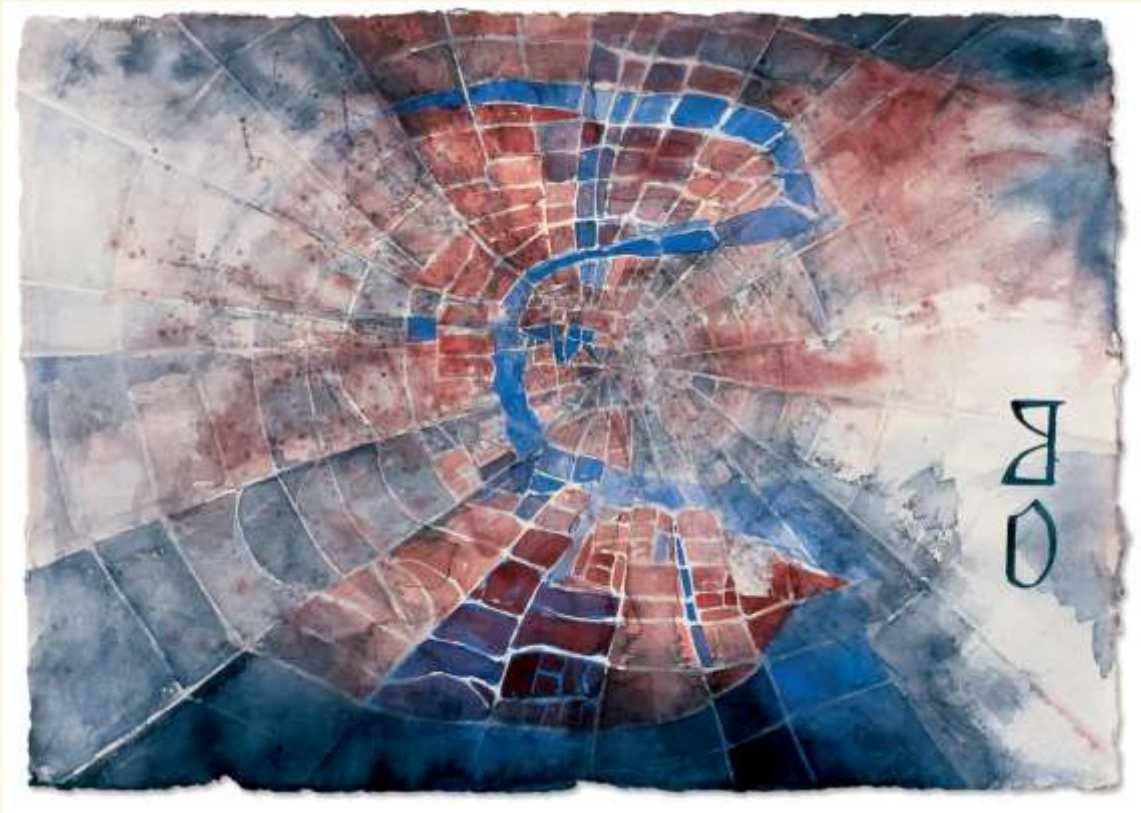


# POESÍA Y MÉTRICA

REVISTA DIGITAL ISSN 2660-6224



## NÚMERO 5. ARTÍCULOS

FEBRERO 2022



Poesía y Métrica

ISSN 2660-6224 - Editada en Madrid

[www.poesiaymetrica.com](http://www.poesiaymetrica.com)

© Todos los derechos reservados



© **Poesía y Métrica**, revista digital trimestral de poesía en lengua española patrocinada por el **Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas (CIELA)**. Facultad de Artes. Universidad de Chile.  
**Director: Profesor Dr. Jorge Martínez Ulloa**

#### **DIRECCIÓN ACADÉMICA:**

**Carmen González Vázquez.** Catedrática de Filología Latina, Universidad Autónoma de Madrid. Miembro del Instituto del Teatro de Madrid y de la Academia de Artes Escénicas de España. Miembro numerario de la Asociación de Directores de Escena y de la International Association of Theatre Critics.

**Odalis Guillermo Pérez Nina.** Educador, filólogo, poeta, ensayista, dramaturgo, crítico de arte, investigador y conferenciante. Doctorado en Filología y Semiótica por la Universidad de Bucarest (Rumania). Es egresado de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), donde obtuvo una Licenciatura en Filosofía y Letras. Catedrático de Literatura en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, Miembro de Número de la Academia de Ciencias de la Republica Dominicana (ACDR) y de la Academia Dominicana de la Lengua (ADL). Presidente de la Asociación Dominicana de Semiótica. También es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y de la Asociación Dominicana de Críticos de Arte (ADCA). Es el director de la División de Postgrado de la Facultad de Artes de la universidad del Estado.

**Jaime Siles Ruiz.** Poeta español, filólogo, crítico literario, traductor y Catedrático de Filología Clásica. Formó parte del grupo de los Novísimos, determinante en la poesía española a partir de 1970. Aunque ya había publicado algunos poemas en revistas y plaquetas, se dio a conocer sobre todo con su libro 'Canon'. Políglota, erudito y humanista, ha desarrollado su labor intelectual en numerosos ámbitos de la cultura como crítico de literatura, arte y teatro. Como especialista en cultura clásica, ha destacado en al ámbito de la Filología Clásica por sus investigaciones sobre las lenguas prerromanas de la península ibérica, el latín preliterario y arcaico, la literatura latina de época clásica y su pervivencia en la modernidad. Otros campos suyos de investigación han sido la poesía del Barroco y la poesía española del Siglo XX, con especial dedicación a la del 27.

#### **DIRECCIÓN EJECUTIVA:**

**Blanca Izquierdo Albelda.** Universidad Autónoma de Madrid.

**María del Carmen Jiménez Meneses.** Licenciada en Medicina y Cirugía (Universidad Complutense de Madrid). Especialista en Cardiología (Fundación Vizcaya Procardíacos, Bilbao). Ejercicio profesional en la Sanidad Pública Española (Hospital General Universitario de Ciudad Real) hasta su jubilación.

**Cristina Longinotti.** Doctora en Historia por la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires". Investigadora y ex Directora del Departamento de Historia en la misma Universidad (Facultad de Filosofía y Letras)

#### **COMITÉ CIENTÍFICO:**

**Lynda Avendaño Santana.** Investigadora del grupo SU+MA del Departamento de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid e investigadora Centro de Investigaciones Estéticas Latinoamericanas, CIELA, de la Universidad de Chile.

**Susana Fernández Gabaldón.** Novelista y arqueóloga, Universidad Autónoma de Madrid.

**Marta Fernández Suárez.** Profesora de Estudios Latinoamericanos, Manchester Metropolitan University. Miembro de la Asociación Británica de Cine, Televisión y Estudios Escénicos (BAFTSS). Comentarista y editora de *Open Screens (Open Access Journal)*.

**Ricardo Magaz.** Escritor, ensayista y comunicador. Su volumen *Ora la espada, ora la pluma* fue elegido libro del año 2006 en su género por la Asociación de la Prensa. Director de la revista *Fundación de Policía*. Profesor de Fenomenología Criminal en el Instituto Universitario General Gutiérrez Mellado de la UNED. Miembro de la junta directiva de la Sociedad Científica Española de Criminología. Analista de crónica negra en prensa, radio y televisión.

**Melania Navas Graterol.** Profesora de Derecho y Turismo de la Universidad de Oriente, Núcleo Nueva Esparta (UDONE), Venezuela. Miembro del Grupo de Emprendedores de Turismo y Tecnología, y del Centro de Estudios de Bioética y Derecho Ambiental, Venezuela.

**Alejandro Pareja Rodríguez.** Traductor literario, escritor y economista. Cursó estudios de Ciencias Económicas en la Universidad Complutense. Después de trabajar 7 años en banca extranjera, en Madrid y París, estudió Filología Española en la UNED y emprendió en 1989 una larga carrera de traductor literario. Ha traducido 300 libros al español, la mayoría del inglés, algunos del francés, para muchas editoriales españolas y extranjeras. Esperantista desde 2004, es miembro de la Universala Esperanto-Asocio y de la Federación Española de Esperanto (HEF). Ha ejercido de corrector de estilo y gramática en la revista de HEF, Boletín, en esperanto.

## COMITÉ EDITORIAL:

**DIRECTOR: Elhi Delsue.** Músico, compositor y poeta. Miembro del Liceo Poético de Benidorm. Participante activo de foros literarios de internet. Autor del poemario *Bajo el Cielo* (Editorial Autores del mundo).

**Delfina Acosta.** Poeta, narradora y periodista. Química-farmacéutica de profesión, dedicada desde muy joven a la creación literaria. Sus primeros poemas aparecen en Poesía itinerante (1984), publicación colectiva del Taller de Poesía Manuel Ortiz Guerrero. Posteriormente ha publicado: Todas las voces, mujer... (1986; Premio "Amigos del Arte") y La Cruz del Colibrí (1993). Parte de su obra poética figura en antologías literarias nacionales y extranjeras. En 1987 su obra "Pilares de Asunción" fue galardonada en los "Juegos Florales" de Asunción con el premio "Mburucuyá de plata". Ha ganado además numerosos premios: II Premio "Poesía Joven" (1983), I Mención en el Concurso de la Municipalidad de Asunción (1991) y un "Mención especial" en el concurso de cuento breve "Néstor Romero Valdovinos" (1993) por su cuento "La fiesta en la mar", publicado después en el suplemento cultural del diario "Hoy". Tiene también varios cuentos aún inéditos.

**Luis Ramón Altagracia Ortiz.** Experto en proyectos turísticos y socioculturales. Fundador y director del periódico "Nuevo Mundo: El Periódico de la Inmigración" (Madrid, España). Coordinador del Festival de Teatro Iberoamericano (Teatro Nacional, Santo Domingo, República Dominicana). Conferencista en la Universidad de Guadalajara, México, sobre "Gestión Cultural". Director de Cultura del Ayuntamiento de La Romana (República Dominicana). Creador y director del periódico "El Faro" (New Jersey, EE.UU.). Director de la revista "Turismo Global". Creador y director general del proyecto sociocultural a nivel iberoamericano denominado "Municipalidad y Cultura".

**Noemí de Andrés.** Poeta y educadora. Egresada de la Escuela Universitaria para la formación del Profesorado de Educación General Básica, E.G.B. y Especialista en Educación Infantil por la Universidad Complutense de Madrid.

**Norma Alicia Estuard.** Poeta. Directora de la Fundación Literaria Argentina Internacional (FLAI) y miembro de la Sociedad Internacional de Poetas, Escritores y Artistas (SIPEA) y de Poetas del Mundo.

