

El repentismo como género literario. La poesía oral improvisada desde la teoría literaria

Repentism as literary genre. Improvised oral poetry analysed from literary theory

Sara Molpeceres Arnáiz

Recibido: 17/10/2021 · Aceptado: 18/12/2021 · Publicado: 07/01/2022

Resumen

El repentismo o poesía oral improvisada ha sufrido un innegable olvido académico que se hace patente particularmente en el caso de la disciplina de teoría de la literatura, en la que no existe ningún material específico sobre el tratamiento de este fenómeno. El presente trabajo, en ese sentido, busca aportar desde dicha disciplina algunas claves sobre la poesía oral improvisada que llevan a plantear la posibilidad de hablar de un género literario con identidad propia (en particular, un subgénero del macrogénero lírico), identidad propia que tiene que ver en particular con la naturaleza improvisada de este tipo de literatura, una especificidad que se manifiesta claramente si aplicamos al repentismo, por una parte, las teorías sobre comunicación literaria y, por otra, las convenciones sobre la composición del género lírico.

Abstract

Repentism (or improvised oral poetry) has been neglected in academic fields, and particularly in the field of literary theory. In this way, this article aims to provide some insights regarding improvised oral poetry within literary theory's theoretical framework. The article's main goal is to justify the proposal of repentism as a literary genre of its own (a subgenre of lyric genre), due to its particular improvised nature, a singularity which is clearly manifested when literary communication processes and lyric genre theories of composition are analysed in repentism.

Palabras clave

géneros literarios | poesía oral improvisada | teoría de la literatura | repentismo | composición poética | comunicación literaria

Keywords

literary genres | improvised oral poetry | theory of literature | repentism | poetic composition | literary communication

1. Introducción

Este trabajo pretende, desde el marco teórico-metodológico de la teoría literaria, justificar la posibilidad de que el repentismo (o poesía oral improvisada) pueda y deba considerarse un género literario en sí mismo, en particular un subgénero del macrogénero natural de la lírica.

Para afrontar dicho objetivo, el trabajo se articula en torno a dos apartados. El primero ofrece una contextualización de nuestro objeto de estudio dando cuenta de los aspectos más controvertidos de la

relación entre literatura oral y literatura escrita, ya que estos aspectos, junto con las características propias de la improvisación, han influido en el abandono teórico y académico que ha sufrido el repentismo.

Este primer apartado (el punto 2) no solo afronta el problema desde un punto de vista de la teoría literaria, sino también desde el punto de vista de la antropología, centrándose además en las particularidades del caso en la Grecia antigua, pues es este un ejemplo paradigmático del paso en una cultura de la oralidad a la escritura, pero también es el contexto en el que se establecieron muchos de los conceptos teórico-literarios que siguen vigentes hoy a la hora de clasificar, definir y valorar la literatura.

El otro gran apartado que construye este trabajo (el punto 3) se centra en analizar las posibilidades de un género repentista desde la teoría literaria. En este sentido, se ha recurrido a diferentes autores y teorías dentro de esta disciplina, partiendo de una teoría de los géneros en general y del género lírico en particular, de la teorización sobre la comunicación literaria y de las muy variadas convenciones sobre la composición lírica.

Este último apartado busca contrastar el fenómeno repentista con el modelo descriptivo dominante tanto de comunicación literaria como de composición lírica, ambos basados en un modelo escrito que es el hegemónico. Adelantamos que en esta comparación se encuentran las evidencias de la especificidad del repentismo, de una identidad propia a nivel genérico que nos permitiría hablar de una categoría distinta (un subgénero específico del lírico), que habría que relacionar no tanto con la naturaleza oral del repentismo como con su carácter de improvisación.

Hemos de señalar que nuestro trabajo es principalmente una reflexión sobre la inadecuación de los modelos existentes en teoría de la literatura a la hora de tratar la comunicación literaria y la composición del género lírico cuando nos enfrentamos al repentismo. No se ha buscado actuar como lo haría un crítico literario, eligiendo un corpus y procediendo a describirlo, sino que, en este caso, los ejemplos utilizados buscan ilustrar las teorías previamente explicitadas.

2. Literatura oral frente a literatura escrita: la literatura oral improvisada desde esta polémica oposición

2.1. Sobre la problemática definición terminológica

Si afrontamos la literatura oral desde el punto de vista de la teoría literaria, podría decirse que la diferencia básica entre la literatura oral y la literatura escrita tiene que ver con la forma en la que la comunicación literaria se realiza en cada una de ellas, particularmente con el canal de comunicación. Aquí es de aplicación la tradicional distinción planteada por Luigi Heilmann (1975: 14) entre un canal o eje visivo-estable, que sería el propio de la literatura escrita, que se transmite de manera visual y sería permanente; y un canal o eje acústico-momentáneo, en el que los textos son escuchados, existen físicamente sobre un eje acústico que desaparece en cuanto se deja de emitir.

A esto podríamos sumar, desde el punto de vista de la teoría de los géneros literarios, que la naturaleza oral de una forma literaria no es un criterio vinculante para establecer una categoría genérica específica. La epopeya transmitida de manera oral se clasifica, como la escrita, dentro del macrogénero épico-narrativo y tanto la poesía oral como la escrita se localizan dentro del género lírico. No obstante, mientras que la epopeya oral se estudia (generalmente en su versión escrita) dentro del subgénero «epopeya» o «épica», si revisamos uno de los textos de referencia sobre géneros literarios en el ámbito teórico-literario, el realizado por Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo en 2009, nos encontramos con una categoría de «formas populares», en la que se integran la mayor parte de las formas orales.

Estas taxonomías (la especificidad del canal en el caso de la literatura oral y la existencia de un género de «formas populares») aportan poco de cara al entendimiento del fenómeno de la literatura oral y su análisis, sobre todo si tenemos en cuenta que existe un profundo problema ideológico detrás de

términos y conceptos como los de «literatura oral», «literatura popular» o «folclore» (Zavala 2000: 38). Es aquí donde se ha de recurrir a otras disciplinas, como la antropología, para dar cuenta de la problemática que estas concepciones implican (Zumthor 1991: 21 y ss.).

Dicha problemática empieza por la misma definición de estos términos, que se definen por oposición (Finnegan 1992: 5-6): «oral» se opondría tanto a «no verbal» como a «escrito» o «literario»; mientras que «folclore» –que incluiría todas las formas de tradición transmitidas de manera oral; véase Finnegan 1992: 11– se opone a «culto» y a «cultura elitista», al igual que «cultura popular», término con el que folclore a veces se confunde y que, según Finnegan (1992: 15), se relaciona más con la cultura de masas y el mundo actual.

Estas divisiones conllevan un juicio de valor que establece la oposición radical entre «lo culto, lo docto, lo letrado, lo noble, lo otro, lo inculto, lo indocto, lo iletrado, lo plebeyo» (Zavala 2000: 38), pero también una jerarquía por la que el primer elemento de la polaridad es el modelo, y el segundo un elemento secundario desprestigiado.

Si nos centramos únicamente en la literatura oral y partimos de una definición canónica, como la realizada por Zumthor (1991), nos encontraremos también con que esta no está exenta de elementos problemáticos. Este autor define la literatura oral, y en particular la poesía oral, como «toda comunicación poética en la que la transmisión y la recepción, por lo menos, pasen por la voz y el oído» (Zumthor 1991: 21 y ss.). Se trata de una definición un tanto imprecisa (pues incluiría bajo el mismo marchamo tanto a la literatura oral improvisada como a la recitación oral de un texto escrito) que en el fondo también se articula a partir del concepto hegemónico de escritura, lo que prueba el mismo Zumthor (1991: 37) al presentar su tipología de la oralidad: oralidad primaria, mixta o secundaria, según las diferentes relaciones entre oralidad y escritura.

