

BREVE ACERCAMIENTO A LA HISTORIA DE LA DÉCIMA Y EL REPENTISMO EN CUBA

→ ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA

ESCRITOR Y REPENTISTA

DIRECTOR DE LA CÁTEDRA EXPERIMENTAL DE POESÍA IMPROVISADA (LA HABANA, CUBA)

REPENTISTA@HOTMAIL.COM

VISITA NUESTRA PÁGINA WEB: WWW.ALEXISDIAZPIMIENTA.ES.TL

LIBROS, POEMAS, CUENTOS, FRAGMENTOS DE NOVELAS, FOTOS, VIDEOS, NOTICIAS Y MUCHO MÁS...

RÉSUMÉ

«Repentismo» est le nom spécifique avec lequel on identifie à Cuba l'art de la poésie orale improvisée, une des formes les plus anciennes et universelles d'expression poétique humaine, dont l'essence réside dans le dialogue en vers, la création spontanée et dialogique.

Dans le cas précis de Cuba, cet art est appelé *repentismo* ou *punto cubano* (également *punto guajiro*) et les improvisateurs sont appelés *repentistas*. On improvise des décimas, des strophes de 10 vers en octosyllabes. Le *punto* est le nom que l'on donne à la musique d'accompagnement du *repentismo*, musique dans laquelle les instruments principaux sont le *laúd*, la guitare, le *tres*, la *clave* et le *güiro*, tous des instruments traditionnels du son Cubano).

Les poètes *repentistas* cubains improvisent à partir des décimas, de manière alternée avec la musique du *punto*. Les sujets de l'improvisation sont très variés et universels... bien que le sujet soit souvent le contexte, la circonstance, l'ici et le maintenant. Le *repentismo* ou *punto cubano* est, sans aucun doute, la plus importante des traditions populaires, orales, cubaine, d'origine hispanique.



ALEXIS DÍAZ-PIMENTA

Permítanme, abusando de mi condición de repentista, comenzar esta exposición haciendo uso de dos elementos meramente circunstanciales, contextuales, útiles para el perfecto introito «aquí y ahora»: primero, lo exótico que resulta hablar de «repentismo» en un lugar como Ginebra, y segundo, lo idóneo que es, en esta gran urbe europea, en un congreso sobre afrodescendientes americanos, que hable sobre repentismo un negro repentista, que sigue siendo para muchos estudiosos un «especimen raro» dentro de los ya raros especímenes que somos los poetas improvisadores.

Y hablo de «raridad» (no de rareza), más allá de lo somatotípico, sin un ápice de acritud o de «chanza» y sin manidas y fáciles intenciones retóricas. Si ya la décima es una rareza filológica en los ámbitos de la literatura hispánica; y la improvisación constituye una rareza dentro del panorama de la música iberoamericana; mucho más lo será, entonces, la improvisación de décimas, y mucho más aún, en boca de un bisnieto de esclavos africanos, desertor de los tambores batá y de los cánticos rituales alrededor de los orishas. Aunque no hay que exagerar, por supuesto. Mucho menos siendo hijo de la isla del ajiaco, donde todo se mezcla y sabe a nuevo. Pero bueno, nada mejor para ilustrar este «contrasentido bien resuelto» (un afrodescendientes cultor de un arte «hispánico»), que esta décima que improvisamos, en el ya lejano año 1986, cuando otro repentista me dijo que yo, por mi color de piel, debería ser santero o cantador de guaguancó, no repentista. Todo ocurrió en Los Palos, al sur de La Habana. Estábamos improvisando junto a una iglesia católica y el tema de la controversia era la religión. Aprovechando esta circunstancia, el otro repentista (EFRAÍN RIBERÓN) me espetó lo de santero y orishista. Y mi respuesta no pudo ser más drástica:

*No creas por lo que pinto
que yo soy muy religioso.
Lo que soy es estudioso,
que rima, pero es distinto.
Yo debiera, por instinto,
saberle a la santería,
pero como estoy al día
con la historia del país,
mi santo es Fernando Ortiz
y mi altar la librería.*

He aquí, en diez versos improvisados, un resumen de las relaciones entre décima y cultura africana en mi generación de repentistas (los nacidos en los años 60, pertenecientes a la segunda promoción postnaboriana¹). Y he aquí, también, un perfecto «pie forzado» para introducir este trabajo, en una ciudad como Ginebra, entre estudiosos de la afrodescendencia americana, un camino que, como todos los caminos, no podía dejar de pasar por DON FERNANDO ORTIZ.

DÉCIMA, REPENTISMO Y AFRODESCENDIENTES

(con permiso de DON FERNANDO ORTIZ).