**Ovidio Moré.** Dibujante, narrador, ensayista y poeta cubano. Su poesía opta, mayoritariamente, por las composiciones clásicas, aunque también trabaja la versificación libre. Ha publicado en revistas digitales y en varias antologías de cuentos iberoamericanos. Ha publicado *Desde la pirámide acostada* (cuaderno de poesía ilustrado) en 2019.

**Marina Iglesias Rodríguez.** Artista plástica. Grupo de Poesía "Agora", España.

**Ángela de Mela.** Poeta y ensayista. Miembro de la UNEAC. Directora de la Orquesta de Poesía y Música de Cámara "Il Cántico".

**Liliana Varela.** Escritora. Directora del programa de Radio: "Al borde de la palabra". Radio ARINFO, Argentina.

**ASESOR ARTÍSTICO:**

**Pedro Cano.** Pintor. Director de la fundación que lleva su nombre. Egresado de la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando y educado en la Academia de España en Roma. Ha expuesto en numerosas salas públicas y privadas en Europa y América y posee obra en el Museo Vaticano, en la Galleria degli Uffizi en Florencia y en el Meadows Museum en Dallas. (<https://fundacionpedrocano.com/>)

**DISEÑO WEB:**

**Elhi Delsue**

**EDICIÓN:**

**Blanca Izquierdo Albelda**

**PORTADA:**

"Ottavia", de la serie *Las ciudades invisibles* (2003) de Pedro Cano. Fotografía de José Luis Montero

## ÍNDICE

ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA: <i>El pintoresco caso de los «pies forzados»</i> .....	6
ODALÍS G. PÉREZ NINA: <i>“Temblor de espejos”: la memoria en el tiempo</i> .....	30
ALEJANDRO FÉLIX RAIMUNDO: <i>Texto y entorno</i> .....	35
NOTAS BIOGRÁFICAS .....	43

# EL PINTORESCO CASO DE LOS «PIES FORZADOS»<sup>1</sup>

## THE CURIOUS CASE OF «PIES FORZADOS»

Alexis Díaz-Pimienta

Cátedra Experimental de Poesía Improvisada  
del Instituto Superior de Arte (Cuba) repentista@hotmail.com

**Resumen:** El «pie forzado» es la más pintoresca de las variantes del repentismo, es decir, de la improvisación poética, un arte tradicional de gran arraigo en Cuba, Puerto Rico y otros países iberoamericanos. El improvisador toma un verso ajeno y tiene que improvisar una décima que termine con ese verso. Pero, ¿cómo lo hace? ¿Qué técnicas usa para lograr esta proeza poética y lingüística? Hasta ahora ha sido todo un misterio por lo difícil que era entrar para el analista en la mente del improvisador. En las siguientes páginas es lo que haremos. Y no sólo para ver cómo se hace un pie forzado tradicional, sino sondeando nuevas modalidades creadas específicamente para un concurso de este género, modalidades con mayor grado de dificultad incluso.

**Abstract:** The *pie forzado* (forced foot) is the most picturesque *repentismo* (poetic improvisation) variant, a traditional art with deep roots in Cuba, Puerto Rico and other Latin American countries. The improviser is asked to take a verse of another author and to improvise a poem following the metrical structure of a «décima», ending with that verse. But how? What techniques are used to achieve this poetic and linguistic feat? So far it has been a mystery due to the difficulty that it carried for the analyst to get into the mind of the improviser. That is what we will do in the following pages. And not just to see how to do a traditional *pie forzado*, but testing new forms created specifically for a contest of this kind, forms that imply even greater difficulties.

**Palabras clave:** Décima. Improvisación poética. Repentismo. Pie forzado. Competición. Cuba.

**Key Words:** Décima. Poetic improvisation. Repentismo. Pie forzado. Competition. Cuba

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

Leo Brouwer

---

<sup>1</sup> Publicado en UNED. Revista Signa 22 (2013), págs. 149-181

*Los aspectos de las cosas más importantes para nosotros están ocultos por su simplicidad y «cotidianidad». (Se puede no reparar en algo porque siempre se tiene ante los ojos).*

Wittgenstein

El carácter performativo de la improvisación poética –interacción entre poeta y público, participación del receptor en el proceso creativo del poeta– es una de sus características intrínsecas y diferenciadoras, algo que hace de este arte una de los más complejas y dinámicas manifestaciones de la poesía oral contemporánea. Y dentro de las variantes más populares de la improvisación, la conocida como el *pie forzado* es, sin duda, la más curiosa para el analista, la más pintoresca para el receptor y una de las más difíciles para el ejecutante.

El pie forzado, tan curioso y pintoresco como importante para entender el proceso creativo de los improvisadores de décimas, subiste en la actualidad como una variante tradicional de la improvisación de décimas, un arte que tiene en el ámbito hispánico varios siglos de existencia. Es, en definitiva, el pie forzado, una actualización del antiguo *lexaprem* griego, recurso creativo presente desde tiempos remotos en los cantares populares del medioevo europeo, en las tensones y recuestas, en el canto de ganchillo árabe y en otras manifestaciones poéticas orales. Según algunos estudiosos, el pie forzado tuvo su origen en el zéjel arábigo, y dio lugar entre otros géneros, a la glosa, que tanto se cultivó en la literatura áurea y en la poesía popular de España e Hispanoamérica durante los siglos XVIII y XIX. En tierras americanas el pie forzado y la glosa, junto a otras manifestaciones poéticas, gozaron de gran acogida tanto en la literatura escrita como en la oral, sobre todo como divertimento creativo y material de competencia. Es decir, que el pie forzado emigró a América, evolucionó y, sobre todo, sobrevivió, convirtiéndose en los últimos años en una de las más vitales y vistosas variantes de la improvisación de décimas, fundamentalmente en países como Cuba y Puerto Rico, aunque cada vez se abre camino con más fuerza en México, Chile, Panamá, Colombia, Venezuela, Argentina y otros países hispanoamericanos, manteniéndose también su cultivo en las regiones españolas de Murcia y Canarias (por cierto, únicos lugares de España en los que se conserva la décima como estrofa para el canto improvisado).

Pues bien, conocedores de la vitalidad y el crecimiento del cultivo del pie forzado entre los improvisadores de Iberoamérica, en el año 2010, aprovechando que la feria discográfica más importante de Cuba, el Cubadisco, estaba dedicada a la música campesina y al repentismo, y tenía como invitados de honor a «todos los repentistas del mundo», creamos un nuevo concurso de improvisación, un concurso *sui generis*, lleno de sorpresas: el Primer Campeonato Mundial de Pies Forzados, que tendría lugar en Cuba, y cuyas expectativas se cumplieron con creces, aunque la participación foránea fue mínima por problemas ajenos al evento. Improvisar con pies forzados (es decir, improvisar décimas en las que el poeta tiene que terminar usando un verso ajeno, puesto por el público o por un jurado) es algo común, como hemos dicho, al menos en Cuba y Puerto Rico, y cada vez más en otros países. Pero improvisar con pies forzados según las variantes que nosotros creamos para este Campeonato fue toda una novedad, y una gran sorpresa para todos: concursantes, público, jurado y especialistas. De esto, precisamente, hablaremos en las próximas páginas, aunque antes de adentrarnos en el



análisis de los pies forzados improvisados en este evento, debemos hacer algunos apuntes preliminares, necesarios, obligatorios, útiles.

## PRELIMINARES

Para el estudio exhaustivo de cualquier poema oral improvisado deben realizarse, como mínimo, cuatro análisis complementarios: a) un análisis texto-filológico (estudio léxico-semántico y literario); b) un análisis versofemológico (estudio dialógico y poético-versal); c) un análisis paralingüístico (estudio kinésico, cromético y proxémico); y d) un análisis musicológico o músico-versológico (estudio de estructuras músico-interpretativas y sus incidencias sobre el acto creativo-generativo). Estos análisis, fundidos o yuxtapuestos, serán la única fuente confiable para el estudio de la improvisación poética, sobre todo cuando falta el documento sonoro, pero también en presencia de éste.

La transcripción de toda poesía oral —desde el cancionero viejo al romancero, llegando a la poesía oral improvisada, la más «joven» y desconocida en estos menesteres— siempre arrastra consigo problemas inherentes al mismo fenómeno de «traducción» que implica tratar de explicar una forma expresiva valiéndose de otra (en este caso, la oralidad por la escritura). Recordemos lo que decía Sánchez Romeralo:

*La cuestión de transcribir un 'texto' originariamente oral no es pues trivial ni puramente tipográfica. Es una manera de enfrentarse seriamente al texto y a la realidad poética oral en que ese texto se inserta. Lo primero será, pues, comenzar por entender esa realidad oral si queremos, en la medida en que sea posible, representarla, o representarla mejor (1989: 23).*

Y en el arte específico del repentismo, hay leyes, reglas y técnicas también específicas, que constituyen su *gramática* y que se erigen como los únicos elementos capaces de permitir *entender esa realidad oral*. Un comentario y un análisis exhaustivos de cualquier controversia llevaría mucho más espacio que el que aquí empleamos, para poder apresar esa infinidad de detalles técnicos, estratégicos, lingüísticos y paralingüísticos, textuales y extratextuales, que la constituyen. nosotros intentaremos, en el caso que nos ocupa, hacer sólo una parte de ese trabajo de *sondeo*: intentar rescatar los referentes contextuales que aportarán a cada décima, y por ende, al conjunto de ellas (la controversia) la consistencia necesaria, su verdadera dimensión estética, esa que conmovió a quienes fueron testigos *in situ* del encuentro poético, y que debe escamotearse lo menos posible a quienes sólo tendrán la oportunidad de enfrentarse a una parte de la *obra*: a los *poemas*.<sup>2</sup> Así estaremos haciendo valer una de las leyes fundamentales de la poesía improvisada: la ley de *contextualidad* y evitaremos que se hagan —como ha sucedido hasta ahora— análisis y valoraciones literario-textuales de poemas que llevan implícitos mucho más que las nociones de texto y de literatura: a saber, éstas dos, más recurrencias y recursos propiamente orales, aspectos

---

<sup>2</sup> Para ahondar en la diferencia entre los conceptos «obra» y «poema» en literatura oral, ver Paul Zumthor (1991: 83). Y para la aplicación de estos conceptos a la poesía oral improvisada (así como para la comprensión de toda la terminología técnica que hemos aplicado a los comentarios de esta controversia), remitimos al lector a Alexis Díaz-Pimienta (1998).

contextuales y paratextuales, aspectos musicales, aspectos teatrales y hasta dramáticos.

Los pies forzados se improvisan siempre en décimas, específicamente en décimas espinelianas de corte tradicional: diez versos octosílabos con inamovible estructura *abbaaccddc*, rimas consonantes y pausa obligatoria tras el cuarto verso.