Particularmente resulta relevante de la taxonomía de Zumthor (1991: 37) la oralidad primaria, tipo de oralidad completamente ajena a la escritura que, según este autor, es la propia de estadios culturales primitivos, de lo que se deduce que escritura equivale a «civilización». En la misma línea, si nos planteamos las relaciones entre literatura popular o folclore (generalmente oral o de origen oral) y literatura culta, se aprecia un sesgo que nos habla de diferencias sociales y educativas, por una parte (la oposición entre iletrado: popular, oral, y letrado: culto, como apunta Luis Díaz 1990: 11) y, por otra, de esa misma relación de lo oral (folclore o popular) con lo incivilizado, que implica también hablar de diferentes tipos de racionalidad en la cultura oral y en la escrita.

2.2. Oralidad, escritura y tipos de racionalidad. El individuo creador en la literatura oral

Siguiendo con la idea expuesta en el último apartado, ha de decirse que en el contexto de la cultura occidental se ha entendido por «racionalidad» el tipo de logos que ha primado desde Platón y que llegó a su momento culminante con Descartes primero y con la Ilustración después. Del prejuicio logocéntrico occidental que equipara palabra y razón da cuenta Lévi-Strauss (1964: 13 y ss.) explicando que el pensamiento primitivo se tiende a relacionar con necesidades concretas y nunca con procesos abstractos de reflexión, mientras que la sociedad de la escritura se relacionaría con la razón o la individualidad (Zumthor 1991: 36).

Diversos son los autores que cuestionan este planteamiento, así como la radical oposición entre literatura oral/popular y literatura escrita/culta. Zavala (2000: 41) expone, por ejemplo, que la relación entre literatura popular y culta es estrecha, ya que ambas se interrelacionan e influyen: muchas veces las formas de literatura popular provienen de formas cultas y otras muchas las formas populares influyen o se insertan en la literatura culta. Armistead (1994) menciona la presencia de la literatura oral improvisada en textos de la literatura escrita en la tradición hispánica y Pedrosa (2000) extiende esta idea a literaturas como la anglosajona, la islandesa, la francesa, etc. Buscando la presencia de la literatura culta o escrita en la poesía oral improvisada, habría que tener en cuenta varios casos que evidencian esta clara relación: el repentista Jesús Orta (1980: 7-24), «el Indio

Naborí», señala el origen culto y la tradición escrita de la décima repentista; Génesis García (2004), por su parte, da cuenta de los aspectos cultos y academicistas del trovo murciano.

Sobre la oposición entre colectividad e individualidad, Jack Goody (1977: 25) expone que es incorrecto equiparar literatura oral con colectividad y dar por hecho que en culturas de oralidad primaria no hay genios individuales o pensamiento abstracto. En estas culturas, continúa Goody (1977: 27), se absorben los logros individuales y se incorporan a la tradición, pero esto no implica que no los haya: cada individuo que reformula el universo conceptual de su cultura es un creador individual y un intelectual, pues muchas veces estos sujetos introducen o inventan nuevas vías de entender o hacer las cosas que responden a demandas latentes en su sociedad (Goody 1991: 30).

Aunque el planteamiento de Goody se centra en la creación oral de culturas pre-escritura, resulta de enorme importancia para entender las relaciones que se establecen entre el individuo creador y la colectividad en la literatura oral, ya que, aunque es innegable la importancia de lo colectivo en la literatura oral en general y en la improvisada en particular; con respecto a nuestro objeto de estudio, los procesos creativos del poeta repentista resultan de gran relevancia para analizar la poesía oral improvisada, donde la centralidad está en el creador, aunque los destinatarios puedan ser co-creadores.

En una línea semejante a la de Goody, pero centrando su objeto de estudio en la literatura griega, la helenista Florence Dupont (2001: 9) considera también tendencioso que se asevere que el paso de la oralidad a la escritura está relacionado con el avance de la civilización. Según esta autora, no se puede considerar que la escritura conlleve un procedimiento de conocimiento o de memorización que reemplace al oral, sino que habría que hablar de los usos de oralidad y escritura, pues la civilización griega otorga a la escritura un papel y a la palabra viva otro (Dupont 2001: 11). Así, la Grecia clásica desconfía de la escritura porque se usa como inscripción para «hacer hablar a las cosas muertas» (Dupont 2001: 14), esto es, a objetos como copas o estelas funerarias; pero no se usa para transcribir las palabras del vivo, pues la palabra escrita priva del intercambio, de la discusión: en este contexto, la escritura era un medio auxiliar, mientras que la palabra oral tenía un valor simbólico y ritual.

Dupont (2001: 9) ejemplifica magistralmente esta última idea con la epopeya griega y el análisis de su contexto de producción: el entorno ritual y religioso del banquete sacrificial, donde el aedo, «tañedor de cítara y sacerdote de las Musas», es el vehículo por el que, mediante la epopeya, el hombre entra en contacto con Mnemósine, «la memoria divina del mundo». Se trataría, por tanto, de una experiencia ritual, sagrada y colectiva de la que el texto escrito no puede dar cuenta (Dupont 2001: 12). Esto implica replantear hasta qué punto es tal la supremacía de la literatura escrita frente a la oral. Así, en esta misma línea, Gregory Nagy (1999: 8) plantea invertir los términos a la hora de valorar literatura escrita y oral: en la historia de la humanidad lo que es una excepción es la escritura, por lo que «it is written that has to be defined in terms of oral».

2.3. La performance en el contexto antiguo

Apunta Goody (1977: 26) que la diferencia entre literatura oral y escrita, más allá de tópicos, se encontraría en los diferentes procesos de transmisión y composición de cada una de ellas. Si tenemos en cuenta que el proceso de transmisión de la literatura oral puede producir una serie de experiencias y de significados que son difícilmente trasladables a la experiencia individual de lectura, nos encontramos con que el terreno real de la literatura oral, a nivel de transmisión y composición, es el de lo que desde la antropología y la teoría literaria se denomina performance, concepto que nos remite al hecho de que la literatura oral se enuncia en un contexto pragmático, no en un texto, y eso ha de tenerse en cuenta, ya que influye en el proceso compositivo (Finnegan 1992: 13). Zumthor (1991: 33) define performance como «la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora». Esto implica que, de las cinco operaciones que, según Zumthor (1991: 33-34), tienen lugar en el proceso de comunicación literaria, a saber, producción, transmisión, recepción, conservación y recepción, en el caso de la literatura oral, la performance sería el espacio en el que

tendrían lugar de manera simultánea tanto la segunda como la tercera operación, transmisión y recepción. En el caso de la poesía oral improvisada se daría también, a la vez, la primera operación, la producción, ya que «la composición y la recitación son simultáneas e inseparables» (Armistead 1994: 43).

El hecho de que la performance sea un proceso central en la literatura oral provoca, como veremos, que sean varios los elementos extraliterarios que se puedan tener en cuenta a la hora de analizar literatura oral (la música, el baile), pero también que la propia recitación poética conlleve un nivel de dramatización, por lo que serán vinculantes aspectos como la entonación, el ritmo, etc. (Finnegan 1992: 92), ausentes del texto escrito.

El que la literatura oral tenga como momento culminante la performance tiene efecto tanto en emisores como en receptores, y ha de relacionarse con el carácter sagrado y primario de lo poético. Ya daba cuenta Dupont (2001: 9), en el caso de la transmisión de la epopeya homérica, del espacio simbólico-ritual que se establece y del vínculo simbólico entre el poeta, como mediador de la divinidad, y los asistentes al acto colectivo. Efectivamente, a la hora de hablar del acto poético colectivo, hemos de retomar, como indica Assmann (2011: 56-57), la división entre lo sagrado y lo profano, entre el transcurrir lineal del tiempo cotidiano y la circularidad del tiempo festivo o «soñado», ya que a cada uno de ellos le corresponde un tipo de memoria: a lo profano, la memoria comunicativa, cotidiana y utilitaria; a lo sagrado, la memoria cultural, sujeta a las reglas de lo ceremonial colectivo, pues remite a los participantes hasta los tiempos de la creación y los orígenes. Esta dimensión ritual y sacra de la experiencia colectiva conecta con el origen de la poesía como discurso primario de lo humano, y de ello da cuenta la relación de la poesía con rituales, ritos paganos y religiosos de toda índole (Díaz-Pimienta 2003: 282); ritualidad que continúa, tomando muy diversos aspectos, hasta hoy, como veremos en el caso del repentismo.