Como todos sabemos, la cultura cubana es un mosaico en el que se mezclan numerosas raíces, pero, indiscutiblemente, la hispana y la africana son las más visibles. Así pasa en la música, en la plástica, en la danza, en la literatura, y por supuesto, en la manifestación artística de la que hablaremos en la próximas páginas, el repentismo, el arte de la poesía oral improvisada. Dos apellidos han acompañado al repentismo cubano durante toda su historia: «campesino» e «hispanico», pero ambos apellidos, tal vez idóneos en principio (y en sus principios) son depositarios de profundos equívocos en la actualidad. El apellido «campesino» (que hace referencia al origen y a la esencia rural de este arte) es equívoco porque desoye las voces, cada vez más altas, que practican el repentismo desde las grandes urbes, en los núcleos ciudadanos de La Habana o del resto de la provincia. De esa corriente urbana ha surgido un alto por ciento de los repentistas actuales, jóvenes y niños cuyas raíces familiares están en el campo, sí, pero cuyas vivencias y espacios formativos – molde estilístico inherente – han sido y estado en plena urbe. Yo mismo soy un ejemplo de ello. Y por último, el segundo apellido, «hispanico», también es equívoco, otro espejismo conceptual: la intrínseca raíz hispana de la tradición del repentismo, como contraposición a la raíz afro, negra, de otras músicas y cantos populares cubanos (el guaguancó, la rumba, el changüí), dando por hecho que dado el origen hispano de la décima (Espinela-Ronda-Málaga-Canarias) y de la música acompañante (guitarra, tres, laúd: instrumentos cordófonos, como contraparte de los instrumentos percusivos de la música negra) esta tradición representaba mejor que cualquier otra la parte «blanca», «hispanica», «española» de la cultura nacional, separándola, al menos metodológicamente, de la parte negra que representaban otros ritos músico-danzarios (África-percusión-guaguancó-rumba). Y del mismo modo que hemos tenido que sobrevivir bajo lápidas de inobservancia los repentistas ciudadanos de un arte «rural», hemos tenido que fabricarnos un escudo decimal los negros y mestizos cultores de un arte tan «blanco». Pero el equívoco racial es todavía más pernicioso que el socio-geográfico. Sobre todo por su inconsistencia, por su debilidad metodológica. La décima, de origen hispanico es una (otra) manifestación del evidente mestizaje de nuestra cultura, donde las fronteras raciales son, nunca mejor dicho, «epidérmicas». Los mejores decimistas cubanos del siglo XIX fueron mestizos: JUAN CRISTÓBAL NÁPOLES FAJARDO (EL CUCALAMBÉ) y GABRIEL DE LA CONCEPCIÓN VALDÉS (PLÁCIDO). El más importante decimista y repentista del siglo XX era mestizo: JESÚS ORTA RUIZ (EL INDIO NABORÍ). Y algunos de los

más populares repentistas de la actualidad son negros o mulatos: TOMASITA QUIALA, EMILIANO SARDIÑAS, CECILIO PÉREZ, MIGUELITO HERRERA, LEANDRO CAMARGO... Baste, por ahora, este enfoque cuantitativo-cualitativo.

LA DÉCIMA EN CUBA: ¿BLANCA, NEGRA, MESTIZA?

Entre EL INDIO NABORÍ y NICOLÁS GUILLÉN.

De todas las formas estróficas de la tradición poética hispana son el romance y la décima las que, una vez introducidas en América, inoculadas en la memoria popular tanto a través del teatro religioso como de las fiestas paganas, lograron convertirse en un sello identitario de los gustos y costumbres poéticos de nuestros pueblos.

En el caso específico de Cuba, el cultivo del romance no sobrevivió ni siquiera a los esfuerzos de FRANCISCO POBEDA y DOMINGO DEL MONTE por crear un romancero cubano en el siglo XIX, hijo del romancero tradicional español, sino que fue la décima, cantada, hablada o escrita por muchos de los principales bardos de la época (FORNARIS, MILANÉS, PLÁCIDO, PALMA, EL CUCALAMBÉ, MARTÍ) la estrofa que arraigó en el corazón del pueblo (e insisto, no sólo del campesino, como está esquemáticamente concebido: recordemos que en décimas se cantaron casi todos los acontecimientos que marcaron la vida de las grandes ciudades cubanas, desde la toma de la Habana por los ingleses, hasta el hundimiento del Balbanera en las costas de Santiago de Cuba).

De esta forma, la décima o espinela se convirtió en la «estrofa nacional» de los cubanos, en el molde perfecto tanto para sus quejas y requiebros sentimentales, como para sus cantos de dolor, de denuncia social, o de simple narración cotidiana con carácter festivo, satírico, burlón, lúdico o circunstancial.

A principios del siglo XX, con el advenimiento del neopopularismo en la décima cubana, atrás fueron quedando los tópicos de los que acusara REGINO E. BOTI a toda nuestra poesía de finales de siglo XIX y principios del XX (recordémosle: «declamaciones neorrománticas, cositas en verso a lo Bécquer, pseudofilosofía a lo Campoamor» (BUENO 1963: 325); y hacia todas partes se difuminaron (y no sobrevivieron más que entre los pedantes), los influjos grecolatinos de DARÍO y su séquito de modernistas. De tal forma que la décima cubana, más allá de la creación circunstancial, reavivó el gusto por la metáfora y otras formas tropológicas a las que, según BACHILLER y MORALES, es tan dado el cubano, y, sin perder un

