”. Generalmente, uno o varios poetas repentistas improvisan en presencia de público.

1.2. LITERATURA ORAL, ORALIDAD Y COMUNICACIÓN

En este apartado se sitúa la poesía oral improvisada dentro del contexto de la oralidad y del género de la literatura oral, es decir, aquella que se manifiesta a través de la voz. La literatura oral forma parte del discurso connotativo, en el que la cualidad figurativa o estética del lenguaje es la que prima. Dentro de la literatura oral se encuentra la poesía oral, junto a los refranes, proverbios, narraciones orales o chistes. Es entre las variedades de poesía oral donde se sitúa la improvisación poética, junto a los cantos rituales o religiosos, canciones de trabajo o de cuna, o las canciones modernas. La peculiaridad de la improvisación es que se realiza de manera espontánea, sin preparación previa. La improvisación poética, como se verá más adelante, se manifiesta de diversas formas y en distintas lenguas, como en el repentismo cubano, el *bertsolarismo* o el *extempo calypso*.

El arte del repentismo, como parte de la literatura oral, se debe analizar también como un fenómeno comunicacional, cuyo fin específico es la comunicación estética. En una *performance*, los elementos del proceso comunicativo son: el repentista, el *tema* (asunto, idea principal desarrollada por el repentista), el canal, el público y el *grado de eficacia* (concepto que mide la reacción del público ante el trabajo de los improvisadores, resultado de la suma de las valoraciones textuales, musicales, teatrales y repentísticas). Es importante destacar la relación poeta-público en la improvisación poética, ya que en el fenómeno comunicacional del repentismo

² Véase nota al pie (1)

intervienen tres virtualidades: la literaria, la musical y la teatral, siendo la primera la de mayor importancia.

Otra cuestión relacionada con la oralidad en el fenómeno del repentismo, que se denuncia reiteradamente en el libro, es el prejuicio literario al que se ha visto sometido. Este prejuicio procede de la dificultad para reconocer la validez de lo que no está escrito, como bien ilustra el refrán latino: *verba volant, scripta manent*, jerarquizando la literatura escrita en un nivel superior a la literatura oral. Este arraigado prejuicio se ha visto reforzado además, en el caso de la poesía oral improvisada, por el prejuicio contra las artes populares. De esta manera, debido a su carácter oral y popular, la improvisación poética se ha visto relegada a un segundo plano literario y cultural, como mero elemento folklórico. Esto ha provocado una desvalorización y un abandono investigativo dentro del contexto literario, académico y cultural. Es por ello que uno de los objetivos del libro es liberar a la poesía oral improvisada de dichos prejuicios y valorarla en toda su dimensión social, artística y estética.

1.3. ENFOQUES TEÓRICOS EN LA POESÍA ORAL IMPROVISADA

Díaz-Pimienta acuña el término *repistemología* para identificar, dentro de la lingüística y los estudios sobre el español coloquial, una rama encargada de estudiar el diálogo en versos, el repentismo poético.

Este libro pretende ser un acercamiento teórico a la improvisación poética desde diversos enfoques: sociológico, filológico, musicológico y pragmalingüístico, ya que precisa de la fusión de estos estudios para su comprensión y valorización, como fenómeno de la cultura popular que emplea estrofas determinadas y músicas tradicionales como forma de acompañamiento.

En primer lugar, el enfoque sociológico se refiere al estudio de la improvisación poética como parte de la cultura universal, ya que existen evidencias de improvisación poética en gran parte de las lenguas y culturas a lo largo de la historia y en la actualidad, como se observa en los múltiples ejemplos de “la gran familia improvisadora” que aparecen en el libro: el repentismo cubano, el *bertsolarismo* (*Euskal Herria*), la *glosa* (Islas Baleares), el *trovo* (Murcia), el *huapango* (México), la *pajada* (Brasil), *freestyle* (EEUU), *guslaris* (Balcanes), etc. Aunque el libro se centra en

la improvisación de habla hispana, este enfoque sociológico contribuye a destacar el carácter universal y la riqueza cultural de las distintas tradiciones de improvisación poética.

En segundo lugar, aunque esto se detallará más adelante, desde un enfoque filológico-musicológico, por una parte se analizan aspectos como: uso estructuras sintácticas y fonológicas marcadas: número de estrofas determinado, número de sílabas métricas preestablecidas, empleo de rima en distribución fija, recursos literarios, etc. Por otra parte, se debe tener en cuenta el componente musicológico, que es determinante sobre todo en aspectos como la *tonada* (cada una de las formas musicales con las que se cantan las estrofas).

El último enfoque está relacionado con la lingüística aplicada y la pragmalingüística, y aborda la improvisación poética como un acto comunicativo e interlocutivo, más que como un arte poético-musical. La improvisación poética se analiza como un acto “interlocutivo-poético-musical”, es decir, como un acto de habla, poético (en verso) y acompañado de música (cantado). Desde este enfoque, el objetivo de la *performance* es su nivel de eficacia, la comunicación efectiva, aunque para ello se han de usar las estructuras básicas literarias comentadas en el enfoque anterior.

Para ilustrar estos enfoques, el autor parte de su larga experiencia como poeta repentista y de la recopilación de diverso material sobre repentismo: estrofas improvisadas por poetas repentistas cubanos, trabajos de campo, encuestas y entrevistas, que ofrecen como resultado esta completa investigación sobre la improvisación poética.

1.4. ORÍGENES DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

En este punto, el libro destaca la imprecisión de los orígenes de la improvisación poética y apunta a dos motivos principales que dificultan determinar su antigüedad y su evolución: por un lado, el carácter oral, espontáneo y efímero; y por otro, el abandono investigativo al que se ha visto sometida, debido a los prejuicios ya comentados frente a la literatura oral y popular.

Debido a esta dificultad, el autor rechaza realizar una búsqueda exhaustiva de los orígenes de la improvisación como arte universal, y se limita a citar algunos de los escasos antecedentes literarios escritos que evidencian la existencia de improvisación en la literatura clásica griega y romana o incluso recogida en la biblia. También explica los antecedentes de poesía oral improvisada en lengua árabe en *Al-Andalus* y en lengua hispana: se centra en los orígenes de la improvisación en décimas, en España, en Hispanoamérica y de manera más particular en Cuba.

Concluye el autor que los orígenes de la improvisación poética, como parte de la literatura oral, se encuentran ligados a los orígenes mismos del lenguaje, de la comunicación humana y la creación verbal, anterior a la aparición de la escritura e inherente a todas las lenguas y culturas. Esto apunta al hecho de que en los periodos anteriores a la escritura, toda manifestación poética se realizaba de forma recitada o cantada, muy probablemente improvisada, lo que parece corroborar que la improvisación poética es uno de los fenómenos más universales de la cultura.

1.5 CARACTERÍSTICAS UNIVERSALES DE LA POESÍA ORAL IMPROVISADA

Aunque el autor incluye las siguientes características bajo el paraguas de la universalidad, convendría más bien hablar de aspectos sociales comunes asociados a la poesía oral improvisada, con algunas excepciones que marcan una ruptura con la tendencia general.

Respecto a las características formales referentes a la métrica o la rima, que el autor considera también universales, se ha decidido abordarlas más adelante en la parte de los aspectos generales del proceso creativo de la poesía oral improvisada.

RURALISMO

En primer lugar, se señala el ruralismo y el origen campesino como una de las características universales de la improvisación. En gran parte de los países en los que se improvisa, este arte proviene del mundo rural, donde la figura del poeta oral pertenecía a la masa campesina, casi siempre de escasos recursos económicos y bajo nivel académico, y cantaba sobre los temas propios de su entorno. De esta manera, la tradición ha pervivido atendiendo a la función de cantar y expresarse en público. Sin

embargo, de igual modo que se produjo la adaptación del improvisador al contexto rural, en algunos lugares se ha producido un proceso de urbanización del repentismo, una adaptación de las personas improvisadoras al contexto citadino. Este es el caso de Cuba o de *Euskal Herria*, donde la vanguardia de la improvisación la constituyen hoy jóvenes de los centros urbanos, generalmente de alto nivel académico, proporcionando nuevos estilos y técnicas.

CARACTERÍSTICAS DEL IMPROVISADOR

En segundo lugar, algunos aspectos atribuibles a la figura del improvisador constituyen también características universales. Por ejemplo, el carácter no profesional de los improvisadores, ya que solo improvisan en sus ratos de ocio, aunque se citan algunas excepciones, como el caso de los repentistas cubanos, que actualmente tienen reconocido carácter profesional. Otra característica es el carácter empírico y precoz en el aprendizaje, fruto de una tradición hereditaria, lo que ha llevado a suscitar un debate sobre el mito del innatismo en la improvisación; sin embargo, dicho tópico es refutado bajo el argumento de que la improvisación consiste en una disciplina artística que se cultiva con el aprendizaje y con la práctica, no se trata de un talento innato. Por este motivo, se apuesta por el fomento de las escuelas de improvisación. Otra de las características es el uso de seudónimos o nombres artísticos por parte de los improvisadores, siendo comunes los gentilicios o sus derivados, como en Colombia, Cuba o España. Seguidamente, se señala como característica universal entre los improvisadores, la escasa presencia femenina, siendo tradicionalmente un arte vedado para las mujeres. No obstante, se citan varias excepciones históricas a esto, como en la Italia medieval o en *Al-Andalus*, además también se explica que la tendencia actual en muchos lugares es la mayor participación de mujeres improvisadoras, como en Cuba o en *Euskal Herria*. Por último, se explica que otra característica del improvisador es su carácter bohemio, por lo que tradicionalmente se le han atribuido calificativos como trasnochador, nómada o extrovertido, ligados a la participación en espectáculos y *performances*.

BAJA PRESENCIA EN MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Otra característica universal de la improvisación poética es su escasa presencia en los medios de difusión, fruto del menosprecio cultural y del prejuicio literario antes comentado. Esta falta de reconocimiento de las tradiciones de repentismo dentro del ámbito cultural se refleja en que apenas existen espacios propios dentro de la televisión, la radio o la prensa. No obstante, existen excepciones que demuestran que en los últimos años la improvisación poética ha irrumpido en los medios de comunicación masiva. Por ejemplo, existen programas específicos sobre improvisación poética en la radio y en televisión, como en el caso de Cuba, y en otros países aparecen testimonios en la prensa escrita o en el cine sobre canto improvisado, como en *Euskal Herria*.

ABANDONO INVESTIGATIVO

En último lugar, se menciona otra característica universal asociada al abandono investigativo al que se ha sometido la improvisación poética, fruto de los prejuicios mencionados anteriormente contra este tipo de arte por su carácter oral y popular. En este sentido, se denuncia que existen muy pocos estudios específicos y una carencia de bibliografía específica sobre la poesía oral improvisada, y en ocasiones resultan parciales o sesgados. Este libro, así como otras publicaciones en distintos entornos culturales, pretenden aportar su granito de arena a subsanar este vacío investigativo. Por fortuna, existe constancia de un progresivo, aunque leve, aumento de la investigación en poesía oral improvisada en los últimos años tanto en Cuba como en otros lugares, como en *Euskal Herria* o en Canarias.

1.6. ACTUALIDAD Y PERSPECTIVAS

El autor utiliza este libro como ejemplo de la evolución de la poesía oral improvisada como fenómeno cultural y su difusión bibliográfica, teórica y académica, aunque reconoce que ya existían publicaciones pioneras importantes sobre improvisación poética, como en el estudio de la décima en Canarias, el *bertsolarismo* o el verso improvisado en Italia. Así, señala los avances desde la primera edición del libro, en 1998, hasta esta edición de 2014: destaca que gracias a herramientas como

internet y al esfuerzo de investigadores e improvisadores, en tan solo unas décadas, se ha avanzado muchísimo en el siguiente proceso: sacar a la improvisación poética del ámbito localista y cerrado en el que se encontraba, como mera nota de folclore o identidad nacional, y abrirla al ámbito global del conocimiento académico. El resultado es que actualmente el panorama de la improvisación poética, en cualquiera de sus géneros, se califica como “halagüeño” o como “el mejor momento de los últimos 150 años” en palabras del autor. No obstante, señala que mientras otros tipos de improvisación, como la musical (*jazz* o *hip-hop*) y la teatral (*Impro teatral*), han alcanzado gran prestigio cultural, la improvisación poética solo puede hablar de resistencia o supervivencia, a pesar del renacimiento de las últimas décadas.