En cualquier caso, sobre todo si hablamos de literatura oral improvisada, junto con la naturaleza de la transmisión de la obra literaria y el análisis del proceso comunicativo en la performance, el otro pilar que puede permitir un entendimiento de este fenómeno es el estudio de los procesos creativos del autor.

Así, en el proceso de composición, el concepto moderno de «memoria escrita» se opone radicalmente al verdadero proceso memorístico que tiene lugar en la literatura oral: el trabajo de la «memoria activa del cantor inspirado» (Dupont 2001: 11), una memoria activa que no se basa simplemente en atesorar conceptos, sino que supone una actividad creativa y organizativa (Finnegan 1992: 114). En el caso del repentismo, como apunta Díaz-Pimienta (2003: 282-283), el entendimiento de los mecanismos creativos –de las leyes creativas que rigen la improvisación– es básico, y si las formas métricas suponen un apoyo rítmico, también constituyen un «molde psico-creativo» para quien improvisa.

3. La poesía oral improvisada como género literario. Reflexiones desde la teoría literaria

Después de haber planteado en el apartado anterior un contexto sobre las características de la literatura oral frente a la escrita, hemos de centrarnos ahora en el género literario lírico y en el repentismo dentro de dicho género. Ha de decirse primero que la obra literaria repentista es un fenómeno multimodal que puede ser afrontado desde distintos puntos de vista y diversas disciplinas académicas, apunta Díaz-Pimienta (2003: 281), ya que es objeto de estudio de musicólogos, folcloristas, lingüísticas, historiadores, etcétera; así, continúa Díaz-Pimienta, en el repentismo entran en juego cuatro niveles distintos: por una parte el literario (la forma métrica y el contenido), el musical (generalmente se reproduce junto con un instrumento de cuerda), el dramático o espectacular (hay una puesta en escena, lo que conlleva la existencia de elementos paralingüísticos y paramusicales) y el nivel propiamente repentístico, que tiene que ver con las técnicas de creación poética, esto es, las reglas que le dan autonomía y lo caracterizan e individualizan. A estos cuatro se podría añadir un quinto, el baile, relacionado con la performance repentista en el contexto festivo y carnavalesco, aunque este era antes un elemento determinante que se ha ido perdiendo (Díaz-Pimienta 2003: 285).

Evidentemente, la teoría literaria no podría dar cuenta de todos los niveles que integran el fenómeno

repentista, como el musical o el relativo al baile o al ritual, pero sí se ocuparía, por supuesto, del nivel literario, del nivel espectacular (la teoría literaria estudia la representación teatral) y de las reglas del arte repentístico en cuanto reglas de composición del género o procesos creativos del autor.

Desde la teoría de la literatura nos proponemos tratar aquí dos elementos que son clave a la hora de entender las diferencias de la literatura oral y la escrita y que ya señalaba Goody (1977): los procesos de transmisión y de creación de la literatura; a los que nos referimos, desde la teoría literaria, como el proceso de comunicación literaria y los mecanismos de composición literaria, o, más bien, de composición poética, pues es ya el momento de situarnos en el género literario en el que ha de englobarse el género repentista: el género lírico. Empecemos por este último.

Adelantamos ya que los modelos de explicación de la comunicación literaria y de la composición poética están basados en el modelo de la literatura escrita, por lo que, a lo largo del proceso, veremos necesaria la ampliación y readaptación de determinadas concepciones, dando cuenta de los elementos de comunicación literaria y de proceso compositivo que afectan al repentismo y que han de tenerse en cuenta a la hora de analizar la poesía oral improvisada.

3.1. El género lírico como género natural

Hay diversos conceptos de teoría literaria relacionados con los géneros que pueden aportarnos un contexto que nos permita reivindicar y situar en su justo lugar a nuestro objeto de estudio. Estas concepciones tienen que ver con el género lírico, que es el macrogénero en el que se inserta la poesía oral improvisada.

Antes de continuar en esta línea, ha de aclararse que cuando nos referimos al concepto de «género literario», partimos del entendimiento de Todorov (2012), por el que se diferencia entre géneros naturales y géneros históricos, siendo los primeros las grandes tendencias expresivas humanas universales y los segundos las formulaciones concretas e históricas de esas tendencias naturales. Es decir, Todorov (2012: 65), que define «género literario» como la codificación o recurrencia institucionalizada de ciertas propiedades discursivas, señala que ha de diferenciarse entre unas estructuras previas (épica, lírica y drama) que funcionan como categorías universales abstractas, principios de producción dinámicos que «al tiempo que anuncian los géneros, todavía no lo son» (Todorov 2012: 62), y que se materializan en las distintas épocas históricas en formas genéricas concretas (épica, novela, comedia, drama, soneto, etcétera).

Dichos géneros naturales son modalidades básicas de la expresión literaria (García y Huerta 2009: 14 y ss.), propias del ser humano de toda época; pero no siempre a lo largo de la historia de la teoría literaria se han explicitado teóricamente esas modalidades que sabemos innatas. Nos referimos particularmente al estatuto del género natural lírico. Aristóteles, en su *Poética*, describe los géneros literarios de su época, la épica/epopeya y el teatro, pero no menciona el género lírico. Son muchas las explicaciones que se han buscado a este hecho, pero hay una que nos resulta enormemente pertinente: la poesía lírica era cantada con el acompañamiento de la lira o la cítara, de tal manera que bien pudo Aristóteles haberla tomado en consideración en otro lugar en el que se centrara en la música. Tal era la lírica de la época arcaica griega. Así, nos recuerda Anne Carson (2019: 13), Safo era tanto música como poeta; no obstante, su música se ha perdido.

El que la teoría aristotélica se convirtiera en el modelo preceptivo referente en la teoría literaria occidental ha marcado la suerte de la lírica como género, y la supremacía de la poesía escrita frente al modelo oral. No es hasta el siglo XVI cuando los teóricos y críticos literarios incorporan el género lírico al esquema de los tres géneros (Aguilar e Silva 1979: 163), esquema que se irá fortificando siglo tras siglo hasta llegar al culmen con la formulación hegeliana. Pero lo determinante aquí es que cuando la lírica se incorpora al esquema tripartito de los géneros, lo hace entendida como la lírica escrita que conocemos en la actualidad, completamente desligada del canto, la música o el baile (del ritual, en una palabra), lejos del modelo de la Grecia arcaica.

Esto influye de manera determinante en la creación de un modelo hegemónico de lírica que no es la lírica de los orígenes, ni el modelo de poesía originaria de los pueblos, sino un modelo que las excluye y relega. Tal cosa resulta un contrasentido, si volvemos a la idea de la lírica como macrogénero natural y tendencia expresiva humana de carácter universal, ya que, como decimos, la poesía oral es la primera y más auténtica manifestación de dicho género natural en todas las culturas, y, precisamente, esa característica primaria de lo poético que es la oralidad la conserva hoy un fenómeno como el repentismo, un subgénero dentro del macrogénero lírico, como defendemos aquí.