hálito popular marcado por el canto y el sentido dialógico, se adueñó de recursos poéticos y aventuras lingüísticas que significaron un gran salto de calidad, una verdadera revolución estética. Esta revolución estética surgió y llegó a su más alta expresión en la figura y la obra de JESÚS ORTA RUIZ, EL INDIÓ NABORÍ, un repentista y escritor que debutó muy joven en el mundo del repentismo, y que, desde entonces, se convirtió en el líder natural de este movimiento, siendo su obra (oral y escrita) el punto demarcador de las distintas etapas y el elemento portador y unificador de las sucesivas promociones y tendencias del repentismo en Cuba. Es decir, que la figura y la obra de EL INDIÓ NABORÍ se convierten, para nosotros, en un punto de referencia polisémico: temporal, técnico, temático, estilístico. Porque es indiscutible que con el advenimiento de la influencia de este escritor y repentista, la décima cubana, en sus dos modalidades, cambió todos sus cánones hasta ser lo que es hoy mismo, sin detenerse todavía en sus movimientos evolutivos. Hasta tal punto que la historia y evolución del repentismo cubano puede dividirse en tres grandes grupos, en torno a su figura: la generación pre-naboriana, la generación naboriana y la generación post-naboriana².

Ahora bien, esta revolución estética que separaba a la décima de su cordón umbilical tradicional (la tradición oral improvisada en lenguaje directo), que cultivaba al decimista y lo elevaba al rango de Poeta con mayúscula, no le interesaba, por ejemplo, a un bardo como NICOLÁS GUILLÉN, que ya se sabía Poeta mayúsculo y que creía más coherente dejar tales hallazgos para su Poesía (también con mayúscula), no para la versificación ocasional dentro de la que se enmarcan la mayoría de sus décimas. Hasta tal punto que parodió a EUGENIO FLORIT en sus décimas del poema Paisaje (décimas estilizadas y gongorinas) demostrando que él también sabía y podía hacer espinelas neopopularistas y «modernas», pero que prefería la raíz más tradicional de la estrofa, su carácter narrativo y festivo, sin afeites ni pompas. Es GUILLÉN, entonces, un decimista de pura estirpe española, más que cubana, de aire quevediano.

Cuando NICOLÁS GUILLÉN comienza a dar a conocer su obra negrista, y lo más importante, cuando la crítica y los lectores reconocen en su poesía el hallazgo del son como expresión poética, y en su estilo lo esencialmente negro y mestizo de la realidad cubana, está ocurriendo en Cuba, en el otro extremo, la renovación, el crecimiento y el reconocimiento de la décima como esencia de la tradición literaria de origen hispánico. Recordemos que es la época de los grandes debates sobre «el problema negro en Cuba», época de conflictos sociológicos y filosóficos en torno a la raza que marcarán y enfrentarán hasta lo absurdo lo blanco y lo negro, lo africano y lo hispano. Así, el son, la rumba y la poesía negrista (aupados por las obras de FERNANDO ORTIZ, ZACARÍAS TALLET, ALEJO CARPENTIER y RAMÓN GUIRAO) se tornaron símbolos de

la africanidad; mientras la décima y la guajira se convirtieron en símbolo de la hispanidad, tópicos estos que duran hasta hoy, desoyendo e inobservando estudiosos y poetas, críticos y sociólogos gran cantidad de decimistas negros

«El son, la rumba y la poesía negrista se tornaron símbolos de la africanidad; mientras la décima y la guajira se convirtieron en símbolo de la hispanidad.»

y mulatos que hubo y hay en Cuba (MANZANO, PLÁCIDO, EL CUCALAMBÉ, AGUSTÍN P. CALDERÓN, RUPERTO LIMENDUX, EL INDIÓ NABORÍ), ni la cantidad de blancos que han cantado y bailado la rumba y el guaguancó, o que han escrito poesía negrista o estudios sobre este fenómeno. Es decir que, una vez más los estereotipos y los tópicos galvanizaron los criterios y los estudios, reduciendo la compleja mixtura de nuestra realidad cultural a las fórmulas:

*blanco = décima = tradición hispánica
negro = rumba / guaguancó =
tradición afrocubana*

Esto llegó a tal extremo que incluso la décima y la guajira llegaron a convertirse en armas peligrosas en algunas mentes racistas que intentaban, a través del arte, «blanquear» la cultura cubana. La «moda negra», tanto en su lado esnobista como en su lado auténtico, amenazaba, asustaba, dolía en algunas capas que arrastraban desde finales de la guerra contra España el miedo a la africanización del país. La poesía negrista para ellos era más peligrosa que la décima, obviando una vez más que tanto una como la otra eran armas denunciadoras de los males sociales de dos capas desfavorecidas igualmente: los negros y los campesinos. Olvidaban, incluso, que había campesinos negros. Cantores de décimas y bailadores de rumba. Y cantores de rumba con textos espinelianos. Es decir, que una vez más la realidad mestiza de nuestra sociedad, daba al traste con los resquemores y los miedos sociales.