Respecto a la evolución del fenómeno de la improvisación poética en estas últimas décadas, el autor remite a una conferencia impartida en 2012 en la Universidad Interamericana de Arecibo (Puerto Rico) por el prologuista del libro Maximiano Trapero. En este texto, Trapero ofrece un recorrido por los distintos congresos y simposios internacionales sobre canto improvisado a nivel mundial, reconociendo que se ha avanzado mucho en el conocimiento y reconocimiento de la poesía improvisada, a pesar de sus calificaciones como “oveja negra” o “cenicienta” dentro del panorama literario y cultural. De esta forma, se explica la evolución del repentismo dentro del movimiento europeo e iberoamericano.

Por lo tanto, el autor insta a continuar con los estudios teóricos, celebración de festivales, congresos, que promuevan el intercambio entre practicantes y estudiosos, para la pervivencia de la improvisación poética en el futuro.

1.7. ENSEÑANZA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

Por último, dentro del fenómeno social y cultural de la improvisación poética, el autor resalta la importancia de transmitir los conocimientos sobre poesía oral improvisada, especialmente a las nuevas generaciones, para la preservación de este arte en el futuro y su difusión en el presente.

Se destaca la importancia de las escuelas de improvisación, así como de elaborar una metodología adecuada para su aprendizaje, tanto teórico como práctico.

Esto supone una ruptura con el aprendizaje basado en el empirismo que se ha explicado anteriormente, como una de las características del repentismo tradicional.

En el libro se cita la existencia de escuelas de improvisación poética en la antigüedad (como las escuelas de recitación e improvisación en *Al-Aldalus* en el siglo IX) y en la actualidad, como las *Bertso-eskolak* (escuelas de improvisación en *Euskal Herria*). En Cuba, se destacan la *Cátedra de Poesía Improvisada* y los *Talleres Especializados de Repentismo Infantil*. El propio autor es percusor de un método de enseñanza de improvisación poética bautizado como *Método Pimienta*, que se aplica en Cuba y mediante el que se trabajan aspectos como memoria, vocabulario, creatividad, ritmo, prosodia, capacidad comunicativa, recursos retóricos, de una manera lúdica y participativa.

2. ASPECTOS GENERALES DE LA POESÍA ORAL IMPROVISADA COMO FENÓMENO CREATIVO

2.1. ASPECTOS FUNDAMENTALES DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

LAS LEYES DE LA IMPROVISACION

Las leyes o normas que rigen la improvisación poética están ligadas a las de la oralidad y a las de la lengua específica. Es decir, una *performance* es una obra oral: aquello que se comunica poéticamente aquí y ahora (conjunto de texto, sonoridad, ritmo, elementos visuales), por lo que hay que tener en cuenta la totalidad de sus factores, de lo que dependerá la respuesta emotiva del oyente.

En este caso, se toma como referencia el repentismo cubano, pero estos postulados son extrapolables a otras formas de improvisación.

1. INMEDIATEZ DE LA ACCIÓN DE IMPROVISAR

La poesía oral improvisada viene marcada por tres factores: la brevedad de tiempo en que se elabora y se transmite el texto, la inmediatez de la acción en *performance* y la voluntad de comunicación. En estas condiciones se debe improvisar una estrofa poética, con una métrica y una rima determinadas.

2. ESPONTANEIDAD Y RAPIDEZ

Es necesario diferenciar la espontaneidad, determinada por la capacidad de reacción del repentista para improvisar y depende de su ingenio, de la rapidez, determinada por la velocidad con que el repentista, una vez elaborado el texto, logra transmitirlo.

Hay que distinguir dos tipos de tiempo: el tiempo latente, de preparación, que suele ser muy breve, y el tiempo patente, para la enunciación del texto.

Por lo tanto, la dificultad se encuentra en la velocidad en la que el improvisador, mediante la asociación de ideas, logra improvisar en un breve tiempo el texto con la estrofa y la rima adecuada.

3. DIALOGICIDAD

Es aquella ley que garantiza el carácter dialógico, el sentido de pregunta-respuesta de todo poema improvisado, su pertenencia al lenguaje conversacional, incluso coloquial, con todas sus reglas y especificidades. Para ello se usan recursos literarios como el apóstrofe, la deixis situacional, etc.

4. CONTEXTUALIDAD

Como se ha explicado en la introducción a las leyes de la improvisación, la obra repentista depende de un obligado referente contextual, las circunstancias determinadas en cada *performance* (lugar, momento, público, número de improvisadores...)

5. FLUIDEZ

Otro de los aspectos que se deben respetar es que la estrofa constituya una unidad semántica y sintáctica, pero además rítmica, para garantizar su fluidez. Está relacionada con la coherencia entre los versos y se usan varios recursos retóricos para distribuir los vocablos en los versos, como el hipérbaton.

6. COMUNICABILIDAD

Esta característica se refiere a que el repentismo es un fenómeno comunicacional, en el que intervienen un emisor-transmisor (el improvisador) y un receptor (el público). El objetivo del improvisador es la comunicación, superando

barreras comunicacionales gnoseológicas o socio-psicológicas, y puede usar recursos extra-poéticos, como la gestualidad o el énfasis.

7. SEGURIDAD ESCÉNICA

Es la confianza del improvisador en sí mismo, en lo que está transmitiendo, de lo contrario puede afectar a la comunicabilidad y a la fluidez, y desembocar en falibilidad textual.

8. CARACTER AGONAL

Esta característica hace referencia al espíritu concursivo y competitivo del repentismo, ya que se trata de un concurso de creación repentina. La controversia, por ejemplo, es una de las formas más comunes de repentismo y consiste en un enfrentamiento poético-musical entre dos improvisadores, con tema impuesto generalmente.

9. FALIBILIDAD TEXTUAL

Es la última de las leyes de la improvisación; se trata del margen de cometer posibles equivocaciones, léxicas, fónicas o de contenido. El riesgo de falibilidad textual añade presión y emoción a la creación repentista, ya que generalmente se penaliza en los concursos y actuaciones.

2.2. GRAMÁTICA Y ESTÉTICA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

En este punto se precisa que el arte del repentismo posee una serie de elementos, leyes, recursos, mecanismos que intervienen en el proceso de la improvisación poética y que constituyen la “gramática”, la estética, la teoría de la improvisación. Se trata de elementos de tipo morfosintáctico, lingüístico o semiótico en la creación improvisada. Algunos coinciden con aspectos literarios o musicológicos, pero además incorpora otros propiamente repentísticos.

EL CONCEPTO DE EFICACIA REPENTÍSTICA

Este concepto es el resultado de la suma de las valoraciones textuales, musicales, teatrales y repentísticas, por el que se mide la reacción del público ante

una *performance*. La eficacia repentística es el empleo de todas las técnicas y mecanismos de la improvisación, así como del cumplimiento de cada una de sus leyes: nivel de comunicación, técnicas, carisma, calidad textual, de una manera equilibrada. Está relacionada con el concepto de *placer estético*, la respuesta emotiva del oyente: según Pimienta, el oyente de repentismo siente *alegría estética* a diferencia del receptor de un poema, que percibe únicamente *placer estético*. Esto viene dado porque un oyente de repentismo, ante una buena improvisación, primero sonríe y luego aplaude (con independencia de la existencia de elementos cómicos), y demuestra así su disfrute al compartir el momento en que el improvisador despliega una actuación eficaz.

IMPORTANCIA DEL NÚMERO DE IMPROVISADORES

Existen varios tipos de improvisación, en función del número de improvisadores que participan: en solitario, en parejas (controversia), trilogías o rondas de más participantes en torno a un tema núcleo. Desde el punto de vista técnico-creativo, la diferencia es un factor importante, ya que el poeta improvisador debe adaptar sus mecanismos creativos al ritmo, al tiempo, al tema, en función del número de participantes.

La forma más universal, más popular y más eficaz de improvisación es la *controversia*, el enfrentamiento poético-musical entre dos ejecutantes, en un diálogo polémico o amistoso, como ya se ha comentado en las leyes de la improvisación.

IMPORTANCIA DE LA ESTROFA, ESTRUCTURA MÉTRICA

Respecto a la métrica utilizada en la poesía oral improvisada, en la improvisación de habla hispana predomina el uso del octosílabo, versos de ocho sílabas, ya que constituye la principal unidad fónica de la lengua española y el verso principal de la lírica popular. Un ejemplo de métrica octosilábica es el repentismo cubano.

En otros idiomas, la métrica para la improvisación varía entre versos de arte menor y mayor: por ejemplo, en lengua italiana predomina el uso del endecasílabo, por la misma razón que el octosílabo se usa en lengua hispana, en lengua vasca se usan múltiples tipos de metro. Hay que señalar que no se conocen ejemplos de

improvisación poética en verso libre o en prosa, fundamentalmente por dos razones: las estrofas con métrica y rima aportan musicalidad y facilitan la memorización individual y colectiva.

Respecto a las estrofas utilizadas, en lengua hispana predomina el uso de la décima, y de manera particular en Cuba, donde la improvisación es monostrófica, concretamente, la *décima espinela*³. No obstante, también existen otros tipos de estrofas utilizadas en la improvisación en español y en otros idiomas: quintillas, sextillas, coplas, cuartetos, octavas...

Hay que señalar que el tipo de estrofa se inserta en la estructura músico-textual dentro de la improvisación de cada país, en función de la tonada o línea melódica, que se explica a continuación.

EL ACOMPAÑAMIENTO MUSICAL Y LA TONADA

Otra característica universal de la improvisación es que en la mayoría de casos aparece acompañada de música y canto, que varía según el acervo cultural y musical de cada lugar.

Respecto al acompañamiento musical, principalmente se trata de instrumentos de cuerda (guitarra, laúd, violines, mandolinas, tiples...) o de manera subsidiaria, otros instrumentos artesanales típicos (tambores, claves, acordeones...) para complementar al ritmo de las cuerdas. Excepcionalmente, en algunas manifestaciones de improvisación poética no se usa ningún tipo de acompañamiento instrumental, aunque sí tonadas, de manera que se canta *a capella*. Este es el caso del *bertsolarismo* vasco, la *regueifa* gallega o la *ottava rima* italiana.

Respecto a la *tonada*, como ya se ha explicado, es la forma musical o melodía con que se cantan las estrofas improvisadas, esta contribuye al molde músico-textual, métrico y temático, y además supone una restricción rítmica y musical.

Esto resulta uno de los aspectos más pintorescos de la improvisación. En cada país existen unos moldes músico-textuales específicos, en los que se deben adaptar

³ *Décima Espinela*: diez versos octosílabos con una distribución *abba-accddc*, cuyo nombre honra al poeta Vicente Espinel.

las estrofas improvisadas. La música y la tonada proporcionan así pausas, interludios, restricciones o expansiones métricas, que influyen en la calidad del acto de la improvisación.

IMPORTANCIA DE LA RIMA

La rima es de vital importancia en la improvisación poética, ya que esta se realiza por lo general en estrofas con rima, principalmente rima consonante, aunque en algunos casos se intercala con rima asonante (coplas y romances). Por ejemplo, en la décima cubana se distribuye de la siguiente manera: *abba accddc*.

El concepto de rima se refiere a una equivalencia fonológica o *isofonema* que contribuye a la *junctura* de las palabras en términos retóricos; en la improvisación poética contribuye también a la asociación de ideas, la intención poética y la eficacia repentística. Existen una serie de reglas universales respecto a la rima que deben ser respetadas: una palabra no debe ser consonante de sí misma, evitar la misma palabra-rima y evitar rimas obvias y de menor eficacia.

IMPORTANCIA DEL TEMA

El tema, como ya se ha comentado, es la idea o el asunto del que trata la *performance* en cualquiera de sus modalidades, el molde textual, semántico y cognoscitivo en el que se enmarca. La tipología de los temas en la improvisación poética es de gran variedad. En general el tema es de carácter conceptual, como en Cuba o en Colombia, puede ser concreto o más abstracto, por ejemplo: el amor, la muerte, la libertad, la crisis, los punkis, el aguardiente. Aunque también existen variantes de temas no conceptuales, como en el *bertsolarismo* vasco, donde el tema puede ser de carácter anecdótico en el que los improvisadores deben asumir diferentes roles e improvisar desde esa perspectiva dramática, por ejemplo: imaginar que eres un niño, o un personaje conocido, o un objeto en una situación determinada por el jurado, por lo que deben improvisar sobre esa situación concreta.