3.2. Características de la comunicación literaria: el autor

Centrémonos ahora en la reflexión sobre el modelo de comunicación literaria general, que, aplicado al repentismo, dará cuenta de las particularidades de este como género independiente. Una de las figuras centrales en la comunicación literaria es el autor. Ya desde Roma se planteaba como problemática en la teoría literaria la naturaleza del autor; así, el mismo Horacio explica que el poeta puede ser un ser inspirado, tocado por la varita de los dioses, o bien un sujeto que domina el ars (techné en griego), la técnica del oficio. Sobre esta cuestión, Horacio concluye que no debería darse nunca el uno sin el otro. Pero, aunque Horacio viera hermanadas inspiración pura y conocimiento técnico, estos dos elementos no han sido siempre igualmente considerados en la historia de la cultura occidental, y en determinados momentos la inspiración pura se ha dejado de lado ante el conocimiento técnico. Al establecer los parámetros del modelo de la comunicación literaria, Fernando Lázaro (1987: 157) (1) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn1>) expone que el emisor del acto literario es siempre un «un emisor especialmente cualificado, que no puede identificarse con el hablante ordinario». Esta idea de «emisor cualificado» se refiere a la competencia que ha de tener el autor (y el lector) con respecto al código que rige el lenguaje literario, es decir, hablamos de dominio técnico.

Este punto es controvertido si lo aplicamos a la literatura repentista, ya que, como expone Díaz-Pimienta (2014: 158), el poeta repentista, por una parte, no suele ser un poeta profesional, aunque en los últimos años ha crecido el número de poetas profesionales, y, por otra, el repentismo tradicionalmente se ha ligado a lo popular, a lo rural, donde era difícil que se diera una formación literaria previa (Díaz-Pimienta 2014: 140) (2) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn2>). Por otro lado, se identifica al repentista con la polaridad del ingenium horaciano, pues se habla de un innatismo que se hereda de padres a hijos, cuando, en realidad, debería decirse que es un arte que se enseña de padres a hijos, pues, continúa Díaz-Pimienta (2014: 163), el tópico del innatismo no solo no ha beneficiado al repentismo, sino que no se ajusta a la realidad:

“Detrás de todo ese arte que parece ‘anti-técnico’, fortuito, azaroso, hay (...) todo un andamiaje técnico tejido empírica e insospechadamente en el cerebro del improvisador, técnica no codificada, pero técnica al fin y al cabo, con leyes, reglas, métodos, mecanismos, fórmulas; por lo tanto, ‘aprendible’; por lo tanto, ‘enseñable’”.

«Técnica no codificada», indica Díaz-Pimienta. Es decir, que no hablamos de un conocimiento técnico académico y reconocido, lo que no implica que no haya conocimiento técnico y que el poeta repentista, popular, urbano, profesional o amateur, no haya interiorizado unos conocimientos y unas técnicas que lo hagan «cualificado», tal y como exigía Fernando Lázaro.

3.3. El receptor colectivo del repentismo

Siguiendo con la caracterización de la comunicación literaria «modelo» y su aplicación al caso de la poesía oral improvisada, vamos ahora a centrarnos en el receptor de la obra literaria, que será descrito por Fernando Lázaro (1987: 159) en unos términos que, como vemos, tampoco son aplicables al repentismo. Uno de los elementos que marcan la comunicación literaria es el hecho de que en este tipo de comunicación la relación que se establece entre autor y receptor es inusual, esto es, que no se da en la comunicación literaria la misma relación que en la comunicación no literaria, porque en la literatura emisor y receptor no comparten contexto comunicativo. Esta idea está basada en el modelo de

comunicación literaria escrita, y no es aplicable a la literatura oral improvisada, en la que, como veremos más adelante, emisor y receptor comparten contexto: «un improvisador siempre necesita para sus creaciones al público, constituido, en su mínima expresión, por el otro poeta» (Díaz-Pimienta 2003: 290).

En el caso de la poesía oral improvisada, receptor y emisor no solo comparten contexto, sino que se puede dar el caso de que el receptor modifique la obra de muy diversas formas, lo que contradice, de nuevo, otra de las grandes características de la comunicación literaria (escrita), según Fernando Lázaro (1987: 159); a saber, que la literatura tiene carácter irreversible, que el receptor no puede contradecir al autor, ni prolongar el intercambio comunicativo, solamente emitir juicios de valor frente al producto terminado.

Tal cosa no es aplicable al proceso comunicativo de la literatura oral en todos los casos y, desde luego, no encaja con el modelo comunicativo de la poesía oral improvisada, en la que el receptor puede tener muy diversos papeles, pero siempre papeles activos: por una parte, el público y, sobre todo, el oponente, están presentes en todo el proceso de creación de la obra, modificándola o, más bien, provocando que el creador la modifique o construya de una manera y no de otra.

La inmersión del receptor en el proceso comunicativo de la literatura oral (algo inaudito en la comunicación literaria modelo) puede tomar muchas formas, la más evidente, en el caso de una controversia en la que actúan varios poetas, es la interacción entre los participantes, de tal manera que se turnan emisor y receptor, siendo el receptor el siguiente emisor. Tal caso podría darse en el contexto de rituales repentísticos cerrados, en los que la performance es cerrada y solo actúan los poetas que están en escena (Díaz-Pimienta 2003: 286).

En otros casos, el público se incorpora como agente activo, como en el trovo subbético, en el que en el combate poético puede ser interrumpido cualquier oyente desde el público y este puede «sumarse al contrapunto con su propio trovo» (Díaz-Pimienta 2003: 286); o el caso de la cuadrilla de ánimas de la comarca de Los Vélez (Almería), en el que los troveros se desplazan puerta a puerta y les sigue un público que repite los dos últimos versos de cada copla (Díaz-Pimienta 2003: 287).

Como se puede apreciar, esa posibilidad de incorporación activa del receptor al proceso de comunicación literaria e incluso al proceso de composición poética está ligado al carácter colectivo y ritual de la poesía oral improvisada, aunque no podría darse en todos los casos que la concepción de literatura oral de Zumthor (1991) podría incluir (no sería posible, por ejemplo, en la recitación oral de un texto escrito y cerrado previamente).

3.4. La performance y la fusión de los contextos comunicativos

Señalábamos en el apartado anterior que el emisor y el receptor en el modelo de comunicación literaria escrita no comparten contexto, a diferencia de lo que sucede en la comunicación no literaria. Esto implica que hay dos contextos distintos, el del emisor (contexto de producción) y el del receptor (contexto de recepción); pero a estos habría de sumarse un tercero: el contexto de la propia obra (Lázaro 1987: 159-160).

En la comunicación literaria escrita, los lectores pueden ser múltiples, perteneciendo cada uno a un tiempo y un espacio que nunca coinciden con el del emisor; el mensaje, por otra parte, siempre es el mismo, ofreciendo la obra su propio contexto de interpretación, ajeno al contexto que rodeaba al autor cuando la escribió.

Esta multiplicidad de contextos causa, según Fernando Lázaro (1987: 159), que haya problemas de interpretación en el proceso de descodificación de la obra, ya que el lector no puede acudir al receptor para una aclaración de términos, si algún elemento de la obra es confuso o no se entiende.

Este abismo entre lector y autor que lleva a la dificultad interpretativa de la obra no existe en el caso de la poesía oral improvisada, ya que nos encontramos con un contexto único: el contexto de producción y el contexto de recepción coinciden, se dan a la vez compartiendo tiempo y espacio. Esto no

significa que no pueda haber desajustes interpretativos (que el receptor no interprete lo que el poeta tiene en mente, que el receptor no ría o se emocione en aquellos momentos en que el emisor lo espera), pero estos desajustes no se deben a la diferencia de contextos (porque no hay tal), sino que se deben a la ambigüedad propia del lenguaje literario y al hecho de que, enfrentados a la misma realidad y compartiendo contexto, los procesos hermenéuticos de dos individuos pueden diferir, ya que pueden no coincidir las diferentes competencias literarias o lingüísticas (los conocimientos de los códigos en juego) y porque, en último término, la interpretación es un proceso ideológico individual en el que el contexto influye, pero no es determinante.