## LA COMPETENCIA

Normalmente, las competencias de repentismo en Cuba están organizadas en función de las controversias (diálogo amebico, discurso dialéctico entre dos improvisadores), la variante más conocida y popular de la improvisación poética de la isla; no obstante, en todas las competencias hay también pies forzados; las controversias suelen tener una extensión de 10 ó 14 décimas (5 ó 7 cada repentista) y al final de cada controversia los poetas improvisan 1 ó 2 pies forzados cada uno. Ésas son las reglas generales y estándares de las competencias de repentismo en Cuba. Pero en este Campeonato nosotros cambiamos las reglas del juego, subvertimos el orden dándole más importancia al pie forzado, tan pintoresco, participativo, interactivo, postmoderno, aunque sin desdeñar la controversia, que la habría, claro, sólo que también *con pies forzados*.

En nuestro Campeonato se competía en varias categorías, algunas de ellas creadas exclusivamente para esta competencia a partir de los juegos y ejercicios que ya habíamos creado como parte de nuestra metodología para la enseñanza de la improvisación. Así, al tradicional *pie forzado final* que es con el que se compite normalmente en Cuba, sumamos el *pie forzado inicial*, los *pies forzados extremos* y el *pie forzado móvil*, el más novedoso de todos. Además, ya en la fase final de la competencia llegarían las controversias, aunque, repito, siempre con pies forzados, ora final, ora inicial, ora móvil. Hay que destacar que de todas las variantes novedosas la que más éxito tuvo entre público e improvisadores fue esta última, la del pie móvil, tanto de forma individual como en controversia, un verdadero espectáculo de creatividad, ingenio y dinamismo.

El papel del jurado en este Campeonato era evaluar, con un máximo de 10 puntos, cada décima improvisada, sumar los puntos y seleccionar a los de mejores resultados. El sistema de competencia estaba estructurado en dos primeras rondas de dos pies forzados por poeta (pie forzado final y pie forzado inicial); tras estas primeras rondas se hacía un primer corte (clasificaban sólo 8 poetas) y estos clasificados competían en otras dos rondas (pies forzados extremos y pie forzado móvil); tras estas nuevas rondas clasificaban a la siguiente fase (Semifinal), los 4 repentistas de mayor puntuación. Luego, estos cuatro se enfrentarían en la Gran Final, sacándose el orden de los contrincantes al azar, y enfrentándolos en sendas controversias, una con pie forzado final (el más tradicional) y otra con pie forzado móvil (el más novedoso). Los dos repentistas que obtuvieran mayor puntuación en esta Gran Final, se enfrentarían, entonces, en La Finalísima, el momento cumbre del Campeonato, para dirimir el ganador, el Campeón Mundial de Pies Forzados.

## TIPOS DE PIES FORZADOS EN COMPETENCIA

Para que podamos entender y disfrutar en todo su esplendor la competencia, haremos una descripción detallada de cada una de estas nuevas modalidades, creadas exclusivamente para el Campeonato.

### Pie forzado final

El pie forzado final es el más tradicional y simple (sin perder la complejidad que supone improvisar una décima que termine con un verso ajeno): al poeta se le impone un verso ajeno y tiene que improvisar una décima que termine con éste. Técnicamente, como ya explicamos en *Teoría de la improvisación*:

*El pie forzado siempre ha sido visto, por los no-repentistas, como una dificultad creativa, la prueba máxima de la capacidad improvisadora del poeta [...] Pero, después del análisis [...] todos coincidiremos en que el pie forzado viene a ser más bien 'una ayuda' para el poeta: el ponente le facilita al improvisador la parte más importante de la décima —el final— por lo tanto, el poeta ya sabe a dónde ir, a dónde llegar después de los primeros versos (Díaz-Pimienta, 1998: 493).*

Esto, por supuesto, no quita méritos al poeta ni «aparatosidad» y «pintoresquismo» a esta modalidad creativa, que es, como se comprobó en el Campeonato, una de las favoritas del público y una muestra clarísima de interactividad y espíritu colaborativo, es decir, de carácter transmedia.<sup>3</sup> Por eso en *Teoría de la improvisación* también decíamos:

*La verdadera dificultad del pie forzado [final], por tanto, está en el trabajo de edición de la décima [...] El repentista debe encontrar el punto necesario de donde partir, y luego, esté donde esté ese punto, los signos necesarios para girar hasta encontrarse con el pie forzado sin que sea demasiado evidente el giro (Díaz-Pimienta, 1998: 493).*

---

<sup>3</sup> Recientemente la escritora y cineasta Arancha T. Ferrero dedicó un artículo sobre *transmedia* al repentismo, conmovida por una controversia que vio en Internet entre Emiliano Sardiñas y yo («Plagio a los poetas muertos»; decía Ferrero en su artículo: «Ciertamente, aquí no se está contando una historia en medios distintos: no podemos hablar de transmedia tal como lo entendemos ahora. Sin embargo, sí comparte una característica con el transmedia, su carácter *colaborativo*. La historia no termina por decisión unilateral, sino cuando el continuo deja de fluir» (Ferrero, 2010). Entonces, una controversia lleva implícito, según este enfoque de nombre tan futurista, un fuerte «carácter colaborativo». Es cierto. Ahora bien, el hecho de que Ferrero no vea aquí una historia contada «en distintos medios», lo que legitimaría 100% el carácter *transmedia* de la controversia, se debe a que ella no considera medios distintos lo que nosotros sí (la voz, el gesto, el texto), ni siquiera los considera «medios». Aunque desde nuestro punto de vista, sí es *transmedia* una controversia, ¡*transmedisima!*, si tomamos en cuenta lo anteriormente dicho. Para ampliar sobre el término transmedia, véase: <http://noticiatransmedia.com/index.php/2010/06/09/transmedia-trans-to-what/>.

## Pie forzado inicial

El pie forzado inicial ocurre cuando el verso ajeno ocupa el primer verso de la estrofa, no la última, y es menos habitual entre los repentistas, aunque suele usarse en un tipo de controversias que se ha ido haciendo familiar en los últimos años en Cuba, cuando *fortuitamente* surge un verso (a veces un simple sintagma, y entonces lo llamamos «pie forzado inicial sintagmático») que agrada y acomoda a los poetas contrincantes hasta tal punto que estos comienzan todas (o casi todas) sus décimas con el mismo verso. Lo novedoso aquí, entonces, es el carácter impositivo de ese verso inicial, el forzamiento en sí mismo.

Técnicamente hablando, el pie forzado inicial es, en nuestro criterio, un poco más difícil que el final, ya que el poeta se lanza al vacío, sin red, es decir, sin tener preparados los versos finales de la décima, el hacia dónde, el apeo, el hachazo. Esta sensación de improvisación «cuesta arriba» (yendo cuesta abajo) es muy significativa, porque cambia todo el esquema creativo del poeta. El improvisador, con un pie inicial, sabe de dónde sale pero no a dónde llegará, y el receptor está en la misma situación, por lo tanto, las expectativas son mayores y la emoción es también mayor cuando se logra llegar bien a puerto (a buen puerto). Por supuesto, los repentistas más dotados y técnicos lograrán hacer el pie forzado inicial usando, a la inversa, la misma técnica que con un pie forzado final; es decir, si para el pie final los pasos son: 1) preparar el bajante (verso 9, para completar el último hexadecasílabo); 2) seleccionar los vocablos primarios de los versos 9 y 10 (palabras X: sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios); 3) saltar al principio de la décima y comenzarla introduciendo (vv. 1 y 2) palabras X1, X2, X3, etc. (términos que pertenezcan al mismo campo semántico de las palabras X antes seleccionadas, o a su familia de palabras); y 4) ir editando, moviendo y entretejiendo las ideas desde el verso 1 hasta el 10 (el pie); si todo esto es lo que hace un repentista técnicamente bien dotado para contestar un pie forzado final, lo mismo, pero a la inversa deberá hacer con un pie inicial; es decir (por pasos):

preparar el equivalente al bajante (en este caso, el verso 2, para completar el primer hexadecasílabo);

seleccionar los vocablos primarios de los versos 1 y 2 (palabras X: sustantivos, adjetivos, verbos y adverbios);

saltar al final de la décima y preparar los vv. 9 y 10 introduciendo en ellos palabras X1, X2, X3, etc. (términos que pertenezcan al mismo campo semántico de las palabras X antes seleccionadas, o que pertenezcan a su familia de palabras);

ir editando, moviendo y entretejiendo las ideas desde el verso 1 (el pie forzado) hasta el verso 10 (el final), o, para ser más exactos, desde el primer hexadecasílabo (verso A) hasta el quinto (verso C).

## Pies forzados extremos

En esta modalidad el poeta tiene que improvisar una décima con dos pies forzados, el primero como pie inicial (verso 1) y el segundo como pie final (verso 2).

La décima improvisada con pies forzados extremos es también una invención nuestra, a partir de los ejercicios creados para el trabajo formativo-metodológico en las escuelas de repentismo. Es éste un ejercicio en el que, fundamentalmente, se ejercita la edición, el ensamblaje de la décima, y sirve para reforzar el trabajo de coherencia textual. Técnicamente, ésta es, sin duda, la modalidad más compleja y difícil de la competencia, donde el azar puede jugar en contra de la creatividad del poeta. Aquí el improvisador está sujeto más a las habilidades que a la creatividad, está más en función del espectáculo que de la poeticidad.<sup>4</sup> El trabajo de edición es fundamental para garantizar la coherencia de una estrofa improvisada, y, por lo tanto, su eficacia. Pero convengamos y confirmemos, nosotros también, que amén de las habilidades del poeta, el azar puede ser un escollo enorme en este juego-ejercicio. no es lo mismo intentar unir en una misma décima dos ideas tan «cercanas» como «a dónde van los difuntos» (de José Martí) y «descansan bajo la tierra» (de Antonio Machado), que dos ideas tan «distantes» como «Al negro de negra piel» (de Nicolás Guillén) y «te morderán los zapatos» (de Federico García Lorca). Podría darse incluso el caso –que no se dio por puro azar– de que hubiera una clara incongruencia entre los tiempos verbales o las personas gramaticales de un verso y otro, lo que obligaría al repentista a hacer malabares sintácticos, más que semánticos y más que lingüísticos. En fin, la décima con pies forzados extremos fue una de las modalidades más pintorescas y mejor recibidas por el público, no así por todos los poetas.

## Pie forzado móvil

En esta modalidad se selecciona un pie forzado de la lista general y una vez seleccionado se tira el «dado forzado» (o «dado poético» o «dado forzado»), y el número que salga identifica el número del verso en la décima donde el poeta debe poner el pie forzado móvil. Tenemos que aclarar aquí que el dado poético, no es un dado común, sino un dado creado exclusivamente para este ejercicio y esta competencia, un dado en cuyos lados los números que aparecen no fueron seleccionados al azar, sino tomando en cuenta aquellos versos de la décima en los que un verso ajeno puede «hacer menos daño», donde el forzamiento sintáctico puede ser menos violento. Así, por ejemplo, se excluyeron los números 3 y 7, versos con función esencialmente hilatativa, de enlace, versos-puente, versos para «abrir» y «llegar-buscar» la idea principal, definitiva.