Sea el tema de tipo conceptual o no, por lo general suele tratarse de un concepto en que los poetas deben enfrentarse desde posiciones antagónicas, por ejemplo, en el caso de los troveros alpujarreños incluso se sortea quién debe atacar y defender cada posición antagónica.

El tema puede ser establecido por un jurado o por el público, según las distintas tradiciones. En algunas formas de repentismo, como en Cuba, existe el llamado tema como *Pie forzado*, es decir, un verso que el improvisador debe insertar en su décima en un punto determinado (al principio, al final o en otra posición establecida).

IMPORTANCIA DEL PÚBLICO

A diferencia de otras manifestaciones de poesía oral (cantos de trabajo o religiosos), en el repentismo el público es un elemento imprescindible, es una parte intrínseca. La audiencia en una *performance* contribuye a establecer los niveles de eficacia repentística; por lo tanto, no actúa solo como espectador sino también como elemento evaluativo. La relación entre el poeta improvisador y el público es de estrecha interdependencia, ya que el poeta provoca una reacción estética y emotiva en el público y este, a su vez, condiciona con sus reacciones (sonrisas, aplausos, silencio, ovación o apatía) el desarrollo de la improvisación, proporcionando un *feedback* continuo, en el que los efectos se miden y se produce una reconducción instantánea. El público es más determinante en el repentismo que en otras artes, ya que cada receptor se siente además cómplice y protagonista del momento íntimo e irrepetible, de creación y recepción instantánea, en el que es fundamental compartir el contexto situacional: lo espacial y lo temporal unidos con lo creativo.

IMPORTANCIA DEL ESPACIO

Es importante también tener en cuenta la disposición espacial donde se realiza la *performance* y su influencia en el proceso creativo y en el resultado.

Por ejemplo, existe una diferenciación entre lo que representa un escenario y lo que no. El primero se relaciona con una actividad en un espacio público, a modo de teatro, cuyos condicionantes para el improvisador se definen en contraposición a lo que supone una “escena casera”, una actividad más privada, entre amigos o un número más reducido de público. En general los improvisadores prefieren estos espacios más privados para actuar, donde se sienten más libres, con menos presión. En relación a esto, se señalan cuatro factores con respecto al espacio que influyen en

el improvisador: la costumbre de actuar en ese espacio, el nivel de intimidad en la relación poeta-público, la libertad expresiva y temática; y por último, el nivel de responsabilidad artística.

IMPORTANCIA DEL TIEMPO

Como ya se ha comentado en las leyes de la improvisación, en la *performance* existen dos tipos de temporización (Zumthor, 1990): su duración propia y su duración social. En lo que se refiere a su duración propia, se distinguen tres *tempi*, (en el caso de una controversia con acompañamiento musical): el primer *tempo* es la duración de la controversia, el segundo lo marcan los interludios musicales y el tercero viene dado por la velocidad del repentista contrario.

Respecto a la duración desde el punto de vista social, se refiere a la duración de las *performances* impuesta por normas culturales, de forma que esta duración ha ido evolucionando en función de la realidad social y cuestiones sociológicas, como los hábitos de vida, la alta velocidad de la vida moderna, la mediatización de algunos espectáculos, etc. Por ejemplo, antiguamente se improvisaba en encuentros que duraban “hasta que amanezca el día”, cantando versos y bebiendo, lo que difiere de un espectáculo de improvisación programado en televisión donde los tiempos están marcados previamente.

FUNCIÓN DE LA MEMORIA

La memoria se presenta en dos formas o funciones en la poesía oral: la nemónica y la nemotécnica. Ambas resultan de gran importancia en la improvisación poética: la primera se refiere a la memorización retrospectiva, recuperación de textos íntegros o parciales que se emplearán de nuevo por el improvisador, y la segunda se usa como vehículo creativo para la improvisación.

Las funciones de la memoria en el repentismo son, entre otras: memorización de textos anteriores, conocimiento epistémico del mundo para cada tema, recordar el *pie forzado* (verso impuesto por el jurado o público y que debe insertar en un determinado lugar de la estrofa), recordar las rimas y evitar asonancias, recordar la idea del improvisador contrario en una controversia.

Por lo tanto, la memoria juega un papel esencial en la improvisación como elemento técnico-creativo, no en el sentido de memorización del texto, que resultaría *repentismo impuro*⁴, sino primando el uso de la memoria como herramienta auxiliar en el complejo sistema de selección de los términos que se adapten mejor a cada contexto específico del “aquí y ahora” de la *performance*.

IMPORTANCIA DE LA CONCENTRACIÓN

El nivel de concentración es otro de los aspectos fundamentales en el proceso técnico, creativo y psicológico en la improvisación poética, ya que permite equilibrar el resto de elementos técnicos para lograr la esperada eficacia.

Para obtener el nivel de concentración adecuado, el poeta repentista debe aislarse en cierta manera del conjunto de estímulos presentes en una *performance* y centrarse en la creación individual de las estrofas improvisadas, sin perder la atención de las pautas establecidas por la música o por los contrincantes, en una especie de enajenación escénica. Esto conlleva una extrema capacidad de trabajo cerebral simultáneo, por lo que es necesaria la colaboración del público con su silencio, para no distraer el nivel de concentración de los poetas repentistas.

IMPORTANCIA DEL INGENIO

Junto con la concentración, el ingenio es otro de los elementos dentro del proceso técnico, creativo y psicológico de la improvisación poética, ya que el objetivo es la búsqueda de ocurrencias inesperadas y originales para lograr la eficacia repentística, la respuesta emotiva en el público. Tiene que ver en gran medida con la búsqueda del *hallazgo*, que se explicará más adelante, elementos ingeniosos como determinadas rimas, temas, juegos de palabras que proporcionan un golpe de efecto dentro de la estrategia estética de una estrofa. Por ejemplo, el ingenio está muy vinculado al uso de recursos como la ironía o el retruécano.

⁴ *Repentismo impuro*: ausencia de improvisación, el texto se prepara con antelación.

LA RETÓRICA REPENTISTA

Se pueden resaltar dos aspectos singulares en el lenguaje retórico del repentismo: el primero es que incluye, además de la retórica textual, aspectos extralingüísticos, extra-textuales; el segundo es que se constituye de elementos retóricos tanto positivos (la asociación léxico-semántica o los eufemismos) como negativos (el *tremendismo* o el *facilísimo*).

En este apartado se mencionarán de manera somera algunos de ellos, entre los cuales se encuentran varios específicos del repentismo cubano.

-EL "HALLAZGO": El *hallazgo*, como ya se ha introducido anteriormente, se define como la acción y efecto del ejercicio técnico que debe realizar el poeta repentista en la creación de una estrofa improvisada, descubriendo temas, palabras o rimas con gran efecto. Está relacionado con la asociación léxico-semántica, la importancia de la rima y la retórica usada en el repentismo. Se trata de un aspecto tanto psicológico como técnico-creativo, en la búsqueda de un tema, un enfoque o una rima idónea para lograr el mayor grado de eficacia repentística.

-TÓPICOS DE ESTRUCTURA: aquellos que inciden en el orden estructural de una *performance* y que determinan la forma en que debe realizarse. Aquí se encuentran la *Poética del saludo*, en el que los improvisadores se presentan con una estrofa improvisada al comienzo de la actuación, y que puede incluir formas regulares de tópico del saludo; o la *Poética de la despedida*, mediante la cual los poetas se despiden individualmente al final de la actuación.

-TÓPICOS DE CONTENIDO: uso de temas recurrentes, por ejemplo en Cuba: el tema guajiro de canto a la naturaleza o el canto a la grandeza o fama de los improvisadores.

-LENGUAJE FIGURATIVO: el uso de recursos como la metáfora, el símil, la metonimia, la hipérbole son muy habituales en la improvisación poética dentro de los límites métricos y rítmicos establecidos. En relación a esto, el libro explica también que en algunos casos se abusa en exceso de estos recursos, lo que acarrea una consideración negativa. Por ejemplo, el *tremendismo*, que se define como el abuso del recurso de la hipérbole, o el *síndrome del símil*, abusando del recurso del símil en este caso, lo que puede provocar un vicio en la improvisación.

-LENGUAJE EUFEMÍSTICO: en aras de evitar lo malsonante o determinados temas tabú, por razones culturales y sociales, se usan varios tipos de eufemismos, como los de tipo sexual o religioso.

-LENGUAJE “FUERTE”: empleo de un lenguaje de carácter más duro, mediante el uso de vocablos que impacten al oyente, por su significado coloquial, vulgar o por cierta violencia fónica, con el objetivo de lograr un efecto mayor.

-FACILÍSIMO: deficiencia técnica o falta de rigor en la creación de la décima improvisada, en pro del impacto o efectismo. Está marcado por la pobreza de lenguaje y rimas, por un uso reiterado y manido, así como la utilización de tópicos, frases hechas y muletillas.

-CALZADORES: son elementos retóricos utilizados para mantener la estructura del verso y de la estrofa, pero que no tiene un peso real en el mensaje. Pueden ser de varios tipos: monosilábicos, de rima o semánticos.

IMPORTANCIA DE LA PRÁCTICA Y EJERCITACIÓN

Tal y como se ha comentado ya en el apartado de enseñanza de la improvisación poética, la práctica sistemática y la participación en *performances* con otros improvisadores es un requisito esencial para el trabajo creativo de la improvisación poética. Como en todo arte, si no se ejercita y estimula debidamente, se pierden habilidades para la creación repentinista.

2.3. LA DINÁMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

LA LENGUA COMO MATERIA PRIMA

En este punto se señala que la lengua constituye la materia prima para la improvisación poética. Por un lado, esta materia prima posee un carácter dúctil y maleable, ya que el poeta improvisador la moldea en el proceso creativo. Pero por otro lado, la lengua también supone un sistema de restricciones del que el poeta no puede abstraerse. De esta manera, la improvisación poética se convierte en una especie de batalla simbólica entre la lengua y el poeta.

Es evidente que cada lengua condiciona, con sus matices sociales, culturales y lingüísticos, la manera de comunicar y de improvisar. Incluso dentro de una misma lengua existen variaciones en la forma de improvisar. Por ejemplo, entre el repentismo cubano y los troveros alpujarreños.

EL DISCURSO DEÍCTICO EN LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

En la improvisación poética se distinguen dos tipos de deixis: por un lado la deixis situacional, que hace referencia al poeta en relación con conjunto de circunstancias de la interacción lingüística: personal (referencias al propio improvisador y otras personas presentes en la *performance*), espacial (referencias al lugar donde se desarrolla la *performance*), y temporal (referencias al momento en que se desarrolla el evento comunicativo). Y por otro lado la deixis cotextual o fórica, que hace referencia al contexto comunicativo, el interior del texto. De esta manera, las coordenadas deícticas (quién habla, dónde, cuándo, sobre qué...) intervienen en las relaciones interlocutivas del acto comunicativo y creativo de la improvisación.

EL LENGUAJE FUNCIONAL

El lenguaje funcional que se usa en la improvisación poética tiene que ver con la competencia y la actuación lingüísticas que comparte cada comunidad de hablantes en un lugar y contexto determinado, de lo que dependerá en gran medida la eficacia repentística. Es decir, que la eficacia no depende del nivel de gramaticalidad o agramaticalidad de los enunciados, ni del grado de pertinencia expresiva en las normas de la lengua, sino de la correspondencia comunicativa o sintonía interlocutiva entre el poeta y el público. Esto viene dado por las normas sociales y psicológicas, por lo que una décima improvisada idéntica tendrá distinto grado de eficacia en España o en Cuba, en función de sus realidades culturales.