Ya en su clásico libro *Lo cubano en la poesía*, (CINTIO VITIER 1958: 111) advertía que tras la 'cubanización' de la poesía (lento proceso en el que se 'cubanizaron' la égloga, la silva,

el romance, la espinela, el soneto, la octava real) sólo la espinela «fue llenándose paulatinamente con el sabor y los temas de la vida campesina hasta fijar la popular décima guajira», constituyendo ésta «la única manifestación poética genuinamente popular que hemos tenido». Y al decir de SANTOS HERNÁNDEZ (1976), aunque la décima no nació en el terreno de la improvisación, «desde la letra impresa pasó al oído del campesino cubano y al unirse a las tonadas populares, generó un tipo de improvisación que presenta en Cuba un fenómeno único: la cantidad y calidad de nuestros improvisadores no tiene igual en ningún otro país del mundo» (HERNANDEZ 1976). Pero esta 'unicidad' que atribuye SANTOS HERNÁNDEZ al fenómeno de la improvisación en Cuba es francamente insostenible. El repentismo cubano es un fenómeno similar, desde el punto de vista cultural y técnico-creativo, a la improvisación en el resto del mundo, del bertsolarismo vasco, el glosat menorquín, el trovo andaluz y murciano, la payada argentina y uruguaya, la paya chilena, el galerón venezolano, el huapango mexicano, etcétera. Un mismo árbol, con distintas raíces y con muchas razas.

ORÍGENES DEL DECIMISMO Y EL REPENTISMO EN CUBA

Es en el siglo XVIII cuando la décima como estrofa hace su entrada en la literatura cubana³. Todos los estudiosos coinciden en que junto a la décima escrita, e incluso con mayor profusión que ésta, se enseñoreaba en el país la décima cantada-improvisada, en voz de campesinos de origen canario que las decían con sus viejas tonadas de trabajo y jolgorio.

Según muchos estudiosos, son precisamente los campesinos canarios – también con una fuerte influencia de raíces andaluzas – los que arraigan esta tradición en nuestro suelo. La geografía del punto y de la décima improvisada en Cuba coincide con la geografía del café y del tabaco, asentamientos de origen fundamentalmente canario (ESQUENAZI 1976), mientras que en las provincias más orientales, con mayor población de origen africano, el cultivo de la improvisación de décimas no prospera, siendo el son montuno y otras formas musicales de influencia *afro* los cantos campesinos locales.

Está históricamente probada la presencia en Cuba, como en otras partes de Hispanoamérica, de fáciles versificadores desde los primeros siglos después de la conquista. Es

posible que desde los primeros días de la conquista, mucho antes de 1608, fecha que marca con *Espejo de Paciencia*, del canario SILVESTRE DE BALBOA, el comienzo de nuestra literatura, anduviera por los rincones de la isla algún nostálgico andaluz improvisando versos de añoranza – ya quintillas, ya coplas, ya romances (no décimas porque la estrofa 'entra' en el país en el siglo XVIII). Lo cierto es que la insalvable ausencia de documentación o simple referencia al respecto, no invalida la hipótesis. En Cuba se llega a hablar incluso de 'manía versificadora' (VITIER 1988: 11). Decían unas reflexiones de 1791: «Es difícil ser joven y vivir en La Habana sin deseos de hacer versos. La Comedia, el periódico y las Mujeres hacen más poetas que las Musas», y luego terminan con algo más interesante desde nuestro punto de vista, porque nos acerca definitivamente a la 'manía versificadora' improvisada: «Los poetas de quien se conserva fama son aquellos que no tienen otro Maestro ni otro modelo que la naturaleza» (VITIER 1988: 11). Este empirismo, este no tener 'más maestro ni modelo que la naturaleza', nos lleva decididamente a la improvisación, al repentismo, en contraposición a ese siglo academizante.

Ahora bien, en el caso específico de Cuba, intentemos averiguar por qué se impuso tanto y tan fácilmente el empleo exclusivo de la décima para la poesía popular (especialmente, la improvisación) y no otras formas, como el romance, tan en boga en España, y tan bien aceptado en otras partes de América⁴.

Esta supuesta renuencia de la lírica cubana al cultivo del romance y la preferencia, popular y culta, por la décima, así la explica CAROLINA PONCET Y DE CÁRDENAS (1972: 18-19):

[...] en primer lugar no ha sido jamás afecto el cubano a la poesía narrativa, que es la que mejor se adapta al romance, por lo mismo que la libertad de esta clase de rima lo aleja menos de la prosa. En segundo lugar, la misma vaciedad de conceptos que caracteriza a la muelle poesía popular cubana [...] necesita como compensación, la melodía y el ritmo de estrofa aconsonantada, pulida y artificiosa en su forma. Por último, el oído musical que todos los críticos reconocen a los cubanos [...]

Y aunque esta 'vaciedad de conceptos' y esta referencia a la 'muelle poesía popular cubana' de la insigne profesora, se alejan bastante del concepto de poesía oral improvisada que defendemos, y se emparentan más con el concepto de 'cantos populares' de MENÉNDEZ Y PELAYO, sí arroja importantes luces sobre nuestras pesquisas.