Técnicamente hablando, el pie forzado móvil es complejo, pero no difícil, dependiendo, claro, del número que salga en el dado poético. Los grados de dificultad varían mucho entre que el verso caiga en el número 1 o 10, a que caiga en el 5 o el 6. Tampoco es muy difícil en el verso 4, final de la primera redondilla.

---

<sup>4</sup> El repentista matancero Jesús «Tuto» García llegó a decir incluso que este campeonato era una «máquina de destruir poetas», destacando el carácter y el interés meramente poetizador de los repentistas cubanos, frente a otros intereses (el espectáculo, el ingenio, la pirotecnia verbal).

Aquí vale la pena contar que en todo el Campeonato hubo sólo dos incidencias (ambas en la primera jornada, en Limonar, Matanzas). La primera con el pinareño Oniesis Gil, quien en la ronda del pie forzado inicial dejó el verso impuesto para el final, y comenzó con otro, pero fue advertido a tiempo y rectificó; y la segunda con el habanero José Enrique Paz, quien tenía que colocar su verso en un número determinado y lo puso en otro. Éste es otro de los aspectos técnicos y extra poéticos que inciden en el improvisador: ya no solo debe concentrarse y preocuparse de la factura textual y poética de su décima; ahora también debe llevar la cuenta de los versos para colocar el pie allí donde debe. Esto parece poco complejo, pero sí lo es, y mucho, si tenemos en cuenta que los poetas repentistas, mucho más a este nivel, jamás piensan en la estructura de la décima, algo que ya tienen tan aprendido y aprehendido como el resto de los hablantes las estructuras gramaticales del habla común. Ningún hablante normal del español piensa *a priori* que un adjetivo debe ponerse junto al sustantivo, simplemente lo pone. Se convierte, entonces, el lugar donde poner el pie, en una dificultad añadida a la ya compleja improvisación de décimas.

### **Controversia con pie forzado móvil**

Ésta, como dijimos antes, fue una de las grandes sorpresas del evento, un tipo de controversia que, creemos, llegó para quedarse. Se selecciona un pie forzado «móvil» de la lista general y una vez escogido el pie forzado, cada poeta debe improvisar una décima usando el pie en un verso distinto, en grado descendente, del 1 al 10. Es decir, el poeta A utiliza el pie forzado en el verso 1; el poeta B, en el verso 2; el A, en el 3; el B en el 4; el A en el 5; el B, en el 6; el A en el 7; el B en el 8; el A en el 9; y el B en el 10.

El esquema de la controversia quedaría así:

Poeta A .....	pie forzado	verso 1
Poeta B .....	pie forzado	verso 2
Poeta A .....	pie forzado	verso 3
Poeta B.....	pie forzado	verso 4
Poeta A .....	pie forzado	verso 5
Poeta B .....	pie forzado	verso 6
Poeta A .....	pie forzado	verso 7
Poeta B .....	pie forzado	verso 8
Poeta A .....	pie forzado	verso 9
Poeta B .....	pie forzado	verso 10

Al final, queda una controversia de 5 décimas cada uno, con el mismo pie forzado, que se mueve, que se desplaza y aparece cada vez en un momento-lugar distinto de la estrofa, del verso 1 al 10.

## ¿DE DÓNDE SALIERON LOS PIES FORZADOS?

Para este evento, tomando en cuenta el número de participantes, seleccionamos cientos de versos de decenas de poetas de la lengua española, de todos los tiempos, lugares y estilos, de manera que el abanico de posibilidades poéticas fuera amplio. Tuvimos a la vez el cuidado de escoger, teniendo en cuenta las características de la décima improvisada, cuáles eran más idóneos para cada categoría. Así llegamos al primer día del evento con un «morrall poético» lleno de versos firmados por grandes poetas, en total, 499 versos para pies forzados finales, 199 para pies forzados iniciales y 162 para pies forzados móviles (los pies forzados extremos se escogían entre los finales y los iniciales). Esta extensa y variopinta selección de versos de la obra de tantos grandes poetas, desde los clásicos del Siglo de Oro español hasta poetas cubanos y latinoamericanos contemporáneos, propiciaba, *a priori*, un intenso e interesante diálogo entre oralidad y escritura. Cada uno de estos poetas, a través de sus versos, fue revisitado por los repentistas y actualizado *in performance* en un ejercicio de lesa postmodernidad, una mezcla sublime de tradición y vanguardia. Nada hay tan postmoderno como el pie forzado. Los improvisadores cubanos, puertorriqueños, canarios y murcianos (por poner 4 ejemplos cercanos) llevan décadas, incluso siglos, poniendo en práctica lo que ahora, en el *summum* de la postmodernidad, parecen haber descubierto los *match de impro* (improvisación teatral), las peleas de gallo (improvisación rapera), el *free style*, los *slam poetry*, etc.

Veamos algunos ejemplos de la selección de pies forzados:

Pies forzados finales:

*¡Yo estoy triste y tú estás muerta!* (JUAN CLEMENTE ZENEA)

*A cada paso que daba* (ALFONSO REYES)

*A la luna, quieta y sola* (MIGUEL DE UNAMUNO)

*Como si fueran ajenas.* (J. L. BORGES)

*Como una grandiosa espina* (MIGUEL HERNÁNDEZ)

*Con el sudor de su cara* (LOPE DE VEGA)

*Descansan bajo la tierra.* (ANTONIO MACHADO)

*Desde dentro están llamando* (JUAN RAMÓN JIMÉNEZ)

*El peso de mis miserias* (SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ)

*Que su limpieza exagere* (FRANCISCO DE QUEVEDO)

*Te morderán los zapatos.* (FEDERICO GARCÍA LORCA)

*Teje una doble corona* (JOSÉ LEZAMA LIMA)

Pies forzados iniciales:

*A dónde van los difuntos* (JOSÉ MARTÍ)

*A veces con loco intento* (RAMÓN DE CAMPOAMOR)

*Al llegar la hora esperada* (LEOPOLDO LUGONES)

*Al negro de negra piel* (NICOLÁS GUILLÉN)

*Cantando viejas baladas* (MIGUEL DE UNAMUNO) *Curiosísima señora* (CALDERÓN DE LA BARCA)

*En la blancura del llano* (RAMÓN LÓPEZ VELARDE)

*La tierra se va cansando (DULCE MARÍA LOYNÁS)*  
*No soy dueño de mí mismo (SALVADOR RUEDA)*

Pies forzados móviles:

*Yo he visto muchos cantores (JOSÉ HERNÁNDEZ)*  
*Yo no sé por qué motivo (JUAN CLEMENTE ZENEA)*  
*Yo que todo lo he perdido (GABRIELA MISTRAL)*  
*Una canción marinera (EVARISTO RIBERA)*  
*Que triste tiene que ser (ADOLFO MARTÍ)*  
*Bajo el cielo y sobre el mar (RUBÉN DARÍO)*  
*Con el semblante marchito (G. G. DE AVELLANEDA)*  
*De maneras diferentes (JULIÁN DEL CASAL)*  
*De mi existencia pasada (JUAN CLEMENTE ZENEA)*  
*Del tropical aguacero (JOSÉ GAUTIER)*

La lista de autores de la poesía escrita que «participaron» en esta fiesta poética oral fue amplísima. A los ya citados sumemos, por ejemplo, a Gertrudis Gómez de Avellaneda, Eliseo Diego, Luis Cernuda, Julio Herrera y Reissig, Dámaso Alonso, Nicanor Parra, Gabriela Mistral, y muchos más. Pero también hubo poetas orales, como Silvio Rodríguez y Pablo Milanés, e improvisadores como Pablo León, Ángel Valiente, Bernardo Cárdenas, Chanito Isidró, Chanchito Pereira, Manolito García o el mismísimo Indio Naborí.

## **ALGUNOS EJEMPLOS DE IMPROVISACIONES A LO LARGO DEL CAMPEONATO**

Con todo esto, el espectáculo estaba asegurado y había para satisfacer to dos los gustos. Veamos entonces, revivamos ahora, algunos de los mejores momentos de este campeonato.

El siguiente «pie forzado inicial» es un verso del español Calderón de la Barca y fue resuelto en la fase clasificatoria, en Güines, por el repentista Leandro Camargo: «Yo soy un hombre de tan...». Suena la música y responde el poeta utilizando un tiempo previo de sólo 27 segundos:

*Yo soy un hombre de tan  
inusitado destino  
que cuando ven el camino  
los zapatos se me van.  
De mi destino sabrán  
las ancianas carreteras,  
la nieve de mis ojeras  
lo sensible del momento  
los recovecos del viento  
y el polvo de las aceras.*



El poeta ha usado un tiempo de enunciación de 30 segundos (desde que canta el primer verso hasta que canta el décimo), es decir, que tardó en total (tiempo previo + tiempo de enunciación) 57 segundos en improvisar esta excelente décima, con un alto nivel de eficacia e innegables hallazgos poéticos. Pocos repentistas cubanos podrían haber resuelto este pie forzado inicial, tan abierto y con ese incómodo encabalgamiento, con tanta facilidad y desparpajo como el joven Leandro Camargo, quien, por su formación académico-literaria, está más cerca de este tipo de recursos. Cabe destacar también el toque filosofante de la décima –típico también de la poética camarguina–, y la lograda enumeración versal a partir del verso quinto, lo que le imprimió velocidad a la estrofa. Hay que destacar –obligatorio para tener una «visión» y una decodificación total del poema improvisado– el buen uso de recursos kinésicos –movimientos corporales, lenguaje gestual–, que complementan (y completan) el discurso poético oral improvisado.

Veamos un mínimo cuadro de lenguaje corporal en esta décima:

Movimiento ilustrativo de los brazos en el verso 4 (camino + zapatos que se van).

Ídem. en el v. 6 (ancianas carreteras).

Gesto ilustrativo y enfático en el v. 7 («ojeras» = se toca la parte inferior del ojo derecho).

Gesto ilustrativo y enfático en el v. 8 («momento» = típico gesto con la mano semicerrada punteando hacia abajo = «aquí y ahora»).

Gesto ilustrativo y enfático en el v. 9 («viento» = el brazo despreocupado señala el vacío).

Gesto ilustrativo y enfático en el v. 10 (aceras = ambas manos señalando hacia el suelo y adelante).