En cuanto al contexto de la obra, ha de decirse que este necesariamente se mantiene, ya que no depende del contexto de comunicación, sino de la propia naturaleza de la obra literaria, del hecho de que la literatura, oral o escrita, es autorreferencial, como se señala mediante la función poética de Jakobson (1984): frente a la lengua estrictamente referencial (el lenguaje ordinario), lo que caracteriza al lenguaje literario o poético es la orientación hacia el mensaje como tal, que se manifiesta con la inextricable unión de forma y contenido, y en la imposibilidad de modificar la primera o dejarla de lado en pos del segundo.

3.5. El código en la comunicación oral improvisada

Siguiendo el esquema de la comunicación literaria vamos a ocuparnos ahora del código o los códigos que entran en funcionamiento en el proceso de creación y transmisión de la lírica oral improvisada. Si partimos del caso de una comunicación estándar, es evidente que, para que dicha comunicación tenga lugar de manera efectiva, emisor y receptor han de compartir el mismo código lingüístico y, a mayores, si nos encontramos en un ámbito especializado, el código de dicho ámbito.

Ambas cosas se aplican a la comunicación literaria, en la que nos encontramos con un código lingüístico, primero, y, segundo, con un código literario que se relaciona con el concepto general de literatura y con los géneros literarios, pues estos conllevan una serie de normas y limitaciones «para que el mensaje quede estructurado y para que el receptor perciba lúcida o subliminalmente la estructura» (Lázaro 1987: 166). Así, el emisor ha de dominar el código del campo para crear literatura y el receptor tener la suficiente competencia en él como para identificarlo como tal y sentar las bases de la interpretación de la obra.

A estos dos códigos ha de sumarse el código personal del autor, el uso específico que hace el poeta individual de la lengua poética, que lo identifica y que se relaciona con la particular forma del ver el mundo de este autor.

Si trasladamos este esquema al caso de la poesía oral improvisada, nos encontramos, de nuevo, con variantes. Ha de decirse que el repentismo tiene un código propio que difiere en diversos puntos del género lírico escrito, o incluso de la clasificación genérica de determinadas formas orales. Este código, que en determinados ámbitos repentistas se transmite de manera no reglada y en otros está fijado casi académicamente (véase el caso de las «leyes de Marín» en el trovo cartagenero, en García 2004), es específico y nos permite hablar del repentismo como un subgénero literario, pero no porque se trate de literatura oral, sino porque se trata de literatura oral improvisada.

En este sentido, es la naturaleza improvisada de este tipo de literatura la que implica un código literario específico para el repentismo, por lo pronto porque la propia idea de improvisación contradice lo que, para Fernando Lázaro (1987: 166), es el funcionamiento propio del código literario (frente al código de la comunicación cotidiana): que el literario es un lenguaje que debe ser estructurado y proyectado de antemano, prefigurándose el contenido antes de componer (y dar forma al contenido y expresión a la vez). De aquí se colige que es propia del lenguaje cotidiano la simultaneidad entre el habla y el pensamiento, y la fugacidad de un mensaje creado para cada ocasión (Lázaro 1987: 166); y que tales cosas son impropias de lo literario, lo que genera una grave contradicción cuando analizamos la literatura repentista, que sí mantiene esos rasgos del código de la comunicación cotidiana.

A la especificidad del código del género repentista ha de añadirse que, además de los ya mencionados códigos lingüísticos y literarios, y del código propio del autor individual (de gran importancia cuando hablamos de creación improvisada; véase Díaz-Pimienta 2003: 289-290), la dimensión espectacular del repentismo hace que sea pertinente sumar códigos relacionados con la representación escénica y, a estos, códigos musicales, pues la música suele tener un lugar fundamental en la performance.

No obstante, no acabaría aquí la relación de códigos que interactúan en el fenómeno repentista, ya que la relación de este con el ritual y con la fiesta colectiva implican también un código de acción que el poeta y los receptores han de dominar (Díaz-Pimienta 2003: 290). Hablaríamos, pues, tanto de suma de códigos (lingüístico, literario, repentista, musical, espectacular e individual) como de la inserción de unos códigos dentro de otros (la representación repentista dentro de la celebración festiva). Estos códigos externos como son la fiesta o el festival presentan además una serie de reglas y características que también influirían de manera determinante no solo en la transmisión de la obra, sino en su misma composición, pues, como apunta Alberto del Campo (2006: 272 y ss.), mientras que en el contexto festivo el tema surge de manera improvisada y libre, en el nuevo contexto de festivales y concursos un jurado impone un tema y un orden de intervención, y una representación reglada según las normas.

3.6. El proceso compositivo del repentismo y su identidad como género

En este apartado nos disponemos a explicitar las características de este posible subgénero lírico que sería la poesía oral improvisada. De nuevo, vamos a aplicar aquí las convenciones del género lírico más importantes, teniendo en cuenta que son convenciones basadas en el modelo hegemónico de la literatura escrita, de las que el repentismo diferirá, de ahí nuestra propuesta de considerarlo un subgénero en sí mismo dentro del macrogénero lírico.

Una de las características más señaladas en la lírica tiene que ver con el referente externo al texto. En ese sentido, apunta Aguiar e Silva (1979: 180 y ss.) que la lírica no representa el mundo exterior y objetivo, ni busca describir lo real, sino que se trata de la profundización del propio yo. Eso no implica que el mundo exterior, sus seres y objetos, no habiten en la lírica, sino que lo hacen siempre subjetivados (Aguiar e Silva 1979: 181); es decir, no se combinan en una trama argumental que sería la fábula, como sucede en el género narrativo o dramático, sino que son soporte simbólico del tema que el poeta desarrolla.

Ese tema lírico no se desarrolla de manera extensiva, como sucede al narrar, sino que se elabora de manera intensiva, por esa razón, apunta Kurt Spang (1996: 58 y ss.), el poema está hecho a partir de instantáneas que se articulan en un proceso de construcción vertical de elementos semánticamente recurrentes (cuya equivalencia es generalmente subjetiva y depende del poeta) para explicar el tema, el concepto. Es decir, mientras que la narrativa es un género extensivo en el que prima la horizontalidad, pues los elementos se añaden de manera lineal extendiéndose en el tiempo y en el espacio, en el texto lírico se renuncia a la extensión y al desarrollo argumental, pues el poeta no busca desplegar detalladamente los acontecimientos de una historia, sino centrarse y profundizar en el tema elegido, que se construye con la sucesiva superposición de diversos aspectos de dicho tema (Spang 1996: 58 y ss.). Se establece así una red de interrelaciones de elementos simbólico-temáticos recurrentes a lo largo del poema cuya repetición simbólica (aunque sean símbolos cuya clave interpretativa es individual, pues solo son elementos equivalentes para el sujeto poético) va orientada a ilustrar un tema, un entendimiento del mundo que se construye con la sucesión y yuxtaposición de imágenes en los distintos versos del poema.

Esto nos lleva a hablar de una construcción interna del poema basada en la relación entre esas recurrencias semánticas del poema y recurrencias de tipo fónico o fonológico. Hablamos de lo que el teórico Samuel R. Levin (1979) ha denominado «emparejamientos» o couplings, esto es, la coincidencia dentro del verso de elementos simbólicos relevantes con posiciones relevantes dentro de la cadencia del verso u otros elementos rítmico-acústicos, como rima, pausa o acento versal. Según Levin (1979), estas

serían las estructuras lingüísticas dominantes en poesía y explicarían la cohesión entre los diferentes elementos del poema, así como su memorabilidad. Se trata de esa función poética a la que aludíamos antes: en lírica, lo dicho solo puede expresarse tal y como se formula, ya que hay una unión indivisible entre forma y contenido, de tal forma que el contenido no se puede expresar en otros términos, pues ya no sería la misma obra (Lázaro 1987: 166).