Para estas observaciones se apoyó PONCET Y DE CÁRDENAS EN ANTONIO BACHILLER Y MORALES, cuando refiriéndose a los poetas cubanos, dijo: «La consonancia era una necesidad para los oídos músicos que da el cielo a los nacidos en una tierra llena de poesía» (PONCET Y DE CÁRDENAS 1972: 19), y también en MENÉNDEZ Y PELAYO que habló, refiriéndose

a nuestros poetas (y a los cubanos en general), del «oído armónico de que la naturaleza parece haberles dotado y que los hace en extremo sensibles a los prestigios de la música y al halago del metro» (*Ibidem*).

Por otra parte, en su indispensable libro *Décima y Folclor*, JESÚS ORTA RUIZ (EL INDIO NABORÍ) nos explica, con sabia sencillez, que «la décima llega a Cuba y se impone, entre otros factores, porque su métrica y su pausa se avienen perfectamente a las exigencias de las melodías ya asimiladas por nuestro pueblo» (ORTA RUIZ 1980: 37), de la misma forma que había ocurrido en España antes.

Como otra importante referencia bibliográfica de siglos anteriores, encontramos la tan citada pintura de una 'velada' guajira, hecha por el viajero español DON JACINTO SALAS Y QUIROGUA (1840: 209-210), que visitara Cuba en el año 1839, y que citaremos, nosotros también, *in extenso*, porque muchos de los detalles por él descritos (y aquí subrayados por mí), el lector los encontrará repetidamente a lo largo de este artículo, como características o aspectos fundamentales de la improvisación:

En este estado empezó el canto de los improvisadores. *Era un continuado monótono grito; empezaba con impetuosidad y concluía con una cadencia que imitaban bien la languidez y la molición.* El conjunto parecía un suspiro prolongado que busca quien lo escuche. Las *infinitas décimas* que los tres hombres improvisaban tenían extrema originalidad; algunas eran dirigidas a nosotros, colmándonos de elogios alambicados y pueriles, pero cariñosos; las más estaban llenas de esa metafísica amorosa de nuestros autores antiguos, y generalmente había un sabor agradabilísimo en aquellas repentinas composiciones. Lo extraño era que los tres monteros *seguían una extraña conversación en versos, y era una réplica continua y una lucha de ingenio.*

Posteriormente, mucha literatura de ese siglo hará referencia o describirá este tipo de fiesta en el campo y esta 'perla de los guajiros, trovador inagotable', como lo definiría la Condesa de MERLIN en su célebre *Havanne*, editado en París, en 1844. Durante la primera mitad del siglo XIX, y tras la incursión decimística de los poetas neoclásicos MANUEL DE ZEQUEIRA y MANUEL JUSTO RUBALCABA, la décima pasó a manos de nuestros mejores poetas románticos: FRANCISCO POBEDA, JACINTO MILANÉS, JUAN FRANCISCO MANZANO y GABRIEL DE LA CONCEPCIÓN VALDÉS (PLÁCIDO). Estos dos últimos son, además de importantísimas voces de la lírica decimonónica cubana, importantes e imprescindibles figuras a la hora de escribir la historia de la improvisación en Cuba: MANZANO por su precocidad y PLÁCIDO por su brillantez.

Fue precisamente PLÁCIDO, en nuestra opinión, el máximo exponente de la improvisación en ese siglo. Un buen ejemplo es la siguiente anécdota. Estando en una fiesta familiar en la que el ambiente olía bastante a sudor, los amigos le

piden, no sin malicia, que improvise el siguiente pie forzado dedicado a una dama que bailaba con él: *El aroma que ella exhala*, a lo que el poeta, con sobrada elegancia e ingenio, contestó (MENÉNDEZ ALBERDI 1986: 208):

*No concibes cuánto inspira
una música extasiante
al favorecido amante
que con su amada se mira;
en torno danzando gira
de la iluminada sala,
luce su brío, su gala,
se entusiasma, se embebece,
y ámbar puro le parece
el aroma que ella exhala.*

O, en otra ocasión, su mordaz e irónica respuesta a JUAN BAUTISTA MOYA, cuando éste, en son de burla, envía al poeta algunos animales heridos para que él los sane, al conocer que PLÁCIDO estaba en esos menesteres. La respuesta, digna de cualquier controversia pública actual, no pudo ser más fulminante (MENÉNDEZ ALBERDI 1986: 217):

*Moya, los hados fatales
por una desgracia rara
me hacen ser en Santa Clara
enfermero de animales.
Y puesto que tú te vales
de sátiras contra mí,
manda animales, que aquí
los curaré sin demora,
hasta que llegue la hora
de hacerte una cura a ti.*

Basten estos dos ejemplos para ponderar la capacidad de PLÁCIDO como poeta repentista y su importancia para la lírica improvisada en Cuba.