También en la fase clasificatoria, en Güines, improvisó esta décima Luis Quintana con el pie forzado inicial, «Encontrarás poesía», un verso de José Asunción Silva:

***Encontrarás poesía***

*en los besos que te he dado*

*y verás que en mi pasado*

*no existió la hipocresía.*

*A lengua de maestría*

*tus curvas voy a lamer*

*hasta que dejes caer*

*tímidas gotas de orgasmo*

*y eches en cofres de espasmo*

*perlas de goce y placer.*

He aquí una décima filo-erótica de lograda belleza y plasticidad. El poeta toma el camino de la décima amorosa (esa mujer/sujeto omitido, ese «tú» femenino que tanto se usa para solucionar décimas anecdóticas y argumentales) y lo consigue diríamos que incluso con cierta suavidad, explícita hasta en la tonada y en el tono del canto. Después de una primera redondilla limpiamente expositiva, sin grandes pretensiones, comienza el puente ya con intencionada subida de tono, cambiando los suaves términos «poesía» y «besos» por los más carnales «lengua» y «lamer». Aclarado el rumbo del discurso, queda destacar el uso tan personal que da Luis Quintana a la

preposición «a» en muchas de sus décimas, haciéndola sustituta de la preposición «con»: «a lengua de» en lugar de «con lengua de»; este tipo de uso es bastante común en el habla funcional del campesinado cubano, pero lo destacamos por lo reiterado de su presencia en la obra de Quintana, unas veces con mayor felicidad que otras. Y por último, destacamos la contundencia y limpieza del lenguaje erótico en la última redondilla donde el poeta entrecruza con verdadero arte y buen tino piezas lingüísticas de gran connotación y eficacia como son «caer», «gotas», «orgasmo», «cofres», «placer», «perlas», «goce», «espasmo»; esta sucesión de términos que disimulan y a la vez exponen cierta sicalipsis está medida y distribuida con tal exactitud que el erotismo es conseguido hasta el aplauso. Quizá contribuye a ello el adjetivo «tímidas» que le regala a las «gotas» y el hecho poetizador de convertir los espasmos en cofres y las gotas de placer en perlas. Todo esto usando un tiempo previo de 95 ss. y un tiempo de enunciación de 27; en total, 122 segundos. (2 minutos y 2 ss.), un registro bastante alto considerando el estilo y la poética típica de Quintana. Además, en esta décima Quintana utiliza un lenguaje gestual parco, acorde con el tono lánguido de su interpretación (como si susurrara la décima en lugar de cantarla, como si nos advirtiera a los oyentes que su discurso es «íntimo», resaltando el voyerismo auditivo de nuestra recepción). Desde el punto de vista kinésico, lo más destacables son los puntillosos y «goteantes» gestos de la mano izquierda en los vv. 7, 8 y 9.

También el pinareño Oniesis Gil improvisó esa tarde con pie forzado inicial, sobre un verso de Nicolás Guillén:

*Hay gentes que no me quieren  
y ni mi tamaño miden  
y gentes que no me piden  
y hay otros que me prefieren  
Esos que por mí se mueren  
reconocen mi apellido  
más para el que tiene herido  
el dique de la memoria  
soy un fragmento de historia  
ahogándose en el olvido.*

Ésta es una décima lastrada por un pie forzado que aporta poco, que ayuda poco al nivel y al gusto de ensoñación de los repentistas cubanos; más bien invita al discurso quejumbroso y de tintes revanchista, pero en abstracto, como el que intenta (y logra) el poeta pinareño. La enumeración anafórica de la primera redondilla no es todo lo feliz que podría, hubiera sido mejor sustituir la segunda «y» por el también anafórico «hay». Tal vez los mejores hallazgos, los más lúcidos, son ese «dique herido» de la memoria, y ese «fragmento de historia» que «se ahoga» (es decir, el olvido como mar donde el poeta puede llegar a ser una insignificancia).

Cuadro kinésico y cronémico:

Tiempo previo: 56 ss.

Tiempo de enunciación: 44 ss.

Total: 100 ss. (1 min. y 40 ss.).

Parco lenguaje gestual, casi nulo; apoyo total en la intensidad de la mirada y en los resortes paraverbales (tono lánguido, distante, tranquilo, seguro).

Y, por último, del veterano Rafael García escogemos la siguiente décima con pie forzado móvil, una frase que, obligado por el «dado poético», tuvo que colocar en el verso 5 de la décima: «Al ofrecerte una rosa». Y dijo García:

*Mujer, a qué mariposa  
puedo pedirle el color  
para saber si tu amor  
en mi corazón se posa.  
**Al ofrecerte una rosa**  
te estoy brindando mi vida  
porque una boca encendida  
por un beso despintada  
no se sabe si es la entrada  
del amor o la salida.*

He aquí un ejemplo de décima improvisada con varios soportes comunicativos (el famoso *transmedia*): el textual, el interpretativo-oral y el gestual, de manera que el receptor recibe la obra completa en varios soporte-lenguajes (medios): como si oyera con subtítulo (¿los gestos son a la improvisación lo que el subtítulo al cine?; ahí dejo la pregunta. Sigamos). Esta décima es una de las mejores que se improvisaron en la sesión competitiva de Güines, el día 14 de mayo. Grande desde el tono interrogativo del inicio, hasta esa entrada deíctica con vocativo directo (no ese «tú» femenino que funge casi siempre como sujeto omitido por comodidad métrica, sino la presencial o evocada «mujer»); pero también hay otros hallazgos: la misma pregunta en sí, o esa mariposa dueña del color (¿rojo?) que él poeta quiere pedir-tener para saber si su amor le pertenece («se posa»), un hermosísimo hallazgo, redondez de la búsqueda, cuadratura del círculo. Luego, el puente es perfecto, con pie forzado incluido, y el desenlace no puede ser más exacto y fluido, en parte por el buen empleo del codo sintáctico «porque», pero, sobre todo, por esa boca «encendida» y a la vez «despintada» (lo curioso es que está despintada «por un beso»; ¿y encendida por qué?), para rematar con la exactitud de los maestros, jugando a las puertas equívocas y a ciertos espejismos típicos de la pasión amorosa.

Cuadro kinésico y cronémico:

Tiempo previo: 34 ss.

Tiempo enunciación: 1 min. y 11 ss.

Total: 75 ss (1 min. y 15 ss.). Lenguaje corporal:

Apoyo gestual ultra-enfático en el verso 4 («corazón» = repetidos golpes sobre el pecho con la mano abierta.

Gesto enfático en los versos 5 y 6 (ofrecerte mi vida).

Gestos enfáticos y redundantes en los versos 7 y 8 («boca encendida», «[boca] despintada» = el poeta se toca los labios).

Gestos enfáticos y redundantes en los versos 9 y 10 («entrada» y «salida»).

Apoyatura total en los resortes paralingüísticos (tono alto, timbre también enfático, cierta «agresividad afectiva» en la mirada, lo que denota cercanía y seguridad).

**LA FINALÍSIMA: CONTROVERSIA ENTRE LEANDRO CAMARGO Y LUIS PAZ «PAPILLO», CON PIE FORZADO FINAL A PARTIR DEL VERSO «HAMBRIENTO Y SIN QUÉ COMER», DE MIGUEL HERNÁNDEZ.**

Tendremos que comenzar diciendo que tras tres jornadas de ardua competición, con décimas improvisadas que honrarían cualquier antología del género, los repentistas clasificados fueron los siguientes: Leandro Camargo (Cuba), Omar Santiago (Puerto Rico), Yordán Quintero (Cuba) y Luis Paz «Papillo» (Cuba), y de estos cuatro improvisadores, los finalistas fueron: Leandro Camargo y Luis Paz «Papillo». Estos dos finalistas tuvieron, entonces, que enfrentarse en sendas controversias con pie forzado: una con pie forzado final y otra con pie forzado móvil. Por problemas de tiempo y espacio, analizaremos aquí sólo una de ellas, la controversia con pie forzado final, desarrollada con el verso del poeta español Miguel Hernández «hambriento y sin qué comer».

Hay muchas maneras de acometer una controversia con pie forzado final, tal vez tantas como improvisadores. Todo depende del estilo de cada poeta y de los grados de dificultad del pie. En este caso, Leandro Camargo y Luis Paz «Papillo» son dos repentistas de estilos muy distintos, aunque perfectamente «ensamblables»; Camargo, más conceptual y parabólico, aportador de una mirada y un lenguaje frescos en el panorama actual del repentismo cubano; Papillo, un repentista más visceral y telúrico, más ruralista y efectista; se enfrentaban, además, dos imágenes socialmente diferenciadas; Camargo representaba al joven desconocido, valor en alza, pero, sobre todo, joven; y Papillo al repentista consagrado por los medios y el prestigio tras una carrera cimentada. Estos detalles pueden *a priori* y durante la controversia haber influido en el público (hacia un lado, o hacia otro), y en el jurado (que, en definitiva, no deja de ser público), pero no tendrá peso alguno en nuestro análisis de la controversia, convencidos como estamos de que el nivel poético y la efectividad alcanzados por ambos en este campeonato tiene menos que ver con sus nombres, edades y prevalencia social, que con el nivel creativo que desarrollaron esa noche concreta.

Comienza el diálogo Luis Paz «Papillo»:

Papillo:  
*Me gusta la madrugada  
llena de estrellas fugaces  
sílabas para las frases  
de una canción olvidada.  
Ver la luz agazapada  
como una estatua de ayer  
pues cuando el amanecer  
despierta sin arrebol  
yo pienso que nace el sol  
**hambriento y sin qué comer.***

Una feliz primera redondilla y una última redondilla algo confusa. Los mejores momentos de esta décima son esas estrellas fugaces convertidas en sílabas de una

canción olvidada (¿la noche?). La noche como canción olvidada es un hallazgo hermoso que alivia bastante el fácil recurso que emplea el poeta en el primer verso, ese «me gusta» que tanto se ha usado como pie sintagmático inicial en nuestras controversias. Luego es un misterio hermoso esa luz «agazapada» como una estatua, pero no como una estatua cualquiera, sino como una estatua «de ayer», «antigua», «pasada», de «ya no»; es hermosísima la imagen plástica de la luz «agazapada», «escondida» y a la vez quieta, inmóvil («estatua»). Y cuando hablé al principio de una última redondilla un poco «confusa» me refería concretamente a los versos 7 y 8 (¡ojo!, los más difíciles de cualquier décima improvisada), porque la idea queda clara en su conjunto, pero es algo escurridiza: ¿el amanecer sin arrebol provoca que el sol esté hambriento? ¿y sin qué comer? Lo único que parece poner algo de orden en este desconcierto es ese «yo creo que», matizador y salvador al principio del noveno verso.