Cabe ahora preguntarse cómo estas convenciones sobre el género lírico se aplican a la obra repentista. Retomemos el concepto de coupling y la idea de memorabilidad. Una constante cuando hablamos de la recurrencia de patrones rítmicos y estructurales en la lírica es mencionar la conexión de estos elementos formales con la poesía oral, pues la repetición de estructuras y elementos fónicos permite la memorización (Havelock 2008: 111); de esta manera el material puede ser recuperable y se puede retomar para un uso posterior, lo que facilita atesorar el conocimiento en las culturas orales (Havelock 2008: 112).

Apuntaba Dupont que, en la literatura oral, cada enunciación es una «recomposición» o una «dicción» (Dupont 2001: 21). En este sentido, en un proceso de recomposición poética, las recurrencias formales y temáticas son procedimientos memorísticos y creativos primarios, y de ahí que elementos textuales recurrentes dentro del repertorio del creador en la literatura oral sean fórmulas, topoi recurrentes, imágenes expansibles, personajes recurrentes o temas recurrentes (Finnegan 1992: 117). El término, en resumen, es «recurrencia».

No obstante, estos elementos no son aplicables en su totalidad a la literatura oral improvisada. Por lo pronto, la regularidad formal y el uso de unos determinados cauces métricos muy fijados, como son las estrofas (generalmente la décima), las rimas (asonante o consonante) o el isosilabismo (octosílabos generalmente), no tienen como objetivo prioritario la memorabilidad, sino el placer estético, como sucede en la lírica escrita. Por otro lado, esa recurrencia formular o temática, apunta Díaz-Pimienta (2014: 248), no es tan habitual en la literatura repentista, donde no es común la recuperación de materiales usados por otros poetas o «fragmentos de escritura memorizados».

No quiere decir esto que el poeta repentista no haga uso de determinados «comodines» simbólicos, tópicos individuales y colectivos, o calzadores silábicos en los versos (Díaz-Pimienta 2014: 413); pero el repentismo es un arte en el que prima la originalidad y brillantez instantánea, el «hallazgo poético» (Díaz-Pimienta 2014: 253) que podríamos relacionar con el pensamiento ingenioso (3) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn3>) a la manera de Gracián: la capacidad de unir ideas o realidades lejanas (y que el ojo del lego no ve) en base a un pensamiento metafórico o metonímico iluminador (Gracián 2004: 24-25). El repentista, además, ha de materializar su visión en el esquema métrico previo y hacerlo de manera instantánea y veloz, en un proceso creativo que reafirma la naturaleza vertical de la lírica, antes mencionada, pues, «en el ahí y el ahora», el poeta plantea variaciones de los distintos elementos que componen el tema a tratar buscando sinónimos o equivalentes que sustituye o alterna en función de las características métricas de cada palabra (Díaz-Pimienta 2014: 415), hilando verso tras verso con este proceso de sustitución vertical y estableciendo redes semánticas y fónicas, pues cada palabra evoca otras mediante recurrencias fónicas, sintácticas o semánticas (Díaz-Pimienta 2014: 426). Este posicionamiento sinonímico de cada palabra en su lugar propio en el verso, reforzando su significado con rimas o acentos, es precisamente lo que establece la teoría de Levin.

En este proceso, el contexto en el que se desarrolla la performance es determinante, pues el poeta, en la realidad momentánea que le rodea, busca también materiales; y de ahí, por ejemplo, el abundante uso de deícticos en el poema repentista y otros elementos que son inherentes al proceso repentista y en los que conviene profundizar, porque difieren del planteamiento composicional de la lírica escrita en cuanto a la relación entre los referentes externos a la obra y la obra misma. Si, como apuntaba Aguiar e Silva (1979: 180), el poeta lírico no describe el exterior, sino que lo utiliza para ilustrar un tema subjetivo, aquí nos encontramos con que en el propio contexto compositivo (que es el mismo que el de la

transmisión en la literatura improvisada) la conexión con los referentes externos es superior a la que tendríamos en un caso de lírica no improvisada.

Tomemos en consideración las siguientes décimas improvisadas de Alexis Díaz-Pimienta. A diferencia de lo que sucede en el modelo de la lírica escrita, en este caso han de aclararse las circunstancias en las que la obra se crea/transmite, o no se entenderá su contenido ni las referencias o alusiones dentro del poema. Así, ha de decirse que antes de empezar a componer, Díaz-Pimienta aclara que las condiciones en las que se va a desarrollar esa performance son muy distintas a las que se darían en Cuba, donde la improvisación se hace con música guajira y no bebiendo agua, sino ron; no obstante, nuestro poeta hará un esfuerzo:

“Lo de beber agua fría
y ponerse a improvisar
en mi terruño insular,
una gran falta sería,
pero aquí en euskalerría,
como no me han dado ron,
suelto la improvisación
como si hubiera bebido
para ver si en cada oído
les coloco el corazón.

(...)

Yo soy improvisador
repentista y no guajiro,
soy habanero y suspiro
sacando del interior
cada verso...

[Díaz-Pimienta descubre que tiene las gafas colgadas de la camisa]

¡por favor,
las gafas en este pecho!

[Se quita las gafas]

Ya no sé ni lo que he hecho.

[Un hombre tose]

Ya no me sé ni vestir
y él tose para decir,
no te importa, satisfecho
sigue así haciendo

Pimienta las cosas que haces

arriba de una tarima (...)” (4) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn4>).

Como puede apreciarse, sin la aclaración del contexto, la primera décima no tendría sentido completo. Lo mismo sucede en los versos siguientes, en los que acontecimientos que tienen lugar durante la representación, como que Díaz-Pimienta se dé cuenta de que lleva las gafas en la camisa, o que un hombre entre el público tosa, se incorporan a la obra («¡por favor, las gafas en este pecho!», «y él tose para decir...»). Consideradas las décimas como texto, ajenas al desarrollo del contexto comunicativo (y sin la información que este acto, vivido, aporta), difícilmente tendrían sentido, pues faltaría el referente externo.

Este proceso no es lo común en la lírica, donde, como apuntaba Fernando Lázaro (1987: 161), el poema «no remite a nada exterior al lenguaje, no sale del recinto del poema, en el cual recibe toda su significación, pues en él está su referente». En este caso no es así. No significa esto, sin embargo, que la literatura repentista sea un tipo de literatura menor o haya en ella menos literariedad. Estas

referencias directas al contexto, como cualquier referente externo, son usadas en la obra como transreferente, es decir, como motivos que permiten el avance del tema, pero, y aquí está lo propio de la literatura oral improvisada, también producen un anclaje con un tiempo y un lugar, y, por extensión, permiten la conexión con el público, producida por los elementos extratextuales compartidos. La comunión, en una palabra, con el otro, que hemos de relacionar con el ritual y la representación colectiva que son propios de la literatura oral.

No solo en el proceso de construcción el poeta introduce elementos directos del entorno, sino que, a mayores, si la performance incluye varios poetas, las inferencias de uno y otro se cruzan, y las palabras del primero se introducen en la creación del segundo, así como cualquier aspecto extratextual de los propios poetas. Véase este ejemplo de controversia entre Alexis Díaz-Pimienta y Yeraí Rodríguez, que tuvo lugar en 2018, en las fiestas de Mogan (Gran Canaria):

[Alexis Díaz-Pimienta]

Yo también son moganero,
yo también soy de Mogán.
Yo también son moganero,
yo también soy de Mogán.
Yo también amaso el pan.
Yo también en los senderos
paso los días enteros
intentando ser poeta.
Yo también una libreta
tengo para hacer un verso.
Yo también el universo
lo reduzco a este planeta.