En la segunda mitad del siglo XIX surge, con *Cantos del Siboney*, de JOSÉ FORNARIS, el *siboneísmo* como movimiento literario criollo. El hecho de que no tengamos, como siempre ocurre, ninguna décima improvisada que atestigüe la presencia del repentismo dentro del movimiento siboneísta, es doblemente lamentable si consideramos lo pródiga que es la improvisación para esos cantos a la naturaleza y al dolor de los débiles⁵, que fueron los principales estatutos de la retórica de este movimiento. No obstante, la huella que dejó el siboneísmo en la improvisación cubana es insoslayable. He ahí la larga lista de seudónimos de origen indígena que han usado y usan nuestros poetas improvisadores, sin contar, como dijimos antes, con que ese canto a la naturaleza cubana, tan propio de la retórica siboneísta y criollista, sigue siendo una de las principales fuentes temáticas del repentismo en Cuba.

Por estas mismas fechas irrumpe en el panorama literario cubano – como un cometa, de la misma manera como desaparece luego – JUAN CRISTÓBAL NÁPOLES FAJARDO, EL CUCALAMBÉ, que será la principal figura de la décima en ese siglo y la más importante e influyente en la historia de la improvisación cubana hasta nuestros días. Sin embargo, no consta que EL CUCALAMBÉ fuera, además de decimista y poeta en general, repentista. Apenas hay documentos fidedignos que lo prueben. Sólo algunas referencias. EL INDIIO NABORÍ, por ejemplo, no cree que EL CUCALAMBÉ haya sido repentista. Para él, ‘cantor’ en el texto de JUAN ALBANÉS quiere decir ‘poeta’, no expresamente poeta repentista, como cuando a HEREDIA lo llamaban ‘el cantor del Niágara’. Es ésta otra zona misteriosa y necesitada de investigación en la obra del poeta tunero, sobre todo por su importancia para la historia de la poesía oral improvisada en Cuba. El investigador CARLOS TAMAYO (1977: 335) nos facilita otro documento importante, en el que, por primera vez, alguien afirma que EL CUCALAMBÉ improvisaba. En una entrevista hecha por el historiador santiaguero RAÚL IBARRA a SANTIAGO ODIÓ, un viejo conocido de EL CUCALAMBÉ, éste afirmaba que:

en una fiesta familiar distinguida, a la que asistió el entonces gobernador don CARLOS MANUEL DE VARGAS MACHUCA Y CERVETO, [EL CUCALAMBÉ] recitó unos versos suyos e improvisó otros...

De cualquier modo, la puerta investigadora sigue abierta. Nosotros, tentativamente, nos sumamos a los que piensan que sí improvisaba, por la misma razón que tendemos a ver en el juglar catalano-portugués GUILLÉN DE BERGADAM un remotísimo antecedente de los poetas repentistas. Demasiadas ‘coincidencias’ poéticas y estilísticas. EL CUCALAMBÉ fue, con su poética personal, quien llenó la décima de un aire muy cubano, cantó asuntos y paisajes esencialmente nacionales, y ello hizo que fuera tan popular en su época como ninguno de sus contemporáneos y que dejara una huella indeleble entre los campesinos, y por supuesto, entre los improvisadores.

Ningún otro poeta o tendencia literaria ha logrado dejar una huella más clara y duradera en los improvisadores cubanos. De memoria se saben nuestros campesinos, improvisadores y no improvisadores, una gran cantidad de décimas de NÁPOLES FAJARDO, y aún los repentistas de vanguardia, los que se afilian al naborismo y los que se alejan de él, se han visto alguna vez improvisando tras la huella cucalambeana. Precisamente, sólo la figura de EL INDIIO NABORÍ, ha logrado acercársele en la influencia y extensión de su obra, ya en la segunda mitad del siglo XX.

Otro hecho importante marca la improvisación cubana en la segunda mitad del siglo XIX: su presencia en la guerra independentista contra España. Muchas décimas improvisadas se perdieron en la manigua, cantadas por soldados del Ejército Libertador, salvándose sólo aquellas que MARTI – tan previsor siempre – logró antologar en *Los poetas de la guerra*. En esta antología, MARTI recoge décimas improvisadas de

ANTONIO HURTADO DEL VALLE, MIGUEL JERÓNIMO GUTIÉRREZ, JOSÉ JOAQUÍN PALMA Y CATALINA RODRÍGUEZ, una mujer habanera, excelente repentista en su adolescencia. Y fue precisamente JOSÉ JOAQUÍN PALMA, poeta e improvisador, figura política y cultural de Cuba y Centroamérica (fundamentalmente Guatemala y Honduras), amigo personal con gran influjo sobre el precoz poeta – e improvisador – RUBÉN DARÍO⁶; fue JOSÉ JOAQUÍN PALMA, junto a PLÁCIDO, la otra figura cimera de la improvisación en la Cuba del siglo XIX. Suya es, por ejemplo, esta décima improvisada que nos refiere JOSÉ MARÍA CHACÓN Y CALVO, cuando lo aclamaban las mujeres en el Teatro Nacional de Guatemala (MENÉNDEZ ALBERDI 1986: 233):

*¡Las mujeres son tan bellas!
las formaron los amores
con la esencia de las flores
y la luz de las estrellas;
donde están inspiran ellas
sueños de dulces placeres:
que derraman estos seres
gracia, ternura, fragancia,
pero tienen la constancia
cogida con alfileres.*

Luego del desengaño por el falso triunfo de la revolución contra España, deben de haber existido pequeños ciclos alrededor de los últimos acontecimientos de la guerra y de los primeros sucesos de la falsa República, pero no hemos logrado ‘rescatar’ anécdotas ni décimas improvisadas de esa época.