Camargo:

*Mujer, te quiero desnuda  
como los buenos tesoros  
que ya me hincan en los poros  
las agujas de la duda.  
Te estás haciendo la muda  
pero responde mujer  
porque desde que el placer  
en la sangre se me inflama  
me tienes junto a la cama  
**hambriento y sin qué comer.***

Esta es una décima limpia en su estructuración y en su lenguaje. El vocativo deíctico «mujer» nos ubica rápidamente en un diálogo (el poeta y una mujer, presente o evocada). Luego, destacamos esa duda «que hinca», que tiene «agujas», y ese puente en el que se retoma el vocativo «mujer» imprimiéndole a la décima, de un solo golpe, coherencia, rapidez y énfasis; y luego un remate perfecto, con movimientos ágiles y perfectas imbricaciones léxicas: «placer», «sangre», «inflama» «cama», «hambriento», «sin comer», logrando el poeta una metáfora continuada que constituye alegoría, porque todo el tiempo habla de sexo sin mencionarlo, ha hecho un traslado de significados, un viaje del lenguaje directo al figurado, del hambre real al hambre metafórica, de la alimentación prosaica, al amor y al sexo.

Papillo:

*Yo, que en el campo nací  
alargando el recorrido  
soy un sinsonte sin nido  
que anda suelto por ahí.  
Llevo por dentro de mí  
un padre sin comprender  
y así me quiero volver  
alpiste en la gajazón  
cuando me encuentro un pichón  
**hambriento y sin qué comer.***

Papillo se sumerge aquí en el discurso ruralista típico de una gran zona del repentismo cubano (cucalambeísmo<sup>5</sup>) y se refugia en imágenes que no por tópicas dejan de ser funcionales: el poeta sinsonte. Luego, los vínculos padre-hijo que vislumbramos en el puente se resuelven en la última redondilla, concretamente en los dos versos finales, cuando el poeta aclara que él quiere ser «alpiste» en la gajazón para ayudar-alimentar al «pichón» (léase, niño, joven, principiante, aprendiz de poeta) que se encuentre. Los saltos se mánticos en esta décima son un poco abruptos y por eso nos deja cierta sensación de mareo, de desasosiego. El poeta construye una alegoría llamándose a sí mismo «sinsonte sin nido» que gracias a su padre alargó «su re corrido» lejos del campo y que quiere (en un futuro) hacerse «alimento de» (ayudar a) otros pichones de sinsonte. La idea nos vuelve a parecer algo con fusa, sobre todo en los versos 6, 7 y 8, como si se trabara un poco y sin la contundencia necesaria para el remate perfecto y el refuerzo de la idea global de la estrofa.

Camargo:

*Pobre el que tiene dinero  
para echar en su alcancía  
pero que deja vacía  
la mano del limosnero.  
A ese más pobre lo quiero  
que el pobre que pueda haber.  
Pues quiero ver qué va a hacer  
ese día que se halle  
vagabundo por la calle  
**hambriento y sin qué comer.***

Otra excelente décima de evidentes tintes calderonianos, con tan ejemplar estructuración como ejecución, por su ritmo y su fuerza expositiva. Es realmente una fábula. O un epigrama fabulado. Camargo juega (ya en la segunda décima están más definidas las líneas estilísticas) a ser poeta abridor y al uso de décimas «independientes», casos concretos, individuales. Como estampas, cuadros, galería de personajes. Primero fue una mujer. Ahora un rico avaro. Pero también permuta de punto de vista: primero la deixis y el vocativo dialógico; ahora ese impersonal y distante «pobre del».

Papillo:

*Mi padre siempre decía  
que el trabajo es lo mejor  
hay monedas de sudor  
que no caben en el día.  
Búscales a la sitiería  
algún sueño que tañer.*

---

<sup>5</sup> Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, el Cucalambé, fue el decimista más importante de Cuba en el siglo XIX, poeta que cubanizó la décima con sus cantos bucólicos y sus loas poéticas al paisaje de la isla. El Cucalambé creó escuela, marcó estilo, y llenó el decimismo cubano de epígonos, tanto en la literatura escrita como en la oral improvisada. El cucalambeísmo es, aún hoy, un movimiento poético de fuerte arraigo entre los repentistas.

*No dejes de comprender  
el fruto de tus ideas  
para que nunca te veas  
**hambriento y sin qué comer.***

Ahora Papillo retoma al personaje del padre, que ya había aparecido en su segunda décima, dando la sensación de que va a elaborar él también su personal galería de personajes, aunque repita. Pero es sólo una primera impresión. En realidad, Papillo está aplicando la técnica de la *riposta*, respondiendo a la primera redondilla de la décima anterior de Leandro (este hablaba de «dinero» y «alcancía»; él habla de monedas) e incorporando el personaje del padre porque esto da sensación de continuidad a su discurso, que empieza a entretenerse con el otro: un claro síntoma controversial. Y culmina una décima efectiva aunque de pocos hallazgos, en la que dice lo que quiere para responder-ripostar: el sudor es la mejor moneda, no dejes de trabajar («de comprender / el fruto de tus ideas») para que no termines como dice el pie forzado. Lo mejor de esta décima es el regreso del padre como personaje y, a nivel poético, ese «sueño tañible» en la sitiería. ¿Tañer un sueño en el medio del monte? Bucólico, ¿no?; pues más bucólico y poético es que te pidan que lo busques.

Camargo:  
*Desde que me di a estudiar  
a aquel que cayó en la sierra  
con los pobres de la tierra  
quiero yo mi suerte echar.  
Todo me puedo ganar  
pero siempre voy a ser  
consciente con el deber  
de la gente que me cuida  
aunque me quede en la vida  
**hambriento y sin qué comer.***

Camargo sigue incrementando su galería personal. Ahora se atreve con Martí e incluso lo cita textualmente (vv. 3 y 4) en un ejercicio de intertextualidad poco frecuente en el repentismo cubano. Amén del tono moralizante, logra una décima bastante limpia, aunque desde el punto de vista sintáctico se hace un lío en los versos 6, 7 y 8. Tal vez empujado por la velocidad enunciativa y por la propia sintaxis escogida (suave encabalgamiento entre los versos 6 y 7, pero con una idea continua y ternaria – bastante inusual– entre los vv. 6, 7 y 8) el poeta se extravía y expresa de la forma en que ya han leído unos versos que pudieron (debieron) ser así: «pero siempre voy a ser / consciente **de mi** deber / **con** la gente que me cuida». De todos modos, aquí todos, jurado, público, el propio Camargo, yo mismo entre el público, echamos mano a la zhunthoriana «comprensión residual» y decodificamos perfectamente lo que dijo, es decir, lo que quiso decir. Gajes de la oralidad, a veces incomprensidos (no incomprensibles) desde la escritura.

Papillo:

*Mi madre, rosa en las manos,  
me aconseja en los postigos:  
comparte con tus amigos  
como si fueran hermanos.  
Hállale a los meridianos  
la flor de otro amanecer  
que tener mucho, tener  
todo y nada regalar,  
eso es lo mismo que estar  
**hambriento y sin qué comer.***

Ahora Papillo se acoge al tono moralizante de Camargo e insiste en su propia galería (más personal imposible) incluyendo a su madre. En la primera redondilla destacaremos ese «en los postigos» como un inexcusable calzador semántico (y rimal), pero también esa fina y encubierta metáfora (fina y anfibológica) de la madre como «rosa en las manos». Aquí «los postigos» son un sinónimo aproximativo y sustitutivo de «las puertas» (en realidad, de «la puerta»: el plural surge obligado por la rima «amigos»); el poeta quiere decir que su madre le aconseja desde «la puerta», la madre, ¿«rosa en las manos»? ¿el poeta se refiere a su madre, como una rosa en sus manos de hijo; o es una evocación plástica de una madre con una rosa en las manos, aconsejando al hijo? He aquí lo anfibológico, inevitable a veces en la oralidad, tan inevitable como inocuo: cualquiera de las dos lecturas dota a estos versos de una fuerza poética diferente, pero fuerza al fin y al cabo. De ahí su eficacia. Pero lo mejor de esta décima comienza en el puente (vv. 5 y 6) y se acrecienta en la redondilla final (vv. 7-10). Al sencillo pero eficaz hallazgo del amanecer como flor, hay que sumarle la velocidad, el ritmo y el atrevimiento con que Papillo acomete el desenlace, con un marcado énfasis (ese «tener» repetido) y un perfecto y difícil encabalgamiento (tener mucho, tener / todo) para cerrar con elegancia, devolviendo el tono moralizante de la décima precedente.

Camargo:

*Mi padre, que no envejece,  
al ver mis manos callosas,  
me dijo «dale las cosas  
a aquel que se las merece».  
En el fondo, me parece,  
el secreto está en crecer.  
Y como tengo el placer  
de estar feliz para dar  
nunca me voy a quedar  
**hambriento y sin qué comer.***

Leandro incorpora esta vez a su padre (él también) como personaje de su galería y emplea el mismo recurso de Papillo (el personaje poemático, el padre, habla, aconseja, dice). He aquí otra fábula improvisada, otro epigrama con diálogos intercalados, y otra vez un discurso moralizante y algo didactista. Su padre («que no



envejece», el mejor sintagma de la redondilla) es el que habla a través de sus versos. Ésta es otra décima limpia desde el punto de vista sintáctico y semántico. Impecable su estructura con un codo sintáctico idóneo, lo que garantiza la fluidez de la estrofa. Si algo hay que destacar en esta décima es la inteligente reutilización del signo «padre», tomado de las décimas anteriores de Papillo («padre», «madre») lo que garantiza ese profundo sentido de continuidad dialógica. La estructura y secuenciación léxica de la décima es perfecta, asegurándose la sensación de plenitud expositiva: en la primera redondilla, «padre» «dijo» «dale»; en el puente, un «me parece» que, por una parte, matiza la información y un «secreto» que provoca cierta cercanía paterno-filial, subliminalmente entroncable con la idea inicial de la primera redondilla; y en la segunda redondilla, «placer», «estar feliz» y «dar» redondean la impresión receptora de que en toda la décima se ha estado hablando de lo mismo: coherencia y plenitud expositiva.

Papillo:

*Yo, que soy un soñador  
de guateque y canturía,  
con diez hilachas de guía  
salgo a inventarme una flor.  
Me cabecea el rumor  
de lo que no sé entender  
pero así salgo a tejer  
la última primavera  
para que el verso no muera  
**hambriento y sin qué comer.***

En esta décima lo más destacable es la presencia del simbólico número diez en el tercer verso («diez hilachas»), con la que el poeta asume uno de los elementos retóricos más comunes del repentismo cubano, la referencia numérica a la décima. «Con diez hilachas de guía», dice el poeta, para que oigamos «con una décima de guía», hilachas que entroncan semánticamente con ese «tejer» del verso 7, por lo tanto, el poeta, «soñador», se inventa una flor «tejible», guiado por la décima, y aunque a veces no sepa entender (v. 6) «teje la primavera» con ella. No fue esta una de las décimas más logradas por Papillo, pero sí fue efectiva, como todas las otras.