AGENTES DE LA ENUNCIACIÓN

En la improvisación, como ya se ha comentado anteriormente, intervienen diversos agentes en un intercambio dialógico: el improvisador (emisor-transmisor), el público (receptor) y el mensaje (los textos improvisados oralmente). Este intercambio dialógico está sometido a unas reglas específicas, como los estrictos turnos de palabra

entre el poeta A y el poeta B en una controversia, los interludios musicales si los hay, etc. También está condicionado en gran medida por el público, cuya función como agente del discurso depende del conjunto de subjetividades de cada uno de los miembros, determinadas estas tanto por aspectos sociales, culturales, como por su nivel de conocimientos sobre la gramática y la estética de la improvisación.

EL LENGUAJE NO VERBAL

El lenguaje no verbal corresponde a esas formas de comunicación que tienen que ver con aspectos extralingüísticos. Se pueden distinguir tres tipos de lenguaje no verbal: el kinestésico, relativo a los aspectos gestuales y corporales, el proxémico, relativo a las distancias interpersonales y los espacios; y por último, el cronémico, relativo al manejo del tiempo.

Respecto al lenguaje proxémico y kinestésico, hay que decir que están condicionados por la realidad social cultural de cada manifestación de improvisación poética y añaden valores comunicativos al discurso verbal. Por ejemplo, la postura corporal o la cercanía entre los improvisadores no es la misma en el *bertsolarismo* vasco, donde prima el inmovilismo y el respeto al espacio personal, o en el *repentismo* cubano, donde se da una movilidad histriónica y se llega a la tactilidad entre los participantes.

Respecto al lenguaje cronémico, se pueden distinguir tres tipos de tiempo que influyen en el desarrollo de la *performance* *repentista*: el tiempo conceptual, ya que el concepto de tiempo varía histórica y culturalmente, el tiempo social, determinado por aspectos socio-culturales, y finalmente el tiempo interactivo, que es la duración del acto interlocutivo de la *performance*.

LA ORALIZACIÓN POÉTICA

En la poesía oral improvisada se da un proceso de oralización para lograr la comunicación inmediata y el placer estético, que tiene que ver con la poeticoralidad, la calidad de lo poético-oral.

Existen varios recursos oralizadores que se emplean en el *repentismo*, como la rima, la octosilabización en el caso de la lengua hispana, el uso de calzadores, de comodines o tópicos, etc. Todos ellos contribuyen a que el texto poético resulte

comunicable, perceptible y comprensible para la producción espontánea y la recepción inmediata.

LA SINONIMIA APROXIMATIVA

En este apartado se parte de la base que toda sinónima es aproximativa, es decir, que siempre existirá una parte de desplazamiento semántico o gradación entre sinónimo y sinónimo. El uso de la sinonimia en la improvisación poética tiene una función sustitutiva más que enumerativa o estilística, y está condicionado además por las leyes prosódicas, métricas y gramaticales de la poesía improvisada. Se puede resumir este proceso en los siguientes pasos: selección de los potenciales sinónimos a sustituir de modo que coincida con el número de sílabas, velar porque en la sustitución coincida también el tipo de acento en cada palabra (llana, aguda, esdrújula), selección de los sinónimos en los que coincidan las sinalefas⁵.

PREVISIBILIDAD Y SIMETRÍA EN LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

Aunque resulte paradójico, esta también es una característica de la improvisación, ya que, sin dejar de ser improvisado, el discurso repentista contiene un marcado carácter simétrico. Esto se puede constatar en el uso de estrofas con patrones isométricos e isofónicos y en la simetría de la estructura de los turnos de habla alternativos y de los interludios musicales, tanto en español como en otros idiomas.

ORDEN EN LA ELABORACIÓN DEL PRE-TEXTO EN LA IMPROVISACIÓN

El orden en que se elabora el texto en la mente del improvisador puede ser de dos tipos: siguiendo el orden lógico de la enunciación o en orden inverso a la enunciación del texto improvisado.

Independientemente de la estructura de las rimas en cada tipo de estrofa improvisada, generalmente los poetas improvisadores en cualquier tradición piensan y seleccionan primero el último verso de la estrofa, con su respectiva rima, y es esta la

⁵ *Sinalefa*: coincidencia de fonemas al inicio o final de la palabra

que determinará el rumbo léxico-semántico y el resto de rimas de la estrofa improvisada. Por lo tanto, la improvisación poética se realiza en la mayoría de los casos en un sentido inverso a la enunciación y es la rima uno de los elementos determinantes en este proceso.

FASES DE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

En este apartado se explica que el proceso de la improvisación poética se estructura en cinco fases, las tres primeras pertenecen al proceso interno previo a la enunciación y las dos últimas al proceso externo, el más perceptible, ya que es posterior a la enunciación.

FASE 1

En esta fase se produce la búsqueda del *hallazgo* y la selección conceptual. La primera consiste en buscar las palabras con las que se puede decir lo que se quiere decir. La segunda consiste en seleccionar aquellos vocablos que se adapten al molde métrico y prosódico. Esta selección se realiza según la teoría léxico-gravitacional, mediante la cual una palabra seleccionada atrae a otras palabras por motivos semánticos, fónicos o sociolingüísticos.

FASE 2

En esta fase se produce la adaptación del concepto hallado y seleccionado al número de sílabas de la estrofa, en el caso de la décima sería la octosilabización.

FASE 3

En esta fase se realiza el ejercicio de oralización del concepto, uso de elementos y recursos lingüísticos como conectores o deixis, en función de la rima y de la estrofa, para garantizar la continuidad interlocutiva.

FASE 4

En esta fase se da la enunciación-emisión, en el turno de habla correspondiente, resultado del trabajo interno en las anteriores fases, y contiene también elementos del lenguaje no verbal.

FASE 5

En esta fase final se produce, tras el turno de habla, la recepción-revisión-reordenación y posible rectificación del discurso por parte del improvisador, en función de la respuesta del contrincante o del público.

ESTUDIO DESCRIPTIVO Y COMPARATIVO SOBRE TRES TRADICIONES DE POESÍA ORAL IMPROVISADA

1. ESTUDIO DESCRIPTIVO DE LAS TRES TRADICIONES DE POESÍA ORAL IMPROVISADA

Con carácter previo a la comparativa de las tres tradiciones de poesía oral improvisada que se van a analizar en este Trabajo de Fin de Grado, se considera pertinente una breve contextualización de cada una de ellas, con el fin de describir los aspectos que las caracterizan dentro del marco común de la improvisación poética. En esta contextualización se expondrán por un lado, los aspectos socioculturales, y por otro, los aspectos referentes al proceso creativo. Esta diferenciación viene dada, como ya se ha explicado en el apartado de la recensión de Díaz-Pimienta (2014), porque la poesía oral improvisada abarca elementos que la definen tanto como un fenómeno sociocultural y como un fenómeno creativo.

1.1. REPENTISMO CUBANO

ASPETOS SOCIOCULTURALES

El repentismo cubano es el arte de improvisar versos en lengua hispana, principalmente en forma de décimas⁶, propio de Cuba.

Los aspectos relacionados con el repentismo cubano que se mencionan en este trabajo se recogen de lo expuesto por Díaz-Pimienta (2014). Su origen se remonta al siglo XVIII, en el contexto de colonización de la isla, ligado a la irrupción de la décima en la literatura cubana y en forma cantada-improvisada por parte de los campesinos de origen canario con influencia andaluza. La tradición repentista en Cuba

⁶ La décima es una estrofa formada por diez versos octosílabos. En Cuba se usa generalmente la llamada *Décima Espinela*, que toma su nombre del poeta Vicente Martínez Espinel (1550-1624) con rima *abbaaccddc*. Véase nota al pie (3).

fue evolucionando pasando por las décimas improvisadas de poetas durante la guerra independentista contra España en el siglo XIX, la Edad de Oro del repentismo en Cuba, entre 1940-60, surgimiento de programas de poetas improvisadores en radio y en televisión, así como la aparición de los percusores de varias generaciones de repentistas desde El Indio Naborí hasta la actualidad.

A pesar del origen campesino, en la actualidad el repentismo cubano ha experimentado un proceso de urbanización, ya que la gran parte de los eventos de repentismo se dan en las ciudades, por lo que se habla de *novorrepentismo*.

Las manifestaciones de repentismo en Cuba son abundantes, con una gran presencia en los medios de comunicación: existen programas específicos de improvisación de larga trayectoria y audiencia en varias televisiones así como en la radio, no tanto en la prensa escrita. Por otra parte, se organizan eventos de improvisación en el ámbito local, nacional e internacional, como la *Jornada Cucalambiana* en la provincia de Las Tunas, el *Concurso Nacional de Improvisación Justo Vega*, o los *Campeonatos Mundiales de Pie Forzado*; en el ámbito más local se puede asistir a actuaciones de improvisación del tipo *guateques* o *canturías*.

Otro aspecto sociocultural que debemos señalar dentro del repentismo cubano es la existencia de escuelas de improvisación. Aunque antiguamente su aprendizaje era de carácter empírico, en contraposición al mito del innatismo del arte repentista, actualmente existen numerosas escuelas y talleres especializados para la enseñanza de improvisación poética, cuyo objetivo es garantizar el desarrollo y continuidad de este arte en las futuras generaciones. Por ejemplo, en el año 2000 se fundó la Cátedra Experimental de Poesía Improvisada en la Universidad de la Habana, y actualmente existen Talleres Especializados de Repentismo Infantil en todas las provincias del país, siguiendo una metodología teórico-práctica, lúdica, interactiva y performativa basada en el denominado *Método Pimienta* creado por Alexis Díaz-Pimienta.

Respecto a las figuras improvisadoras en Cuba, cabe señalar que, aunque tradicionalmente procedían del medio rural, hoy encontramos también improvisadores urbanos y existe una vanguardia de repentistas jóvenes en las ciudades que marcan nuevas tendencias en este arte. Otro aspecto que no debemos olvidar es la escasa presencia femenina, que tradicionalmente ha marcado el repentismo cubano, aunque en todas las épocas se tiene constancia de la presencia de mujeres improvisadoras. Por último, se puede remarcar que en Cuba, desde la Revolución de 1959, el

repentismo está reconocido profesionalmente en todo el país, dentro de los Centros Provinciales de la Música.

ASPECTOS DEL PROCESO CREATIVO

La improvisación en Cuba se realiza de manera cantada y con acompañamiento musical. La forma de acompañamiento musical con que se realiza el canto de la décima es el *Punto cubano o guajiro*⁷, en el que se emplean como instrumentos básicos los de cuerda, como el laúd, el tres y la guitarra. De estos, es el laúd el que tiene mayor protagonismo, ya que es el que sirve de guía en el acompañamiento: marca las entradas y los cierres de los interludios musicales. También pueden aparecer otros instrumentos de percusión a modo de apoyo musical, como la clave, el güiro, la tumbadora o el bongó.

Entre las formas de cantar y tocar el *punto*, el *punto libre* es el más empleado para la improvisación en controversias, ya que permite la enunciación del texto libremente. Para ello se utiliza la llamada *tonada libre*, en la que los poetas pueden acomodar y modificar el canto a la vocalización, velocidad interpretativa, inflexiones y timbre individuales. Esta cuenta con múltiples variedades como la *tonada de Chanchito*, la *tonada de Jesusito* o la *tonada de Mirabal*.

Respecto a la estrofa, en Cuba se usa la *décima espinela*⁸ para la improvisación, con una distribución de rima preferiblemente consonante *abba-accddc*. Su estructura músico-textual es la siguiente, en la que se insertan los interludios musicales al principio, como cesura y al final: primera redondilla (*abba*), puente o bisagra (*ac*) y segunda redondilla (*cddc*).

Entre las principales formas de repentismo en Cuba se encuentran las siguientes:

-La *controversia*: consiste en un diálogo de carácter agonal entre dos (incluso tres) poetas improvisadores.

⁷ *Punto/punto cubano/punto guajiro*: forma de acompañamiento musical con que se realiza el canto de la décima en Cuba.

⁸ Véase nota al pie (6).

-El *pie forzado*: se realiza de manera individual (un poeta) con participación del público (quien establece el pie forzado, una palabra o frase que el poeta debe insertar en la décima improvisada) y tiene carácter concursivo, ya que se suele contar con la presencia de un jurado.