Dos décadas después, por los años 20, ya algunos repentistas andaban y desbandaban las calles del occidente del país en busca de alguna peseta para el sustento a cambio de diez versos repentinos. Eran ‘los peseteros’, eran los primeros

«Muchas décimas improvisadas se perdieron en la manigua, cantadas por soldados del Ejército Libertador.»

juglares de la décima cubana en el siglo XX: principalmente, CELESTINO GARCÍA, HORACIO MARTÍNEZ, MARTÍN SILVEIRA, RUPERTO LIMENDOUX, MIGUEL PUERTAS DELGADO, todos repentistas de gran ingenio y rapidez, aunque de muy bajo nivel cultural. Con su peregrinaje marcaron el final de una etapa y el co-

mienzo de otra para el repentismo en Cuba. Ya los poetas no cantaban ocultos en la manigua insurreccional, o solitariamente en sus bohíos en medio del campo, junto a unos pocos familiares y amigos; ahora salían a la gran ciudad, a conquistar la gran metrópolis con su arte rústico y subvalorado, no con la ambición pueril del oropel artístico, sino con la urgencia de llenar el estómago, de mantener a su familia con su arte. Hay cuatro versos del poeta repentista PEDRO GUERRA, que aunque se refieren exactamente a unas décadas más tarde, ilustran bien esta situación. Cuando Pedro era ya viejo y sentía el empuje de las nuevas generaciones repentistas, un poeta joven cuestionó en una controversia su calidad como improvisador, a lo que éste contestó, con su tono de habitual ironía:

*Yo fui bueno cuando había
que ser bueno de verdad,
porque la necesidad
de comer me lo imponía.*

Y para ello se brindaba propicio el nuevo tiempo. En el año 1922 comenzó la radio en Cuba, una de las primeras en América, y desde sus mismos comienzos los repentistas encontraron espacio para sus improvisaciones, con fines propagandísticos, comerciales, políticos... pero, al fin, trabajo, por primera vez, como poetas repentistas. Lo mismo sucedió casi 30 años más tarde, cuando la televisión llegó a La Habana (1950): apenas llevaba dos años en el aire y ya existía un programa campesino con poetas improvisadores entre los preferidos por la teleaudiencia⁷, dando pie, entre otras cosas, al surgimiento de la llamada Edad de Oro del repentismo en Cuba⁸. Y esta presencia del repentismo en ellos medios de difusión se ha mantenido hasta hoy en día. Decenas de emisoras radiofónicas en todo el país dedicaron y dedican espacios exclusivos a los improvisadores. Y varios programas de televisión han contribuido, durando más de medio siglo, a la difusión y promoción del repentismo en la pequeña pantalla, el más antiguo de ellos, Palmas y Cañas, con 45 años ininterrumpidos en el aire.

Estos han sido, *grosso modo*, los avatares que ha dado el repentismo en nuestro país desde sus albores hasta el advenimiento de esa generación de repentistas que, encabezados por EL INDIO NABORÍ, han servido como precursores y padres espirituales de la actual generación, integrada por jóvenes que no sólo viven del repentismo, sino que también viven para él y por él, capaces ya, sin ningún tipo de prejuicios, de asumir y reivindicar los valores de la improvisación como arte oral, por encima de etiquetas y tópicos raciales o socio-geográficos. El repentismo, la improvisación de décimas en Cuba, es un arte superviviente de muchos aislamientos y prejuicios: el cultista, el académico, el ruralista, el racial-coercitivo. Y lo demuestra el hecho nada casual de que un repentista cubano, mestizo y urbanista, esté improvisando y conversando sobre repentismo, hoy, en el centro de Ginebra.

NOTAS

¹ «Apuntes para un estudio diacrónico del repentismo en Cuba. «Generaciones» y «promociones» que marcaron su evolución en el siglo XX», en: *Revista Ciberletras*.

² «Apuntes para un estudio diacrónico del repentismo en Cuba. 'Generaciones' y 'promociones' que marcaron su evolución en el siglo XX», en: *Revista Ciberletras*.

³ Paradójicamente – y quizá no tan paradójicamente – es el mismo siglo en que deja de usarse casi por completo en la literatura española.

⁴ En el siglo XIX resultaron fallidos los intentos del poeta y mecenas de la literatura nacional, DOMINGO DEL MONTE, de crear una escuela de romances en Cuba, un 'romancero cubano': contó con muy pocos émulos y epígonos, y sin los efectos deseados sobre la lírica popular y culta de la época (BUENO 1986: 26). No obstante, las últimas investigaciones han llamado la atención sobre la vigencia del romancero tradicional en Cuba, aunque sea de forma memorial, tanto en cuanto a los temas como a su intensidad tradicionalista. El profesor MAXIMIANO TRAPERO afirma, incluso, que éste puede ser uno de los más interesantes de América.

⁵ YA LOPE DE VEGA advertía, desde 1609, que «Las décimas son buenas para quejas».