Camargo:

*Creo que nunca estará  
sólo aquel que lleva luz  
y que carga con su cruz  
a donde quiera que va.  
No me importa el que te da  
la espalda para volver.  
Date por dentro a crecer  
y lúchalo cuando puedas  
que si es por mí no te quedas  
**hambriento y sin qué comer.***

Aquí Camargo vuelve al tono dialógico directo, a la segunda persona apelativa y referente a su «compañero de combate». no obstante, tampoco logra un discurso claro, bien entretelado. En la primera redondilla (esta sí, redonda en sí misma) logra una introducción clara, referida a una abstracta tercera persona («el que lleva luz», «el que carga» con su cruz). Sin embargo, ya en el quinto verso hace un giro brusco –y poco justificado– hacia la segunda persona, hacia su interlocutor (el pronombre «te» en el verso 5) y se mantiene hasta el final en este tono de diálogo directo, dejándonos incluso un «lúchalo» sin saber muy bien qué es lo que tiene el otro que luchar. Todos estos cabos sueltos resienten la décima, aunque al ser la última (resumen y conciliación) fue efectiva y cumplió con su función finiquitadora.

Mucho, muchísimo podríamos hablar aquí sobre esta controversia y sobre todas y cada una de las décimas que se improvisaron en todo el Campeonato (impresionante sobre todo la controversia entre el puertorriqueño Omar Santigago, el repentista extranjero que más lejos llegó en la competencia, y el carismático y siempre sorprendente Yordán Quintero, el «Yayito Ranchuelero»); pero terminaremos este acercamiento a lo acontecido en el Primer Campeonato de Pies Forzados «Cubadisco-Orality», desglosando y analizando uno de los momentos que más dio de qué hablar en la Final del evento. Una décima improvisada que fue de las más aplaudidas por el público, pero que, paradójicamente, le valió a su autor la puntuación más baja de la competencia, o, como dijera él mismo, sirvió para «descalificarme yo solo».

El pie forzado era «entre apagadas farolas», un verso de Rafael Alberti, y el poeta en cuestión fue el matancero Luis Quintana, no sólo uno de los grandes favoritos para ganar el certamen, sino uno de los mejores repentistas que ha dado Cuba en los últimos veinte años. Su décima es una décima que, con un error técnico grave, determinó la no permanencia del poeta en el concurso, pero que, asimismo, tuvo un impacto superlativo en el público y en el ánimo del propio repentista.<sup>6</sup> El pie forzado en cuestión pertenecía a la categoría de «pie forzado móvil» y el dado caprichoso quiso caer en el número 5 (quinto verso). Cantó entonces Quintana:

*¡Estoy temblando a estas horas!  
El miedo de no poder  
un pie forzado vencer  
en un juicio sin demoras.  
**Entre apagadas farolas,**  
mayoral del nerviosismo,  
salta y rueda hasta el abismo  
para que tú me lo traigas  
que como quiera que caigas  
yo voy a decir lo mismo.*

El error técnico (grave, repetimos) está en las rimas de los versos 1, 4 y 5 (el pie forzado), es decir, el poeta viola una regla inviolable del repentismo cubano (la consonancia perfecta) al rimar «horas» y demoras» con «farolas». Lo más curioso de

---

<sup>6</sup> He aquí otro de esos nudos gordianos que teje la improvisación. Ante una gran décima improvisada, ¿qué debe primar?, ¿la fuerza improvisadora y el ingenio?, ¿la ortodoxia técnica?, ¿el impacto en el público y el grado de eficacia?, ¿la rígida preceptiva del repentismo cubano? ¿De qué estamos hablando en este caso, de técnica, o de «tecniquerías», como diría Unamuno según Borges? Tómese en cuenta que en ningún otro país esta décima hubiera sido penalizada, ni descalificado su autor, sino al contrario.

este caso es que el propio Luis Quintana, un repentista de tal dominio técnico que si yo no hubiera estado allí, no lo hubiera creído («a estos niveles no sucede esto», decía yo en las reuniones previas); el mismo poeta, repito, no se dio cuenta del error hasta que, entre aplausos y vítores, ya sentado entre el público, un compañero suyo se lo dijo. Y es más llamativo porque Luis Quintana es de los pocos repentistas cubanos que ha hecho un arte del equívoco; el único que ha asumido la *falibilidad textual* como lo que es, una característica inherente al habla, y por lo tanto, natural, siendo capaz, incluso, algo que hace con mucha frecuencia, de rectificar una décima y volver a empezarla, esté cantando ya el verso que sea (yo lo he visto regresar desde el verso 8 y comenzar de nuevo). Pues bien, Luis Quintana en esta competencia tomó su pie forzado, lo elaboró, lo cantó, recibió los atronadores aplausos y bajó feliz y satisfecho del escenario, sin darse cuenta del evidente gazapo. Y es más significativo aún cuando uno ve otra vez las imágenes (¡gracias tecnología!, ¡gracias, video!). Desde que la locutora tira el dado poético, lee públicamente el verso de Rafael Alberti y le entrega el papel con el pie escrito a Luis Quintana, hasta que éste comienza el primer verso de su décima, transcurre la «friolera» de 72 ss. (1 minuto y 12 segundos), posiblemente la arrancada más lenta de todo el Campeonato, algo poco común en el propio Quintana. Durante ese «largo» minuto Quintana estuvo todo el tiempo moviéndose como un león enjaulado (me encanta la exactitud de este manido símil en estos casos) detrás del micrófono, con el papel escrito en una mano, armando su décima, y aún tuvo tiempo de llamar a la presentadora para que le entregara el dado poético, y cantar con él en la otra mano. Y aquí me detengo otra vez, con perdón, porque ésta es una actitud significativa y pieza clave en los acontecimientos. Quintana pide el dado, tiene ese detalle *a priori*, pedir el dado, por lo tanto, ya él sabe antes de empezar su décima cómo va a terminarla, lo que va a hacer, un golpe teatral efectivo y efectista, que se aleja de su estilo pero que, en una competencia, es legítimo y válido. No por gusto yo mismo lo escuché decir más de una vez en todo el campeonato, «este concurso es otra cosa, esto es distinto». Convencido de que tanto a ese público (capitalino, no asiduo al repentismo), como a ese jurado (¡ese polémico jurado!) había que ganárselos no sólo a golpe de «décima buena», Luis Quintana preparó un «golpe mortal», teatral y efectista, metacompetitivo, usando las mismas herramientas con que le obligaban a combatir: un dado y un pie forzado. Es llamativo también que en este tiempo previo Quintana relejó el pie forzado por lo menos tres veces. Así las cosas, con el pie forzado en una mano y el dado en la otra, el poeta comienza su décima:

*¡Estoy temblando a estas horas!  
El miedo de no poder  
un pie forzado vencer  
en un juicio sin demoras.*

Destaquemos aquí que el poeta respetó la cesura opcional tras el segundo verso, permitió un corto interludio, los repitió y completó su redondilla, es decir, que no estaba apurado, estaba tranquilo y seguro. Ya en la entrada del puente, no respetó la cesura obligatoria, sino que hizo una levísima inflexión respiratoria y se lanzó «sin pensar» hacia el puente y la segunda redondilla, seguro de su final y de su éxito, sin reparar en ningún momento en que ya, desde el verso primero (rima «-oras») su

décima estaba condenada, porque el quinto verso (¡el pie forzado!) terminaba en «-olas». Con una ínfima pausa y mucho ímpetu Quintana sigue su décima:

***Entre apagadas farolas,  
mayoral del nerviosismo...***

Pero aquí hay todavía una curiosidad mayor, una sorpresa mayúscula. Cuando vemos las imágenes nos percatamos de que el poeta canta el quinto verso, el pie en cuestión, ¡leyéndolo!... ¡y no se da cuenta del cambio de rimas! Continúa improvisando, eso sí, con el mejor hallazgo poético de toda la estrofa, cuando señala al dado que tiene en la mano y lo rebautiza como «mayoral del nerviosismo», un vocativo que se saca de la manga y que contextualiza muy bien lo que dice y secunda la metacompetitividad de su discurso. Finalmente remata, lanzando el dado al aire, con histriónico desdén:

*salta y rueda hasta el abismo<sup>7</sup>  
para que tú me lo traigas  
que como quiera que caigas  
yo voy a decir lo mismo.*

Esta décima, repito, es excelente, y todos los que estábamos allí aplaudimos la habilidad, el ingenio, la destreza lingüística y teatral del repentista. Llamo la atención, finalmente, en dos cosas: primero, que Luis Quintana demostró una vez más en esta décima que es uno de los repentistas cubanos que mejor domina el lenguaje kinésico, ya que todo su discurso estuvo apoyado por gestos enfáticos tremendamente fértiles; y segundo, que el poeta, que había tardado aquellos «largos» 72 segundos en comenzar su décima, sólo tardó 42 segundos en enunciarla, lo que demuestra por una parte la importancia del tiempo previo, y por otro, la efectividad del modo de elaboración por bloques inversos.

Ha pasado un mes ya de la competencia. Si me preguntan ahora cuál es mi hipótesis (que siempre será eso, hipótesis) para este impensable error de Luis Quintana, diría que, por una parte, un exceso de confianza en el orden estructural de la décima; por otra, el hecho de que el poeta, no ducho en histrionismos de este tipo, tal vez estaba demasiado pendiente del trabajo de edición para «encajar bien» el juego de rimas «aigas» e «ismo» de su final; y por otra, la presión que significa toda competencia, obraron el milagro de que uno de nuestros mejores repentistas actuales mirara sin ver, oyera sin escuchar, rimara sin rimar y no se diera cuenta.