[Yeraí Rodríguez]

Que prisa tiene el poeta,
ya ven qué rápido canta.

[Alexis Díaz-Pimienta]

Yo no tengo en la garganta
ninguna fórmula secreta.

[Yeraí Rodríguez]

Quedarás en la cuneta
si subsigues de ese modo.

[Alexis Díaz-Pimienta]

Pero tú sabes que todo
lo que pasa por mi mente

[Yeraí Rodríguez]

te pasó primeramente
quizás en la punta del codo.

[Alexis Díaz-Pimienta]

El codo doblado aquí
hace conexión directa
con un hombre que proyecta
todo lo que yo te diga.

[Yeraí Rodríguez]

¿Estás hablando de mí?

[Alexis Díaz-Pimienta]

Estoy hablando, compay.

[Yerai Rodríguez]

Entonces digo, caray,
de que forma me maltrata
este que aquí se retrata
de repente con Yerai (...)" (5) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn5>).

Como puede apreciarse, aquí la primera décima es cantada enteramente por Díaz-Pimienta, creando en las primeras líneas la conexión con el auditorio. La segunda décima es construida entre ambos, en un diálogo en el que, además del contenido textual, hemos de añadir los gestos y la complicidad de los dos poetas, irreproducible en la versión escrita. Este fragmento da cuenta de una característica muy propia de la improvisación, que es el carácter dialogado, el carácter conversacional (Díaz-Pimienta 2014: 258).

Este fragmento también ilustra otra característica del género repentista y es su cercanía, como subgénero lírico, a otros géneros, en este caso, por la dimensión espectacular y el elemento dialógico, con el teatro, de ahí que en el análisis del repentismo sea necesario aplicar elementos de semiótica dramática. Por otro lado, el poema oral improvisado también puede incorporar elementos narrativos, sobre todo si el poema tiene carácter político o reivindicativo (Orta Ruiz 2004: 192 y ss.). Estas dos situaciones harían del repentismo un posible género mixto, mezcla de lírica y otros géneros, pero no podemos olvidar que este elemento es contextual, depende de temas y contextos; y también hay casos de poemas repentistas puramente líricos en cuanto a género, como se puede ver en esta décima del Indio Naborí, que procede de una controversia de 1955 frente a Ángel Valiente:

"Amar a un hijo es amar
nuestra carne, nuestros huesos;
es como ver nuestros besos
con el milagro de andar.
Y el padre que ve enterrar
a un hijo inmóvil y frío,
es un pájaro sombrío
que en un dolor de ala mustia
se pone a volar su angustia
al pie del nido vacío" (6) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn6>).

Esta décima, cantada en una controversia, no se diferencia, en cuanto a abstracción lírica, del poema escrito por el propio Naborí sobre el mismo tema, la muerte del hijo:

"Eres, pues, un niño abstracto
y vienes cuando te invoco,
vida intocable que toco
en una ilusión del tacto.
Te veo vivo y exacto
andando a mi alrededor,
y escucho tu voz –rumor
como de ala que se aleja–:
¡qué zumbido sin abeja!
¡qué trino sin rui señor!" (7) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn7>).

Esto nos lleva a mantener que los rasgos de la poesía oral improvisada que resultan constantes, y que nos permiten hablar de un subgénero propio, tienen que ver con la improvisación, con el proceso creativo y comunicativo que este implica, más que por otros elementos.

Otro de los rasgos definitorios de la literatura frente a cualquier otra construcción discursiva es su ficcionalidad, de hecho, este concepto va unido a la creación literaria desde Platón, y ha mantenido constante su vigencia a través de los siglos. Esta ficcionalidad se refiere a la idea de la obra como

creación de un mundo ficcional con existencia independiente, pero también al hecho de que la literatura es una construcción retórica cuya organización textual está orientada a provocar un efecto, ya sea este emocional o poético (Rubio 1991: 109 y 110).

Esta idea de la literatura como discurso retórico, así como su carácter ficcional, afectan también al autor, incluso al autor del género lírico, siempre más presente en el texto que el autor de teatro o narrativa. No obstante, aunque nuestra concepción romántica de poeta nos lleva a pensar que, en la lírica, el yo que habla en el poema es el propio poeta, la voz poética siempre es una máscara ficcional del autor, no el autor mismo. «El poeta es un fingidor», decía Pessoa (8) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn8>) para referirse al proceso por el cual el poeta comunica emociones que, tras un periodo de contemplación, se reconstruyen retóricamente. En términos más técnicos se refiere a este proceso Carlos Bousoño (1970: 21 y ss.) al hablar de «contenido anímico» del autor en una «comunicación irreal» o diferida. Díaz-Pimienta (2014: 240), desde la experiencia autorial, indica que este proceso no es tal cual en el repentismo, y que sí se daría en este género «un contenido anímico real», ya que en la performance la emoción es inmediata, es el directo y sincero posicionamiento del poeta frente a lo que le rodea o al tema que se le propone. No hay posibilidad de volver a retomar esas emociones reales en otro momento y reconstruirlas retóricamente para provocar dicha emoción en el receptor. En un contexto en el que el poema se crea de manera inmediata, no puede darse el proceso contemplativo del contenido psíquico que encuentra Bousoño (1970: 19) en la lírica, o al menos no se da en el proceso compositivo del poema, pues, como apunta Díaz-Pimienta (2014: 254), en realidad, para que el poeta repentista pueda hacer su labor, múltiples procesos reflexivos sobre los más diversos aspectos de la realidad se han debido de realizar previamente, al igual que las múltiples lecturas y conexiones intertextuales, que se materializan y toman forma en el momento de la performance.

No obstante, eso no significa que el poeta en el escenario y la persona real coincidan, ya que sigue habiendo una máscara, una personificación retórica. Si mediante el discurso el hablante se construye a sí mismo, en el caso de la poesía oral improvisada convergen en la misma figura quien crea y quien representa la obra, en un ejercicio de duplicidad por el que el poeta, además de creador, mediante la representación, es también intérprete (9) (<https://gazeta-antropologia.es/#edn9>).

A esto ha de sumarse un hecho del que da cuenta Díaz-Pimienta, y es la abundancia de pseudónimos y nombres artísticos usados por los poetas en sus performances (Díaz-Pimienta 2014: 164). La superposición de roles e identidades en el poeta se vuelve más compleja si, además, estamos no solo en un contexto de representación, sino en el marco ritual, pues tenemos representación dentro de representación, «trenzándose y falseando todos los niveles de comunicación entre las partes, mitificando la realidad festiva, y desmitificando la realidad real» (Díaz-Pimienta 2003: 291).

4. Conclusiones

Tomábamos como premisa para este trabajo la propuesta de considerar el repentismo o literatura oral improvisada como un género individual, dentro del macrogénero natural de la lírica, dadas sus características propias en cuanto a los procesos de comunicación literaria y de composición poética.

Comenzábamos este estudio contextualizando nuestro objetivo dentro de las problemáticas relaciones entre literatura oral y literatura escrita, apartado en el que destacábamos la importancia de la (quizá desatendida) performance de la literatura oral y reivindicábamos la importancia del creador individual en la literatura oral, sin descuidar por ello la dimensión colectiva y ritual de la oralidad.

Estos dos elementos en relación con el repentismo, la performance y la función del creador, se estudiaron de manera pormenorizada bajo lo que la teoría literaria denomina el proceso de comunicación literaria y las convenciones del género lírico. En ese contexto, en el que aplicamos a la poesía oral improvisada los modelos de explicación de uso en la teoría literaria, fundamentalmente basados en la literatura escrita, quedaron evidenciados una serie de elementos (la función activa del receptor, la fusión de contextos comunicativos, la competencia repentista del emisor, la inserción de elementos externos contextuales en

el texto, el proceso sinonímico de la memoria repentista, etc.) que nos permiten reafirmarnos en nuestro punto de partida: hay elementos específicos en la comunicación literaria y en el proceso compositivo del poema repentista que hacen que debamos considerar el repentismo como un género en sí, dentro del macrogénero lírico, a la altura (y con el prestigio) de cualquier otro subgénero que integra la lírica.