⁶ Otro cubano, ANTONIO ZAMBRANA, aconsejó a DARÍO que se alejara de la improvisación y se dedicara a la literatura, puesto que estaba 'desperdiando talento'. Influida por estos criterios, el gran poeta modernista llegó incluso a escribir una quintilla titulada *A un poeta*, que aparece publicada en el periódico *La Unión* de San Salvador y en la que deja claro lo que pensaba sobre la poesía improvisada a sus veintidós años: «Poeta, nunca improvises. / Improvisando los vates / comenten muchos deslices; / por un buen verso que dices / hablas diez mil disparates.»

⁷ El guateque *de Apolonio* fue el primer programa campesino de la Televisión Cubana. Salió al aire por primera vez en 1952, dirigido por ANTONIO VÁZQUEZ GALLO y escrito e interpretado por EL INDIO NABORÍ junto a otros poetas de calidad como ÁNGEL VALIENTE y ADOLFO ALFONSO. Desde entonces, nuestra televisión nunca ha dejado de tener uno o dos programas dedicados al repentismo, siendo el más duradero *Palmas y Cañas*, todavía en el aire.

⁸ En nuestra opinión la verdadera Edad de Oro del repentismo en Cuba es la actual: un numeroso grupo de jóvenes con una formación cultural mayor que muchos de sus antecesores – ninguno analfabeto ni semianalfabeto –, y, fundamentalmente, la existencia de un público potencial más culto, crean unas condiciones sin antecedentes en la cultura nacional para el desarrollo y cultivo de la improvisación.

BIBLIOGRAFÍA

BUENO SALVADOR

1963 *Historia de la literatura cubana*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba.

BUENO SALVADOR

1994 *Ensayos sobre cubanos*. La Habana: Bolsilibros Unión.

DÍAZ-PIPIENTA ALEXIS

2000 *Teoría de la improvisación*. La Habana: Ediciones Unión.

DÍAZ-PIPIENTA ALEXIS

2001 «Apuntes para un estudio diacrónico del repentismo en Cuba. «Generaciones» y «promociones» que marcaron su evolución en el siglo XX» en: *Revista Ciberletras*: <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/pimienta.html>

DÍAZ-PIPIENTA ALEXIS

2004 «La literatura cubana en torno a 1898», en: *La crisis de fin de siglo en la provincia de Almería: el desastre del 98* (coord. Por Celestina Rozalén y Rosa María Úbeda).

ESQUENAZI MARTHA

1976 «El punto», en: *Revolución y Cultura*. Ciudad de la Habana.

FEIJÓO SAMUEL

1982 *Crítica lírica*. Ciudad de la Habana: Editorial Letras Cubanas, tomo I.

GUILLEN NICOLÁS

1980 *El libro de las décimas*. La Habana: Ediciones Unión.

GUILLEN NICOLÁS

1982 *Páginas vueltas (Memorias)*. La Habana: Ediciones Unión.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ SANTOS

1976 «La décima: palma real de nuestra poesía», en: *Talleres Literarios*. Folleto Metodológico, 5. La Habana: Dirección Nacional de Literatura.

IBARRA JORGE

1985 *Un análisis psicosocial del cubano: 1898-1925*, La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, p. 198.

LAZO RAIMUNDO

1968 *Historia de la literatura hispanoamericana*. La Habana: Instituto del Libro, 2 vols.

LEZAMA LIMA JOSÉ

1970 *Diccionario de literatura cubana*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

LÓPEZ LEMUS VIRGILIO

1995 *La décima. Panorama breve de la décima cubana*. Ciudad de la Habana: Editorial Academia.

LÓPEZ LEMUS VIRGILIO

1997 *Décima e identidad. Siglos XVIII y XIX*. La Habana: Editorial Academia.

MARTÍ JOSÉ

1963 *Obras completas*. La Habana: Editorial Nacional de Cuba, tomos 3 y 5.

MARTÍNEZ ESTRADA EZEQUIEL

1967 *Martí revolucionario*. La Habana: Casa de las Américas.

MENÉNDEZ ALBERDI ADOLFO

1986 *La décima escrita*. Ciudad de la Habana: Ediciones Unión.

ORTA RUIZ JESÚS

1980 *Décima y folclor*. Ciudad de la Habana: Ediciones Unión.

ORTIZ FERNANDO

1996 *Martí humanista*. Isaac Berreal y Norma Suárez Suárez (comps.). Ciudad de la Habana: Fundación Fernando Ortíz.

PONCET Y DE CÁRDENAS CAROLINA

1972 *El romance en Cuba*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.

SALAS Y QUIROGA JACINTO

1840: *Isla de Cuba*, I. Madrid.

TAMAYO RODRÍGUEZ CARLOS

1977 «EL CUCALAMBÉ en Santiago de Cuba», en: *Santiago, 26-27*.

TAMAYO RODRÍGUEZ CARLOS

1993 *Réquiem por una oveja negra*. Las Tunas: Editorial Sanlope.

VITIER CINTIO

1958 *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Universidad Central de las Villas.

VITIER CINTIO

1988 *Crítica cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.