-La *seguidilla*: es una tonada cantada en punto fijo, en la que se improvisa un número indeterminado de décimas a un ritmo entrecortado y acelerado. Puede realizarse de manera individual o en controversia.

Respecto la tipología de temas usados en la improvisación en Cuba, destaca su carácter conceptual, se tratan tanto temas abstractos como concretos, por ejemplo: el amor, la muerte, la amistad, el mar, los balseiros... El tema surge en el desarrollo de una controversia, salvo en los concursos, donde son impuestos por el jurado. El tema de una controversia debe ser definido y desarrollado por los poetas, como marco de su enfrentamiento poético, generalmente resaltando cada uno partes antagónicas.

EJEMPLO DE ACTUACIÓN DE REPENTISMO CUBANO

El siguiente enlace pretende ilustrar los aspectos explicados en el apartado anterior, incluyendo un ejemplo de actuación real de repentismo cubano. En este caso, se trata de un video referente al *Primer Campeonato Mundial de Pies Forzados*, celebrado en La Habana, Cuba en 2010. En escena aparece Luis Quintana (Cuba) improvisando en la categoría de *Pie forzado inicial*, es decir, insertar una frase asignada por el jurado al principio de la décima.

<https://www.youtube.com/watch?v=SGnS62f7Zz0>

1.2. BERTSOLARISMO

ASPECTOS SOCIOCULTURALES

El *bertsolarismo* o *bertsolaritza* es la forma de poesía oral improvisada en lengua vasca o *euskera*. Los poetas improvisadores se llaman *bertsolaris*. Los aspectos que se mencionan aquí a cerca del *bertsolarismo* son los expuestos por Garzia *et al.* (2001). Se trata de una expresión cultural dentro de la pequeña comunidad lingüística de una de las lenguas minoritarias más antiguas del mundo, lo que le confiere una serie de desafíos y particularidades sociolingüísticas que difieren sustancialmente de los contextos de las otras tradiciones de improvisación poética, que se expresan en lenguas de gran difusión. Dentro de la comunidad lingüística del *euskera* (*Euskal Herria*), el *bertsolarismo* goza de amplia implantación en el panorama cultural, debido a la capacidad tanto para mantener su identidad como de adaptación. Es reseñable el impulso colectivo sociocultural que se le ha dado en las últimas décadas por parte de las nuevas generaciones de *bertsolaris* y personas aficionadas. Así, hay que destacar la importancia del movimiento organizativo en torno al *bertsolarismo* (*Euskal herriko Bertsozale Elkarte*, 1986), como agente impulsor del proyecto cultural estructurado en los siguientes ejes: transmisión generacional, difusión y documentación-investigación.

Entre las manifestaciones del *bertsolarismo*, se pueden distinguir las siguientes tipologías: espectáculo o actuación pública, certámenes y campeonatos (locales, provinciales y nacionales), actividades lúdicas colectivas no formales, de enseñanza tanto reglada como no reglada, y como subgénero en medios de difusión (programas específicos de televisión y radio, cobertura por la prensa escrita de las actividades de *bertsolarismo*). El evento de mayor relevancia cultural es el campeonato *Euskal Herriko Bertzolari Txapelketa*, que se celebra cada cuatro años, frente a más de 20.000 espectadores y dura más de ocho horas.

La enseñanza del *bertsolarismo* se inició en los años 80, por una parte en las *bertso-eskolak* (escuelas de *bertsolarismo*), donde se transmite el arte de improvisar versos; por otra parte, dentro de la educación reglada, por la que se introduce la didáctica del *bertsolarismo* en la formación escolar, lo que ha supuesto un enriquecimiento del currículum escolar básico en el desarrollo de competencias personales, culturales, lingüísticas y musicales.

Respecto a los *bertsolaris*, son personas que pertenecen al entorno social donde actúan, no gozan de un estatus diferenciado, salvo por el prestigio social artístico, comparable al que se alcanza en la literatura o en la música vasca. En la mayoría de los casos compatibilizan su actividad con otras actividades profesionales. Antiguamente el *bertsolarismo* se encuadraba más en el entorno rural, pero en las últimas décadas se ha extendido y adaptado al medio urbano. Hay nuevas generaciones de *bertsolaris* jóvenes que aportan vitalidad a esta tradición, y destaca el aumento de la participación femenina dentro del *bertsolarismo* en las últimas décadas.

ASPECTOS DEL PROCESO CREATIVO

El *bertsolarismo* se realiza de manera cantada, rimada y medida, pero a diferencia de otras tradiciones, sin ningún tipo acompañamiento musical.

Respecto a la tonada, se trata de un discurso cantado a *capella*, usando para ello diversos tipos de tonadas o melodías: tradicionales, modernas coincidentes en la métrica o confeccionadas expresamente para ello. Se han reseñado cerca de 3000 tonadas diferentes (Dorronsoro,1994), que los *bertsolaris* escogen para transmitir contenidos poéticos de distinto carácter en cada momento (cómicos, dramáticos, épicos...).

Respecto a la métrica del *bertsolarismo*, se utilizan distintos tipos de estrofas, en que cada paradigma métrico va asociado intrínsecamente a cada tonada específica, y la rima se produce siempre en las líneas pares. Las estrofas más recurrentes son las siguientes:

- Zortziko mayor*: composición de 8 líneas agrupadas en 4 puntos⁹, cuyas líneas impares son decasílabos y las líneas pares octosílabos con rima.
- Hamarreko mayor*: composición de 10 líneas agrupadas en 5 puntos, cuyas líneas impares son decasílabos y las líneas pares octosílabos con rima.
- *Zortziko menor*: composición de 8 líneas agrupadas en 4 puntos, cuyas líneas impares son heptasílabos y las líneas pares hexasílabos con rima.

⁹ Punto: unidad básica del *bertso*, conjunto de sílabas cuya última palabra (pie) es portadora de la rima elegida.

- *Hamarreko menor*: composición de 10 líneas agrupadas en 5 puntos, cuyas líneas impares son heptasílabos y las líneas pares hexasílabos con rima.

Existen también otros paradigmas métricos como *koplak* (dos o tres puntos), *zazpi puntukoa* (siete puntos), etc.

Respecto a la rima en el *bertsolarismo*, tiene la particularidad de que es siempre del mismo grupo¹⁰ en toda la estrofa y se produce en las líneas pares (*abcdbdeb...*). Debido a esa particularidad de que la rima es del mismo grupo, el *bertsolari* debe adecuar su discurso a las palabras-rima disponibles en cada grupo y elaborar un ordenamiento mental para improvisar sin repetir ninguna palabra-rima, lo que supone una penalización llamada *poto*. La rima se valora en función de su grado de consonancia.

En relación a las modalidades de actuaciones de *bertsolarismo*, se pueden distinguir:

-La *controversia* o *Burzuz burukoa*: es la más habitual, enfrentamiento entre dos *bertsolaris*, que improvisan en base a un tema impuesto por el *conductor* (persona que guía la actuación de los *bertsolaris* en el escenario).

-En solitario: improvisación por un solo *bertsolari*, el tema y el tipo de estrofa puede ser establecido por el conductor si se trata de una actuación competitiva.

-*Puntuari erantzun* o arranque forzado: El comienzo del verso es establecido por el conductor y el *bertsolari* debe continuar, de forma que la estrofa, el tema y la rima quedan impuestas por el conductor.

-*Puntuka* o punto corrido: la estrofa y el discurso se construye entre dos o más *bertsolaris*, que cantan alternativamente un punto.

Los temas en el *bertsolarismo* se han ido adaptando a los cambios en el entorno social en que se desarrolla. “El *bertsolari* canta a la vida, y esto incluye todos sus aspectos, transformándolos en tema cantables para la improvisación” (Garzia *et al.*, 2001:60). El *bertsolarismo* contribuye así a crear un espacio propio de reflexión sobre

¹⁰ Rima del mismo grupo o familia: se refiere al uso de una misma rima en las líneas pares de toda la estrofa, con el mayor grado de consonancia posible sin repetir ninguna palabra *abcdbdeb...*)

la actualidad local e internacional dentro de la comunidad lingüística vasca, desde la perspectiva de la improvisación poética.

Hay que señalar que los temas en el *bertsolarismo* van más allá de su denominación genérica o conceptual (por ejemplo: relaciones de pareja y reparto de tareas, cáncer, memoria de guerra...). Suelen incluir reparto de roles entre los *bertsolaris* en situaciones imaginarias concretas (por ejemplo, en los temas anteriores: uno es el marido y otro es la esposa y discrepan sobre el reparto de las tareas domésticas, uno tiene cáncer y otro es el médico, etc.).

EJEMPLO DE ACTUACIÓN DE *BERTSOLARISMO*

Con este enlace se pretende ilustrar los aspectos explicados en el apartado anterior, incluyendo un ejemplo de actuación real de *bertsolarismo*. En este caso, se trata de un video referente al *Bertsolari Txapelketa Nagusia* (Campeonato de *bertsolarismo* de *Euskal Herria*) celebrado en Bilbao, en 2009, ante aproximadamente 20.000 espectadores. En escena aparecen Maialen Lujanbio, la primera mujer ganadora de este campeonato, y Amets Arzallus, improvisando en la categoría de *Buruz burukoa* (controversia). El tema asignado: vuestra madre ha salido hoy de un centro de recuperación de anorexia y estáis preparando la comida para los tres.

<https://www.youtube.com/watch?v=VLPX-aLQdxg>

1.3. EXTEMPO CALYPSO

ASPETOS SOCIOCULTURALES

El *Extempo Calypso* o *Extempo* es la poesía oral improvisada cantada en la República de Trinidad y Tobago. Se canta tanto en inglés como en las variedades de inglés criollo de Trinidad y de Tobago. El *extempo calypso* es la variante improvisada dentro del género musical del *Calypso*, proveniente de Trinidad y Tobago, con influencias francófonas y de África occidental, cuyo origen se remonta a la época de la esclavitud en los siglos XVIII y XIX, en las llamadas *carisos*, *kalendas*, *cambouley riots* o *stickfights*, descritas como bailes acompañados de percusión y coro, en las que hombres y mujeres improvisaban cantos en forma de diálogo (Cowley, 1996).

El *extempo calypso* está intrínsecamente ligado a la celebración y evolución del Carnaval de Trinidad y Tobago, que resulta un teatro metafórico mediante el que la historia del país se escenifica (Rohlehr, 2004). Dentro de la celebración del carnaval, el acontecimiento de mayor relevancia cultural del país, que tiene lugar anualmente en los días previos al llamado miércoles de ceniza, se organizan competiciones anuales de carácter nacional en varias modalidades de música *calypso*. Entre ellas, se encuentra la competición llamada *Extempo Monarch* (rey/reina del *extempo*): este campeonato consiste en una batalla de *extempo* o *extempo war*, en la que varios participantes se enfrentan en parejas en varias rondas y modalidades, improvisando sobre una lista de temas establecidos por el jurado, donde se evalúa el ingenio y la ironía demostrada en la actuación. Solo dos finalistas pasan a la última ronda, cuyo ganador gana el título de *Extempo Monarch*, dotado de una cuantiosa retribución económica además del reconocimiento artístico (Trinidad Express Newspaper, 2017).

Existen también otras manifestaciones de *extempo war* al margen de las competiciones, en eventos festivos de carácter más reducido, como en fiestas o conciertos llamados *fetes* y *tents*.

La mayoría de poetas improvisadores de *extempo calypso*, también llamados *extemporisers* o *calypsonians* (este segundo término es extensible al *calypso*), son hombres, aunque existen referencias de que las mujeres han participado en el arte del *extempo* a todos los niveles desde sus orígenes (Cowley, 1996).

Como muestra del prestigio social del *extempo calypso* dentro de la sociedad trinitobaguense, cabe mencionar la figura considerada como máximo exponente de este género, Aldric Farrel “Lord Pretender”, que recibió la condecoración nacional *Hummingbird medal of the Order of the Trinity* en 1994 (The Guardian, 2002), así como el hecho de que un ex-ministro de arte y cultura, Winston Peters “Gypsy”, haya sido doce veces coronado como *National Extempo Monarch* (The Trinidad Guardian Newspaper, 2017).