Notas

1. Para dar cuenta a lo largo de este trabajo de los distintos aspectos relacionados con la comunicación literaria, nos vamos a basar principalmente en las teorías de Fernando Lázaro. La elección de dicho autor puede resultar un tanto controvertida, ya que existen teorías literarias más modernas, como la teoría de los polisistemas (véase Lotman, 1988) o la semiótica dramática, que contemplan aspectos orales de la comunicación literaria (la improvisación dramática). No obstante, los planteamientos de Fernando Lázaro se hacen desde la pragmática literaria, lo que consideramos que proporciona un camino más certero para poder plantear, desde la oposición, las características propias del repentismo. Por otro lado, Fernando Lázaro representa un modelo tradicional y extendido en nuestro país, que, precisamente, vamos a cuestionar en determinados momentos, ya que no puede explicar, lo adelantamos ya, un fenómeno como el repentismo.
2. Aunque también es esta una realidad que está desapareciendo, pues, por ejemplo, en el contexto cubano cada vez hay más poetas repentistas jóvenes y de corte urbano, apunta Díaz-Pimienta (2014: 142), hasta el punto de que se puede hablar de un «neorepentismo».
3. Sobre el ingenio en general en la literatura oral y el repentismo, véase Trapero 2020.
4. Se trata de una actuación de Díaz-Pimienta que tuvo lugar en 2017 en Bilbao. El vídeo se encuentra disponible en YouTube en la siguiente página: <https://youtu.be/x3QnabNqehY>. El fragmento se recita en el vídeo en los minutos 4:44-6:07.
5. El vídeo se encuentra disponible en YouTube en la página siguiente: https://www.youtube.com/watch?v=TR9Q_Hc8ZLI. El fragmento corresponde a los minutos 7:43-8:29.
6. La controversia se encuentra en la siguiente página web: https://www.ecured.cu/Controversia_del_Siglo. La que introducimos es la décima 17 del tema «Amor».
7. La décima procede del famoso poema de Naborí «La fuga del ángel», disponible aquí: <https://www.poeticous.com/el-indio-nabori/la-fuga-del-angel?locale=es>
8. «El poeta es un fingidor / Finge tan completamente / que hasta finge que es dolor / el dolor que en realidad siente» (se trata del poema «Autopsicografía», véase Pessoa 1991).
9. Aquí podríamos citar como excepción el caso del trovo murciano, en el que puede haber un «cantaor» al que el trovero le recita al oído, siendo el emisor el «cantaor» que interpreta y que añade pausas, silencios, etc. (Díaz-Pimienta, 2003: 288).

Bibliografía

- Aguir e Silva, Vítor Manuel de
1979 Teoría de la literatura. Madrid, Gredos.
- Armistead, Samuel G.
1994 «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica», en Maximiano Trapero (ed.), La décima popular en la tradición hispánica. Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria: 41-69.
- Assmann, Jan
2011 Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia. Madrid, Gredos.
- Bousoño, Carlos

1962 Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos.

Carson, Anne

2019 Si no, el invierno. Fragmentos de Safo. Ed. trilingüe de Aurora Luque. Madrid, Vaso Roto.

Díaz, Luis

1990 Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos y conceptos. Temas didácticos de cultura tradicional, nº 22. Valladolid, Centro etnográfico de documentación/editora provincial/Diputación de Valladolid.

Díaz-Pimienta, Alexis

2003 «La poesía oral improvisada: un ritual desconocido», en Martin Lienhard (coord.). Ritualidades latinoamericanas: un acercamiento interdisciplinario/Uma aproximação interdisciplinar. Madrid, Editorial Iberoamericana/Vervuert: 281-304.

2014 Teoría de la improvisación poética. Scripta Manent, Almería.

Campo Tejedor, Alberto del

2006 Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la alpujarra. Salamanca, Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril (Diputación Provincial de Salamanca).

Dupont, Florence

2001 La invención de la literatura. Madrid, Editorial Debate.

Finnegan, Ruth

1992 Oral Traditions and the Verbal Arts. Abingdon (Oxon), Routledge.

García, Génesis

2004 «Sociología del trovo cartagenero», Revista Murciana de Antropología, nº 11: 23-43.

<https://revistas.um.es/rmu/article/view/72681>

García Berrio, Antonio (y Javier Huerta Calvo)

2009 Los géneros literarios: sistema e historia. Madrid, Cátedra.

Gracián, Baltasar

2004 Agudeza y arte de ingenio, vol. I. Zaragoza/Huesca, Prensas Universitarias de Zaragoza, Departamento de Educación/Cultura y Deporte del Gobierno de Aragón/Instituto de Estudios Altoaragoneses.

Goody, Jack

1977 The Domestication of the Savage Mind. Cambridge/Nueva York, Cambridge University Press.

Havelock, Eric. A.

2008 La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre la oralidad y la escritura desde la Antigüedad hasta el presente. Barcelona, Paidós.

Heilman, Luigi

1975 "Premesse storiche", en Luigi Heilmann y Eddo Rigotti (a cura di), La lingüistica: Aspetti e problemi. Bolonia, Il Mulino: 13-34.

2003 Epístola a los Pisones, en Aristóteles/Horacio, Artes poéticas, Edición bilingüe de Aníbal González. Madrid, Visor.

Jakobson, Roman

1984 «Lingüística y poética», en Roman Jakobson, Ensayos de lingüística general. Barcelona, Ariel: 347-395.

Lázaro Carreter, Fernando

1987 «La literatura como fenómeno comunicativo», en José Antonio Mayoral (comp.), Pragmática de la comunicación literaria. Madrid, Arco/Libros: 151-170.

Lévi-Strauss, Claude

1964 El pensamiento salvaje. México D.F., Fondo de Cultura Económica.

Levin, Samuel R.

1979 Estructuras lingüísticas en la poesía. Madrid, Cátedra.

Lotman, Yuri M.

1988 Estructura del texto artístico. Madrid, Itsmo.

Nagy, Gregory

1990 Pindar's Homer. The Lyric Possession of an Epic Past. Baltimore/Londres, The Johns Hopkins University Press.

Orta Ruiz, Jesús (El Indio Naborí)

1980 Décima y Folclor. La Habana, Ediciones Unión, 2004.

Pedrosa, José Manuel

2000 «La poesía improvisada en la tradición vasca y en la universal», en VV. AA., Antonio Zavalaren ohoretan Herri literaturaz gogoeta. Bilbao, Universidad de Deusto: 49-68.

Pessoa, Fernando

1991 Antología poética. Traducción de Ángel Crespo. Madrid, Espasa Calpe.

Rubio Martín, María

1991 Estructuras imaginarias en la poesía. Madrid, Ediciones Júcar.

Spang, Kurt

1996 Géneros literarios. Madrid, Síntesis.

Trapero, Maximiano

2020 Un arte verbal muy vivo y vivaz. Estudios sobre la Décima y la Improvisación Poética. Madrid, CIOFF España.

Todorov, Tzvetan

2012 Los géneros del discurso. Buenos Aires, Waldhuter.

Zavala, Antonio

2000 «Doktore berriaren hitzaldia Honoris causa doktore izendapenean», en VV. AA., Antonio Zavalaren ohoretan Herri literaturaz gogoeta. Bilbao, Universidad de Deusto: 31-46.

Zumthor, Paul

1991 Introducción a la poesía oral. Madrid, Taurus.

Autores

Sara Molpeceres Arnáiz

Profesora Contratada Doctora, Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, Universidad de Valladolid (España)

sara.molpeceres@uva.es