Con el objetivo de promocionar el arte de improvisar en *extempo* entre la juventud, se celebra anualmente el campeonato *National Junior Extempo Monarch*, en el que participan jóvenes tanto de educación secundaria como de niveles universitarios (The Trinidad Guardian Newspaper, 2016).

ASPECTOS DEL PROCESO CREATIVO

En el *extempo calypso*, se improvisan versos de manera cantada, rimada y con acompañamiento musical.

El acompañamiento musical marca los interludios musicales entre los cuales se insertan los versos de los *extemporisers*. Hay que señalar que estos interludios musicales, junto a la voz del improvisador tarareando la música, hacen la función de un breve coro, lo que se asemeja en forma a los cantos tradicionales africanos (en forma recitativa acompañados de un breve coro) (Thompson, 2010). Los instrumentos son comunes a los utilizados en la música *calypso*: de cuerda (guitarra, violín), de viento (trompeta, saxofón, clarinete) y de percusión (tambores, bongos, clave o *Steelpan*¹¹).

Las tonadas utilizadas para el *extempo calypso* son melodías pertenecientes al acervo musical de la música *calypso* y del carnaval, como: “Sans Humanite”, “Matilda”, “Miss Mary Ann”, and “Big Bamboo”. La más recurrente es “Sans Humanite”, que por la ausencia de coro resulta más adecuada para la improvisación.

Los *extemporisers* improvisan tanto en solitario como en parejas, en presencia de público, sobre un tema establecido por el público o por el jurado, si se trata de una

¹¹ *Steelpan*: instrumento de percusión originario de Trinidad y Tobago que consiste en unos tambores de metal.

competición: en ese caso, los improvisadores deben extraer una papeleta con el tema de una caja de manera aleatoria. Los temas son muy variados: políticos, económicos, sociales, culturales, cotidianos o propios del arte del *extempo calypso*. Por ejemplo: “Politicians Are Like Dirty Diapers” ‘los políticos son como los pañales sucios’, “Extempo Get Lock Up” ‘encarcelar el extempo’, “Global Warming” ‘el calentamiento global’, “Obama Spy On Germany” ‘Obama espía a Alemania’ (The Trinidad Guardian Newspaper, 2013).

Respecto a la métrica, en el *extempo* se usan dos tipos de *tone* o estrofa: *single tone* (estrofas de cuatro líneas con rima *aabb*) o *double tone* (estrofas de ocho líneas con rima *aabbccdd*), siendo los versos de medida variable (de arte menor y mayor).

La controversia en el *extempo* tiene distintas denominaciones: *extempo war*, *calypso war*. En dicha terminología se alude a su carácter de guerra, dado su carácter competitivo. El objetivo es improvisar versos con ironía, sarcasmo, humor, ingenio o adulación entre los contrincantes para lograr eficacia en el resultado, así como satisfacer y entretener al público. El *picong duel* es una sub-modalidad dentro de la controversia en el que los improvisadores se provocan o atacan entre sí.

EJEMPLO DE ACTUACIÓN DE EXTEMPO

Con este enlace se pretende ilustrar los aspectos explicados en el apartado anterior, incluyendo un ejemplo de actuación real de *extempo calypso*. En este caso, se trata de un video referente a la modalidad *Extempo War* del Carnaval de Trinidad y Tobago de 2008. En escena aparecen improvisando Winston Peters Gypsy y Leslie Ann Bristow *Lady Africa*.

<https://www.youtube.com/watch?v=IBCvZ7BtPgM>

2. ESTUDIO COMPARATIVO DE LAS TRES TRADICIONES DE POESÍA ORAL IMPROVISADA

En esta sección se van a comparar por un lado aspectos relacionados con el fenómeno cultural de la poesía oral improvisada dentro de las tres tradiciones. Para tratar estos aspectos, se tomarán como referencia algunas de las cuestiones relacionados con el fenómeno sociocultural en la recensión del libro *Teoría de la Improvisación Poética* de Díaz-Pimienta, tales como concepto de repentismo, literatura oral, orígenes y evolución histórica, contexto social, prestigio cultural, investigación académica, enseñanza, etc.

Por otro lado, se compararán aspectos relacionados con el fenómeno creativo de la poesía oral improvisada, siguiendo el índice de apartados relacionados con el fenómeno creativo en la recensión de la *Teoría de la Improvisación Poética*, como las leyes de la improvisación o las características formales, aunque por necesidades de acotamiento no se incluirán todos ellos.

2.1. ASPECTOS SOCIOCULTURALES

Como punto de partida, a pesar de sus diferentes contextos geográficos, lingüísticos y culturales, las tres tradiciones se pueden enmarcar dentro del concepto de la poesía oral improvisada, en cuanto a que se puede constatar que todas comparten sus rasgos esenciales: oralidad e instantaneidad en la improvisación de un texto lírico de forma cantada, con métrica y rima determinada, actuación con presencia de público y controversia entre varios poetas como la modalidad más representativa. De hecho, es interesante observar que la terminología para designar cada tradición y sus derivados, hace referencia explícita a la acción de improvisar versos: *repentismo* y *extempo* (relativo al verbo *extemporise*) hacen referencia en sus lenguas respectivas (español e inglés) a la acción de improvisar; el término *bertsolarismo* hace referencia también a la actividad de crear versos, y ofrece incluso dos vertientes terminológicas en su lengua (*euskera*): *bertsogintza* (para designar la actividad creativa de los

bertsoaris) y *bertsolaritza* (para designar la actividad cultural más amplia del *bertsolarismo*) (Garzia et al.,2001).

Respecto al origen de estas tradiciones, existen evidencias escritas que indican que se trata de fenómenos de una antigüedad considerable (anteriores al siglo XVIII), aunque imprecisa, como parte de la literatura oral y debido a su carácter espontáneo. En el desarrollo histórico de estas tradiciones, no se puede ignorar que los procesos de colonización, que han sufrido las regiones que ocupan este estudio, han influido notablemente en la evolución de todos los aspectos socioculturales de cada tradición. Así, es destacable la supervivencia de la tradición del *bertsolarismo* en su lengua originaria prerromana por un lado, como muestra de resistencia cultural, y por otro lado la evolución de dos tradiciones de la zona del Caribe, que han experimentado procesos históricos de colonización y emancipación, como muestra de interacción de diversas influencias culturales, en el caso del *repentismo* cubano y del *extempo*. Respecto a estos dos últimos casos, hay que señalar que Díaz-Pimienta (2014) apunta a la existencia de poesía oral improvisada en América previamente a la colonización europea, y así mismo, está documentada la existencia de improvisación en las culturas africanas que fueron introducidas en América a través de la esclavitud (Cowley,1996). Es decir, que aunque las primeras referencias escritas coinciden con los periodos de la colonización, no se puede afirmar que estas dos tradiciones de improvisación poética fueran una importación cultural por parte de los agentes colonizadores, aunque indudablemente aportaron ingredientes culturales en los planos lingüístico y musical, con un resultado de gran riqueza y variedad. Por ejemplo, en el caso del *extempo*, existen referencias de que se ha cantado en distintas lenguas, según la evolución social en Trinidad y Tobago: en los antecedentes (*carisos*, *stickfights*) se usaban lenguas africanas (siglo XVIII), posteriormente improvisaban en *patois* (Francés criollo) (hasta principios siglo XX), y finalmente cambiaron al inglés (Cowley, 1996).

Respecto a la reflexión sobre los orígenes de la poesía oral improvisada, autores como Díaz-Pimienta (2014) o Jauregi (1958) respaldan que la improvisación poética existe desde tiempos inmemoriales, unida al origen de las lenguas. Sin embargo, otros autores como Azurmendi (1980) o Garzia (2001) discrepan de lo anterior, aludiendo que se trata de un mito, y añaden que tampoco supone un fenómeno moderno del siglo XIX. Al comparar estas tres tradiciones no se han podido extraer claves para resolver este debate, por la escasez de referencias anteriores al siglo XVIII, pero constituyen muestras representativas que sí constatan que la poesía

oral improvisada es un elemento común en realidades culturales muy dispares que ha pervivido hasta nuestros días a través de los avatares históricos.

Continuando con los aspectos sociales de las distintas tradiciones de poesía oral improvisada, algunos de ellos están ligados a la figura de la persona que improvisa (repentista, *bertsolari* o *extemporiser*). Por ejemplo, la utilización de seudónimos es común a las tres tradiciones: en el caso de Cuba y *Euskal Herria*, se observaba esta costumbre de usar seudónimos asociados a gentilicios de poblaciones rurales, pero en las últimas décadas se está perdiendo este hábito, debido probablemente al proceso de urbanización. En el caso de Trinidad y Tobago, sin embargo, sigue muy vigente el uso de seudónimos, aunque no se trata de gentilicios, sino que están asociados a títulos de la antigua monarquía europea de la época del colonial, que eran utilizados en el carnaval por los improvisadores afroamericanos como forma de sátira y subversión del poder establecido (Cowley, 1996). Ejemplos de ello son: *Lord Pretender* o *Lady África*.

Otro aspecto que debemos destacar sobre las figuras improvisadoras en las tres tradiciones es la baja participación femenina, debido muy probablemente a condicionantes de carácter patriarcal, como ocurre en otras disciplinas artísticas, en que se produce una falta de reconocimiento de la participación femenina. No obstante, su participación está aumentando cuantitativa y cualitativamente (mujeres ganadoras de competiciones de improvisación de alto nivel) en las últimas décadas en las tres tradiciones.

Según se deduce de las tradiciones estudiadas, el fenómeno de la improvisación ha experimentado un proceso de urbanización desde su medio rural originario, como se puede observar más claramente en el repentismo cubano y en el *bertsolarismo*, en cuanto a procedencia de los improvisadores, lugar de celebración de los eventos o la temática. En el *extempo*, la improvisación se ha mantenido estrechamente ligada al carnaval, aunque también se apunta a que ha experimentado cierto grado de urbanización, ya que la historia del *calypso* está ligada a la urbanización, la inmigración y la reconstrucción de la identidad afroamericana (Rohlehr, 1990).

Respecto al prestigio y la implantación sociocultural, se puede afirmar que en la actualidad las tres tradiciones gozan de un notable prestigio cultural dentro de sus respectivos contextos. Esto se refleja en los siguientes indicadores, comunes a las tres

tradiciones: celebración de eventos culturales de improvisación de gran relevancia, presencia en los medios de comunicación como prensa, radio, televisión e internet, existencia de estudios académicos y de canales para su enseñanza y difusión, existencia de asociaciones culturales o académicas que las impulsan, etc. A pesar de ello, es cierto que en comparación con otras expresiones culturales, como la literatura o la música, las expresiones de poesía oral improvisada estudiadas aquí, tienen un impacto cultural más restringido. Esto puede deberse por un lado a su carácter oral, popular e improvisado, en la misma línea de lo señalado por Díaz-Pimienta (2014). Por otro lado, puede que también concurren otros motivos, como las peculiaridades de la poesía oral improvisada como producto efímero, irrepetible y de recepción y participación colectiva. Esto contrasta abismalmente con la mayor parte de los productos culturales que se consumen actualmente: reproducción comercial en serie, en diferido y de recepción individual. Como señalan los autores Garzia *et al.* (2001), esto supone tanto una limitación como un valor añadido en la improvisación poética.

Otra muestra del impacto cultural restringido de estas tradiciones es el abandono investigativo, “una lamentable característica universal del *repentismo* es la escasez de estudios, el menosprecio académico ante esta manifestación de arte popular, y por consiguiente la carencia de bibliografía sobre el tema” (Díaz-Pimienta, 2014:180). Esta cita se refiere a fechas anteriores a la publicación de la primera edición de su libro en 1994, afortunadamente, como él mismo apunta más tarde y se constata en la comparativa de estas tres tradiciones, en las últimas décadas se han producido grandes avances en cuanto al estudio académico de la poesía oral improvisada en el caso del *repentismo cubano* y del *bertsolarismo*. En el caso del *extempo calypso*, sin embargo, la afirmación anterior de Díaz-Pimienta sigue siendo aplicable, ya que no son evidentes dichos avances. Sirva como ejemplo de ello la ausencia de bibliografía específica sobre esta tradición en la elaboración del presente Trabajo de Fin de Grado. Por un lado, se ha comprobado que existe abundante bibliografía de estudios académicos sobre el Carnaval de Trinidad y Tobago, así como sobre la música *calypso*. Empero, solo se encuentran someras alusiones a su modalidad improvisada de *extempo calypso* dentro de dichos estudios académicos, y en muchos casos se obvia o se relega su carácter improvisado a un segundo plano, por lo que resulta complicado abordar un estudio integral de esta tradición. Encontramos instancias de lo anterior en los trabajos de investigadores de relevancia

sobre la música *calypso* y el carnaval de Trinidad y Tobago, como Rohlehr (2004) , Hill (1986), o Cowley (1996).

Entre las manifestaciones culturales en las que se presentan las tradiciones objeto de análisis, se encuentran también aspectos comunes. En todas ellas se celebran eventos de poesía oral improvisada de gran relevancia en cuanto a su difusión, prestigio cultural, cobertura mediática o asistencia masiva de público. Estas celebraciones de grandes campeonatos tienen una amplia repercusión y contribuyen a la valorización de las respectivas tradiciones en cada uno de sus contextos. Se pueden destacar los siguientes eventos respectivamente: *Campeonatos Mundiales de Pie Forzado* en Cuba, *Euskal Herriko Bertsolari Txapelketa* en *Euskal Herria* y *National Extempo Monarch* del carnaval en Trinidad y Tobago.

Otro aspecto reseñable dentro del plano sociocultural es el tema de la enseñanza de la improvisación. Como se ha comentado anteriormente, es un elemento común en las tres tradiciones la existencia de escuelas o experiencias de didáctica de la improvisación poética. Existen escuelas de *repentismo* y de *bertsolarismo* instauradas desde hace varias décadas en distintos niveles (educación formal y no formal, adultos, infantiles...) con metodologías propias (como el *Método Pimienta*), lo que garantiza una herramienta de transmisión de este arte a las nuevas generaciones así como aporta competencias lingüísticas, poéticas y musicales al currículum escolar. En el caso del *extempo*, existen experiencias oficiales y no oficiales más puntuales, en niveles preuniversitarios y universitarios, en algunos casos ligado a la enseñanza del *calypso*, como los talleres *Shools Extempo Workshops*, impartidos por *extemporisers*, con el objetivo de difundir esta modalidad creativa como parte del acervo cultural del país y trabajar las competencias antes mencionadas con el alumnado.

Todos los aspectos anteriormente mencionados constituyen solo una pequeña síntesis de cómo se insertan estas tradiciones en el engranaje del fenómeno sociocultural de la poesía oral improvisada en sus respectivos contextos. Después de comparar algunas de sus facetas socioculturales, cabe rescatar como conclusión que existen elementos comunes que apuntan a la universalidad de la poesía oral improvisada como fenómeno cultural, tal como señalaba Díaz-Pimienta (2014). Por otro lado, a pesar de las restricciones y los retos a los que se enfrentan estas

tradiciones, todas gozan de una saludable vitalidad y han sabido evolucionar y adaptarse a las demandas sociales y culturales.

2.2. ASPECTOS DEL PROCESO CREATIVO

En este apartado se van a comparar aspectos que influyen en el fenómeno creativo de la poesía oral improvisada dentro de las tres tradiciones. Como ya se explicó en la parte de la recensión, hay que tener en cuenta la totalidad de los factores que rodean a la *performance*, como obra oral instantánea, y de los que dependerá la eficacia repentística.

Si se tienen en cuenta las leyes de la improvisación propuestas por Díaz-Pimienta (2014) reseñadas anteriormente (inmediatez, espontaneidad, dialogicidad, contextualidad, fluidez, comunicabilidad, seguridad escénica, carácter agonal y falibilidad textual), se observa que todas ellas se cumplen fielmente en las tres tradiciones objeto de este estudio, siempre adaptadas a las especificidades lingüísticas y culturales de cada una de ellas.

Respecto al carácter agonal señalado en las leyes de improvisación, es decir, el espíritu de competición verbal amistosa, hay que resaltar que la controversia es la modalidad de repentismo más común en que se aprecia este aspecto en todas las tradiciones estudiadas. Este carácter agonal tiene relación también con la falibilidad textual, en el marco de la competición, ya que en todas las tradiciones las equivocaciones son penalizadas, lo que aporta presión y emoción a la actuación repentista. Por ejemplo, en todas las tradiciones se penaliza el hecho de repetir una misma palabra-rima.

En cuanto al número de improvisadores, la forma más común es improvisar en parejas en todas las tradiciones, sobre todo en las competiciones, pero también aparece la modalidad de improvisar en solitario. En el caso de Cuba y *Euskal Herria*, incluso improvisan en trilogías o en rondas de más de tres poetas.

Un elemento que marca una diferencia importante entre las tradiciones estudiadas es en la presencia de acompañamiento musical. Mientras que en el

repentismo cubano y en el *extempo* las actuaciones de repentismo incluyen acompañamiento de instrumentos musicales, en el *bertsolarismo* se improvisa en ausencia de estos, a *capella*, pero no exenta de musicalidad, ya que esta se encuentra en la tonada con la que se canta. Según indica Díaz-Pimienta (2014) la falta de acompañamiento musical constituye una excepcionalidad en las tradiciones de poesía oral improvisada, ya que existen pocos ejemplos de improvisación a *capella*, como la *regueifa* gallega o la *ottava rima* italiana; probablemente en sus orígenes sí se acompañaban de instrumentos musicales. En los casos del *extempo* y el repentismo cubano, como ya se ha explicado, se trata de instrumentos musicales de cuerda y percusión propios de tradiciones musicales caribeñas, y en el caso del *extempo* también aparecen instrumentos de viento. Este acompañamiento musical forma parte de la *performance* en los dos casos, ya que sirve para marcar los interludios musicales y pautas en que se produce el canto improvisado. En el caso del *extempo*, además, depende de la tonada específica, y puede ir acompañado de un pequeño coro que canta las partes del texto que se repiten. Este coro parece tener su origen en los cantos tradicionales africanos, como ya se ha mencionado anteriormente.

Las características formales de la poesía oral improvisada vienen marcadas fundamentalmente por la tonada, la métrica y la rima, que en su conjunto aportan musicalidad y cadencia a la improvisación y facilitan la memorización individual y colectiva. Además, contribuyen a la oralización, para que el texto poético sea comunicable de manera espontánea y comprensible inmediatamente por la audiencia. Estas características van a ser ejemplificadas parangonadas en las tres tradiciones a continuación.

En primer lugar, la tonada o melodía utilizada para improvisar constituye el molde músico-textual para la improvisación. Como parte de la literatura oral, la improvisación poética constituye una modalidad de canto recitado acompasado (Zumthor, 1991). En los tres casos proviene de composiciones musicales tradicionales de su acervo cultural respectivo, como se ha ejemplificado en la descripción de cada una de ellas. En el caso particular de Cuba se ha extendido el uso de la tonada libre que permite mayor flexibilidad interpretativa, pero en los otros dos casos cada tonada marca específicamente el molde estrófico, rítmico y musical. Así, existe un amplio abanico de tonadas que se adaptan a la temática, la velocidad o la complejidad musical deseada en cada situación. Esto constata que se trata de una característica común en la improvisación poética, pero que cada tradición posee sus propias

tonadas. La tonada resulta pues un factor crucial en la eficacia repentística, que es además un elemento reconocible por el público, que comparte ese conocimiento armónico con el improvisador.

En segundo lugar, entre las estructuras métricas usadas en estas tres tradiciones se encuentra gran variedad. Esto podría deberse a que se trata de tradiciones en distintas lenguas, según indica Díaz-Pimienta (2014) en cada idioma predomina el uso de determinados metros en relación a la unidad fónica respectiva de cada idioma. Esto solo se constata en el caso del repentismo cubano, que en consonancia con tradiciones en lengua hispana, usa el octosílabo, unidad fónica principal de la lengua y la lírica española. En el repentismo de Cuba la longitud del metro es también invariable dentro de la estrofa. Por el contrario, en el caso del *extempo* y del *bertsolarismo* se usan versos de longitud variable, en función del paradigma métrico de la tonada fundamentalmente. En el *bertsolarismo*, cada estrofa contiene líneas de dos tipos de metro, alternándose entre las líneas pares y las impares: por ejemplo 10-8-10-8... o 7-6-7-6... En el *extempo*, la longitud de los versos dentro de cada estrofa no sigue un patrón tan regular, una misma tonada permite más flexibilidad. En esto último puede haber influido el hecho de que las tonadas provienen del *patois* (francés criollo) y posteriormente se pasó a cantarlas en inglés.

Respecto al tipo de estrofas, también existen paradigmas divergentes entre las tres tradiciones. Mientras que en el repentismo cubano la improvisación es monostrófica, coincidiendo con la ya citada décima *espinela* (diez versos octosílabos, distribuidos: primera redondilla *abba*, puente o bisagra *ac* y segunda redondilla *cddc*), en el *extempo* existen dos tipos de estrofa, *single tone* (cuatro líneas) o *double tone* (ocho líneas); finalmente, en el *bertsolarismo* encontramos distintas estrofas, siendo las más recurrentes de ocho (*zortziko*) o diez líneas (*hamarrekoa*). En estos dos últimos casos, coinciden en que el tipo de estrofa está definido por la tonada utilizada, cada tonada incorpora una métrica determinada.

La tercera característica formal es la rima, de vital importancia en la improvisación, ya que es el elemento que le confiere calidad lírica y oralizadora, y resulta esencial en la asociación de ideas y en la eficacia repentística. En todas las tradiciones estudiadas se encuentra rima preferiblemente consonante y esta es valorada según su grado de consonancia y eficacia. En cada una de las tradiciones se encuentran diferentes patrones: en el repentismo cubano sigue el patrón de la décima

espinela (*abba-accddc*); la rima en el *bertsolarismo* es siempre del mismo grupo, y se produce en las líneas pares *abcdbbeb...*); en el *extempo*, la rima se agrupa en pareados (*aabbccdd*).

A parte de las características formales, otro aspecto destacable en las tradiciones de poesía oral improvisada es el tema o asunto sobre el que se canta. Como ya se ha visto previamente en la descripción de los temas de cada una de las tradiciones, la temática utilizada es de gran variedad, se puede improvisar desde temas cotidianos y concretos hasta otros universales o de carácter abstracto. Esta diversidad temática es un factor coincidente en las tres tradiciones, como se observa en los ejemplos mencionados con anterioridad. Otra confluencia entre las tres tradiciones es que en las competiciones los temas son establecidos por el jurado y los improvisadores deben desarrollarlos, en la modalidad de controversia, adoptando posiciones antagónicas respecto al tema, o también en solitario.

Además, en relación con a temática, en las tres tradiciones se puede reflexionar sobre la repercusión social que tiene el tratamiento de temáticas sociales en el ámbito de la improvisación poética en cada uno de los contextos respectivos. En este sentido, se puede afirmar una de las razones del éxito de la poesía oral improvisada es que conecta con los temas de interés del público, que analizados bajo la perspectiva de la improvisación, los asuntos de actualidad son sometidos a originales enfoques satíricos, cómicos, poéticos o dramáticos, que además son mezclados con referencias contextuales de la *performance*, lo que resulta de gran agrado para la audiencia. Así mismo, lo señalado para el *bertsolarismo* se puede aplicar también a las otras dos tradiciones: “es una especie de circuito alternativo de la información social y personal, donde el improvisador se convierte en una referencia de opinión social de cierta importancia dentro de su comunidad” (Garzia *et al.*, 2001:63).

Sin apartarnos de la cuestión temática, existen diferencias en la manera de abordar los asuntos en las tradiciones comparadas. Mientras que en el *repentismo* cubano y el *extempo* los temas son de tipo conceptual, en el *bertsolarismo* pueden ser también situaciones que se pueden escenificar mediante la improvisación, en que los temas son abordados desde una perspectiva de asignación de roles y representación del tema por los *bertsolaris*, los cuales deben enfocar y desarrollar el tema desde esa posición. Esto supone una evolución en la improvisación de los temas, que

proporciona nuevos giros y enfoques poéticos, cómicos y dramáticos en las actuaciones de improvisación,

Otro aspecto que influye altamente en el proceso creativo de la poesía oral improvisada, y que la diferencia de otras expresiones literarias, son los factores contextuales que rodean a la *performance* del texto poético improvisado: el espacio, el público, el resto de improvisadores, el conductor o presentador, los músicos o el tiempo (la fecha en que se improvisa y los tiempos de actuación). En todas las tradiciones estudiadas encontramos que la confluencia de estos factores hace de la improvisación un acto comunicativo en el que el mensaje se crea, se emite y se recibe directamente en un mismo tiempo y espacio. Así mismo, estos factores contribuyen al discurso deíctico de la improvisación, mediante el que se hacen referencias personales, espaciales y temporales que intervienen en el acto comunicativo y creativo de la improvisación.

Respecto a la importancia del público en las tres tradiciones, comparten la función esencial de este en el acto comunicativo de la improvisación, pero existen diferencias en el nivel de participación y colaboración del público dentro de la *performance*. En el *repentismo* cubano y en el *extempo*, el público que asiste habla, canta, aplaude, corea y colabora en ocasiones proponiendo temas. En el *bertsolarismo*, por el contrario, se requiere silencio del público y su participación se reduce a aplaudir, reír, ovacionar o cantar conjuntamente con el *bertsolari* la última línea de algunas estrofas, aunque esto no exime la función de *feed-back* mediante su presencia compartida.

En el contexto de la *performance*, también se puede observar que el llamado lenguaje no verbal exteriorizado por los improvisadores difiere en las tres tradiciones de la siguiente manera: mientras que el *repentismo* cubano y el *extempo* los improvisadores actúan moviéndose por el escenario, bailan e interaccionan con otros improvisadores y con el público, en el *bertsolarismo* la actitud corporal es menos dinámica y más ceremonial, no se mueven en el escenario mientras cantan y las interacciones gestuales son muy reducidas. Esto podría deberse a la presencia de acompañamiento musical en contraposición a la modalidad a *capella*, lo que influye también en el carácter festivo o solemne de los espectáculos.

Otro elemento de relevancia dentro del proceso creativo de la improvisación poética en las distintas tradiciones es el uso de una gran variedad de recursos de

retórica repentística. A este respecto, se puede distinguir entre los recursos poético-retóricos textuales, propios también de la literatura escrita, y los recursos repentísticos o situacionales. Ambos tipos de recursos forman parte de la retórica repentista en las tres tradiciones, con el obligado sometimiento a las restricciones de la oralidad improvisada: tiempo, métrica, rima o temática establecidas. Entre ellos, se pueden encontrar en las tres tradiciones estudiadas el uso de los siguientes: uso de tópicos de contenido, tópicos de estructura (como el saludo y la despedida), recursos de lenguaje figurativo (metáfora, metonimia, hipérbole...), lenguaje eufemístico, ironía, antítesis, etc. Entre estos recursos, aunque en cada tradición también existen recursos específicos, destaca el uso de la ironía con que se tratan los temas cotidianos y de actualidad en todas las tradiciones, con el fin de lograr una mayor eficacia repentística.

Como último aspecto destacable del proceso creativo en las tradiciones repasadas, se encuentra la estrategia de elaboración mental del texto improvisado. Esto es, la forma de seleccionar y ordenar léxica, métrica y rítmicamente los elementos del discurso poético, algo que solo puede ser referido por los propios improvisadores. Así, según indican autores del repentismo cubano (Díaz-Pimienta, 2014) como del *bertsolarismo* (Garzia *et al.*, 2001), la estrategia consiste en pensar y seleccionar el final o último verso de la estrofa, en sentido inverso a la enunciación, lo que determinará la elección de los elementos léxico-semánticos y rimas del resto de la estrofa. En el *bertsolarismo* aluden metafóricamente a esta estrategia como “el veneno en la cola” (Garzia *et al.*, 2001:105). Esto es aplicable también en el *extempo calypso*, tal como indicaba su gran exponente Lord Pretender “the trick is always to have your first and last verse.” ‘el truco es seleccionar el primero y el último verso’ (The Independent, 2002).

Como recapitulación al comparar los aspectos del proceso creativo de la improvisación poética, a pesar de sus especificidades, parece que las tres tradiciones comparten paradigmas comunes pertenecientes a la poesía oral improvisada como expresión artística definida por aspectos universales.

CONCLUSIONES

En este Trabajo de Fin de Grado se ha abordado el análisis de la poesía oral improvisada, aplicando los conocimientos y adquiridos en el Grado de Estudios Ingleses, y desarrollando habilidades de investigación y reflexión crítica. Para el análisis de la poesía oral improvisada se han establecido dos perspectivas diferenciadas: como fenómeno sociocultural y como proceso creativo, a través de la recensión de la obra *Teoría de la Improvisación Poética* de Díaz-Pimenta (2014), como patrón de referencia para dicho análisis.

En segundo lugar, este trabajo supone un estudio descriptivo y comparativo de tres tradiciones de poesía oral improvisada: *repentismo* cubano, *bertsolarismo* y *extempo calypso*. Esta comparativa se ha realizado a través de la revisión de distintos recursos bibliográficos, tomando siempre como referencia para el análisis el marco teórico de la improvisación poética proporcionado en la obra de Díaz-Pimenta (2014), en forma de ensayo crítico. De esta forma, se han relacionado los distintos aspectos, tanto socioculturales como del proceso creativo, dentro del marco teórico de la improvisación poética siguiendo el paradigma establecido en la recensión.

Por un lado, en relación a los aspectos socioculturales, se pueden extraer varias características comunes a las tres tradiciones: tienen varios siglos de antigüedad, han sobrevivido y evolucionado hasta la actualidad a través de los avatares históricos, han experimentado un proceso de urbanización, la participación femenina es baja aunque va en aumento, todas las tradiciones gozan de prestigio cultural, pese a ser restringido, e implantación sociocultural en sus respectivos ámbitos. Esto se aprecia en indicadores como: celebración de eventos de improvisación poética, presencia en medios de comunicación, enseñanza de la improvisación y existencia de estudios académicos.

De la revisión de estos aspectos socioculturales en las tres tradiciones de improvisación poética se puede concluir lo siguiente: por una parte, existen elementos comunes que apuntan a la universalidad de la poesía improvisada como fenómeno sociocultural; por otra parte, en comparación con otras disciplinas culturales como la literatura escrita o la música, su prestigio cultural es menor, como se puede constatar en el abandono investigativo al que se han visto sometidas; por último, a pesar de su

ámbito restringido, las tres tradiciones son expresiones culturales de gran vitalidad y se han adaptado con éxito los cambios sociales y culturales que las han marcado.

Por otro lado, en relación a los aspectos de la poesía oral improvisada como fenómeno creativo, a pesar de sus múltiples especificidades, que vienen dadas por las diferencias lingüísticas y culturales, se puede afirmar que las tres tradiciones se rigen por los paradigmas universales planteados por Díaz Pimienta (2014) en las leyes de la improvisación poética. Así mismo, al comparar las características formales, estrategia mental de la improvisación o los factores contextuales que rodean al proceso creativo de la improvisación poética, se observan similitudes que las encuadran dentro de una disciplina artística común.

En el proceso de comparación de las tres tradiciones mencionadas, respecto a la bibliografía consultada, hay que destacar el aumento de estudios en el campo del *bertsolarismo* y del *repentismo* cubano en las últimas décadas, que han contribuido de forma determinante en la investigación de la poesía oral improvisada. Sin embargo, en el caso del *extempo*, modalidad improvisada dentro de la música *calypso*, ha resultado de gran dificultad encontrar referencias bibliográficas específicas de *extempo*, ya que son muy escasas. De hecho, la información sobre esta tradición se encuentra dispersa dentro de estudios dedicados a la música *calypso* y al Carnaval de Trinidad y Tobago, por lo que resulta complicado extraer información concreta de esta disciplina de improvisación. Este último caso corrobora lo postulado por Díaz-Pimienta (2014) respecto al abandono investigativo existente en el campo de la improvisación poética.

Para finalizar, debemos destacar la siguiente conclusión: en este estudio comparativo de tres tradiciones de lenguas, regiones y culturas dispares, se encuentran abundantes elementos comunes, tanto en sus aspectos socioculturales como creativos, lo que apunta al carácter universal de la poesía oral improvisada, como ya señalaba Díaz-Pimienta (2014).

Este Trabajo de Fin de Grado contribuye así al estudio de la poesía oral improvisada en su dimensión global, así como en sus distintas manifestaciones, ejemplificadas en las tres tradiciones analizadas. De esta manera, se insta a continuar en la investigación de esta fascinante disciplina artística, en aras de contribuir a su merecido valor literario y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Azurmendi, J. "Bertsolaritzaren Estudiorako. 014/015. Zenbakia." *Jakin* 1980.

Bertsozale Elkartea. *BDB-Bertsolaritzaren Datu Basea. Xenpelar Dokumentazio Zentroa*. 2017. Web. enero, 2017. Recuperado de <<http://bdb.bertsozale.eus>>.

Bonn, D. "Gypsy wins Extempo title...again" *Trinidad Express Newspaper*. 2017. Documento en línea. Recuperado de <<http://www.trinidadexpress.com/20170224/news/gypsy-wins-extempto-titleagain>>.

Canto improvisado en el mundo. *Kulturartea Mapa*. Web. Recuperado de <http://www.mintzola.eus/es/kulturartea?set_language=es>.

Cowley, J. *Carnival, Canboulay, and Calypso: Traditions in the Making*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

Cowley, J. "Music and Migration: Aspects of Black Music in the British Caribbean, the United States, and Britain, before the Independence of Jamaica and Trinidad and Tobago." University of Warwick, 1992.

Cuffy, D. "Profanity shocks extempo audience." *The Trinidad Guardian Newspaper*. Web. Recuperado de <<http://www.guardian.co.tt/entertainment/2013-11-04/profanity-shocks-extempo-audience>>.

---."Stalin's grandson is Junior Extempo King" *The Trinidad Guardian Newspaper*. 2016. Web. Recuperado de <<http://www.guardian.co.tt/news/2016-02-04/stalin's-grandson-junior-extempo-king>>.

Díaz-Pimienta, A. *Teoría De La Improvisación Poética. Prólogo Maximiano Trapero*. 3ª

Edición ed. Almería: Scripta Manent, 2014.

Dorronsoro, J. *Bertso Doinutegia*. Donostia: Euskal Herriko Bertsolari Elkarte, 1994. .

Garzia, J., J. Sarasua, and A. Egaña. *El Arte Del Bertsolarismo. Realidad y Claves De La Improvisación Oral Vasca*. Donostia: Bertsozale Elkarte/Bertsolari Liburuak, 2001.

Hassanali, S. "Gypsy retains extempo crown." *The Trinidad Guardian Newspaper*.

Web. Recuperado de <<http://www.guardian.co.tt/news/2017-02-25/gypsy-retains-extempo-crown>>.

Hill, D. "Calypsonians Speak for the Record: An Ethnohistorical Study of Trinidadian Calypso (1784-1950)." University of Western Indiana, 1986.

Jauregi, L. *Xenpelar Bertsolaria; Bizitza Ta Bertsoak*. Zarautz: Itxaropena, 1958.

"Lord Pretender." *The Independent*. Febrero, 14 2002. Web. Recuperado de

<<http://www.independent.co.uk/news/obituaries/lord-pretender-9161895.html>>.

Mason, P. "Lord Pretender. Calypso's Last Great Exponent of Extempo Singing." *The Guardian*. Enero, 26 2002. Web. Recuperado de

<<https://www.theguardian.com/news/2002/jan/26/guardianobituaries>>.

Rohlehr, G. *Calypso and Society in Pre-Independence Trinidad* . Port of Spain:, 1990.

---. *A Scuffling of Islands: Essays on Calypso*. San Juan, Trinidad and Tobago: Lexicon Trinidad Ltd, 2004. .

Thompson, K. "Chapter Five: Trinidad and Tobago." *A Look at the Caribbean and its People and Culture*. New Africa Press, 2010.

TUCO. "National Carnival Commission of Trinidad and Tobago." Web. Recuperado de
<<http://www.ncctt.org/new/index.php/interest-groups/tuco.html>>.

Zumthor, P. *Introducción a La Poesía Oral*. Madrid: Thaurus, 1991.