Permítanme, antes de terminar, detenerme un poco en esta décima, en su texto, porque vale la pena. Para empezar, no pasemos por alto que Quintana se «divorcia» del pie forzado (nada de farolas, ni de oscuridades) y que elabora una décima metacompetitiva, autorreferencial, donde los protagonistas son el dado poético y el propio pie forzado. Desde el primer verso hace una alusión contextualizadora. En su décima anterior Quintana había sido el único concursante en reconocer públicamente que estaba nervioso. Por eso dice ahora «Estoy temblando a estas horas», elemento circunstancial de indudable impacto en los oyentes. En el segundo verso habla de «miedo» y en el tercero habla directamente del «pie

---

<sup>7</sup> Este verso es una reminiscencia, inconsciente, por supuesto, del clásico verso de Ficho Guía: «rueda el ave hacia el abismo».

forzado». Luego, encaja el verso ajeno, pero sin darle peso semántico alguno, encaja éste como pudiera haber encajado otro cualquiera; «entre apagadas farolas» se convierte así en una abstracción (¿se refiere a las luces del teatro apagadas?), lejos de las concretas farolas de Alberti y de sus posibles farolas concretas de Quintana, si hubiera seleccionado otro estilo de décima, la argumental o anecdótica (para lo que se prestaba, fácilmente, el verso). Pero no. El poeta ha preferido un discurso metacompetitivo, metapoético y en este caso el verso es eso, un verso, no una idea, pesa sintácticamente mucho más que en el plano semántico. Para completar su estrategia, Quintana individualiza (y personaliza), en el mejor hallazgo de toda la estrofa, al caprichoso dado, y, con un golpe poético de magia, lo convierte en «mayoral» (el dado manda), en «mayoral del nerviosismo» (el dado manda y es quien provoca los temblores del primer verso). Finalmente, luego de un verso en el que él, Quintana, supuestamente subalterno del mayoral Dado, le ordena a éste que «salte», que «ruede» (Quintana toma el mando) y que «le traiga» el pie forzado, remata con una elegancia y altanería aplastantes: «que como quiera que caigas / yo voy a cantar lo mismo». Es decir, nada. Porque Quintana no ha hecho caso al verso; nos ha engañado a todos, ha dicho sin decir, ha jugado con Alberti, con el pie, con el jurado y con nosotros, los oyentes. «Entre apagadas farolas» no ha pasado nada; todo ha pasado entre encendidas palabras de un poeta hábil, malabarista de idioma y de los mecanismos de recepción del público. «Lo mismo», asegura Quintana, «yo voy a decir lo mismo», alardea, «como quiera que caigas», mirando de reojo al dado y de frente al público. ¿Quiere esto decir que si sale el número 5, como ocurrió, o sale el 10, el 4, el 1, el poeta hubiera dicho «lo mismo»? Sabemos que no, la estructura hermética de la décima lo impide, pero Quintana tiene la habilidad de hacer parecer que sí, que lo haría, y nos convence hasta el aplauso. He aquí la magia de la improvisación. He aquí lo que puede lograr un repentista con su pirotecnia verbal, con su dominio del espacio comunicativo. A esto, los antiguos griegos, con respeto mayúsculo, le llamaban, «retórica». Y los grandes artistas de la retórica, los Demóstenes y compañía, eran venerados como *rhetér epéon* (López Eire, 1997). Sin ninguna duda, Luis Quintana es un consumado *rhetér epéon*.

Hasta aquí este acercamiento al mundo pintoresco de los pies forzados, y al amplio y mágico ámbito de la oralidad poética, de la Oralitura, el moderno y la vez antiguo arte de los repentistas, troveros, cantautores, *rappers*, *slammers*, etc., una forma de hacer poesía que ha sobrevivido (y sobrevivirá) al paso de los tiempos, las modas, los estilos de vida, las tecnologías, e incluso, las diferencias sociales, ya sean mediáticas, industriales o académicas.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARMISTEAD, S. G. (1994). «La poesía oral improvisada en la tradición hispánica». En *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, M. Traperó (ed.), 41-69. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria.

BROUWER, L. (1989). *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

- DÍAZ-PIMIENTA, A. (1995). «Primeros apuntes para un estudio del repentismo en Cuba». En *La décima popular en Iberoamérica*, 239-252. Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura.
- (1997). «Para una metodología de la enseñanza de la improvisación». Ponencia leída en el V Festival Iberoamericano de la Décima. Las Tunas, Cuba.
- (1998). *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Guipúzcoa: Sendoa.
- (2003). *Cómo nace un repentista. Metodología para la enseñanza de la improvisación poética*. La Habana: Imprenta del Palacio de las Convenciones.
- (2004). «Sobre la dinámica interna de la improvisación poética». En *Improvisación oral en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003), 63-114. Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea.
- FERRERO, A. (2010). «Yo sí plagie». En: <http://noticiastransmedia.com/index.php/2010/06/19/yo-si-plagie/>.
- LÓPEZ EIRE, Antonio (1997). *Retórica clásica y teoría literaria moderna. Cuadernos de lengua española*. Madrid: Arco/Libros.
- SÁNCHEZ ROMERALO, A. (1989). «Presencia de la voz en la poesía oral». En *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*, P. M. Piñero et al. (ed.). Sevilla-Cádiz: Fundación Machado-Universidad de Cádiz.
- TRAPERO, M. y LLAMAS, E. (1997). «De la voz a la letra: Problemas lingüísticos en la transcripción de los relatos orales. I: la puntuación». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, tomo LII, 43-44.
- VIGARA TAUSTE, A. M. (1992). «Recursos lingüísticos de incorporación contextual al enunciado: deíxis situacional». En *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*, 347-375. Madrid: Gredos.
- ZUMTHOR, P. (1991). *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus.

## “TEMBLOR DE ESPEJOS”: LA MEMORIA EN EL TIEMPO<sup>1</sup> “TEMBLOR DE ESPEJOS”: MEMORY ACROSS TIME

Odalís G. Pérez Nina

**Resumen:** en este escrito se ahonda en los textos del poeta dominicano Juan Matos, su temática y la memoria poética que recorre su obra

**Abstract:** this writing delves into the texts of the Dominican poet Juan Matos, his subject matter and the poetic memory that runs through his work

**Palabras clave:** Juan Matos – poesía dominicana - espejos - memoria

**Key words:** Juan Matos - Dominican poetry – mirrors - memory

Los fondos metafóricos y metonímicos del poema que se abre en estas etapas bioliterarias de Juan Matos crean una expansión del significado y la sustancia de la escritura; lo que genera entonces un puente entre el exilio y el regreso del poema motivado también por circunstancias de tiempo y espacio.

¿Qué recorre esta memoria poética y temporal del escritor dominicano Juan Matos? La voz que habla, a veces grita en este libro titulado *Temblor de Espejos* (2021), siendo dicho libro un acto de escribir desde los signos recordados como poesía de un tiempo que involucra origen, historia y presencia. Estos poemas, imágenes y prosas memoriales desentieran momentos que brotan del resistir ontológico, testimonial y social.

De ahí el acto que convoca al lector como testigo de una vida escrita y en cuya inscripción encontramos las demás obras del autor. La épica de *Temblor de espejos* se pronuncia en el siguiente poema que define la poética del libro: “El otoño del carbón que ahora me mira resbala en la memoria. Penetra hasta el invierno de mis huesos. Lo alimento con trozos de mi vida disuelta que estallan como trigal sesgado por tormentas de pecho. Danza el amor encendido espejando la noche de mi interior que no descubre sino cicatrices camino hacia la luz. Por las grietas del olvido se cuelan desesperadamente las verdades. Resistir a ser humo sobre la piel de plata en la que se identifica mi rostro una y otra vez... Dos, tres, innumerablemente se revelan mostrándome sus surcos de luna y de desesperanzas, como cartas marcadas por la geografía de las penas. Estas también caen al incendio ante mis ojos asombrados que juran que no tiemblan ellos, sino los espejos-los altares impuestos”.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Publicado originalmente en <https://acento.com.do/opinion/temblor-de-espejos-la-memoria-en-el-tiempo-8999583.html>

<sup>2</sup> *Op. cit.* p. 91

De esta manera, los estados poéticos del poemario se ofrecen al lector como noche, día, cicatriz, memoria, huesos, alimento, camino, luz, grietas, olvido, verdades, rostro, geografías, espejos y otros conformantes verbales que entronizan los modos de ser del poeta en el poemario, en sus mundos encontrados y percibidos.

Como ya hemos visto en otros libros de Juan Matos (*Labrador de palabras*, 2020), *Con Pecado concebido* (2004 (2021)), las pautas de su escritura son también huellas temáticas como el batey, el sujeto bateyero, el espacio familiar, la presencia del origen, el viaje, la explotación colonial, el ente desplazado, el exilio, la muerte y otros constituyentes que se dejan leer y sentir en su poética testimonial. De manera que *Temblor de espejos* obedece a las cardinales imaginarias, geográficas y biográficas del autor, en cuyo mundo está presente un texto cultural fragmentado por lo que ha sido o fue la sociedad dominicana de la segunda mitad del siglo XX.

Algo que sobresale en estos textos de trinchera, amor, lucha social y esperanza humana es su temporalidad, donde se hace observable el espacio cuasi-mítico de la universidad estatal. El encuentro y a la vez el desencuentro como fenómenos internalizados en la poética social de Juan Matos evidencia toda una iconografía política del signifiante epocal, activado también, mediante una escritura sellada por un sentido profundo y a la vez marcado por sus propios caminos.

El espaciamiento que expresa *Temblor de espejos* dinamiza un cuerpo existencial y vital justificado en las imágenes del recuerdo. Línea de creación que tiene su respaldo en poetas dominicanos que le han servido de estímulo al poeta Juan Matos. Así, encontramos aquí cicatrices, signos, historias de vida y fuerzas que pulsan e impulsan el orden vocal y rítmico del poema como heredad, asombro y travesía. La declaratoria del exilio económico (1997-2020), es indicadora de una constancia de vida:

No temo entrar en la noche sin abrigo,  
Ya el día tejió sobre mí, trincheras.  
No me da miedo comenzar de nuevo,  
Romper el ritmo de las horas diarias,  
y decirme que ya es tarde la mañana...”<sup>3</sup>

En su travesía como poeta, Juan Matos “prosifica” y “poetiza” el mundo de la vida dominicana en un exilio que lo recorre con sus ecos, cuerpos y signos memoriales. Lo que en este caso se traduce en textos donde el espacio-raíz absorbe los elementos convertidos en temblor de reflejo o espejo. La metáfora del temblor gravita en el poema “De soles abiertos”, en el cual se puede advertir un pulso ontológico motivado por la “cosa”-ritmo de vida que se reconoce en su poesía-testimonio: “De soles abiertos solivianto musas. Hay tornados intrínsecos socavando demonios. Preciso el filo de la espada que ilumine este túnel. Pido piedras chispeantes. Magma que pincele murales denunciante. Voces-navajas que taladren silencios cómplices de satisfacciones inmediatas. Hay tanto combate a oscuras en las adoquinadas salas... Hay un combate de olvido sobre el hombre al doblar la esquina. Alguien desdobra códigos, aúlla, y luego impone, a muros, el absurdo del odio... la sutileza del discrimen”.<sup>4</sup>

Hay en esta selección de textos una intencionalidad poética visible y sensible

---

<sup>3</sup> *Op. cit.*, p. 95

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 97



como poética de un encuentro-desencuentro existencial y espacial. Hay en *Temblor de espejos* varios libros que se encuentran en una mirada con raíces infusas y fuerzas de lo social que movilizan núcleos poéticos visibles en lo que es, hasta ahora, el corpus poético de Juan Matos. Las voces que hablan en *Temblor de espejos* se reconocen en ese ir y venir de la visión memorial contra el olvido. Las señales de este *Opus* significativo instruyen, inducen a un lector que de pronto asume también este “nuevo arte de trovar” y de extender el vínculo que nombra y se construye como mundo del poeta. Y así, en la primera etapa de este *representamen* que es *Temblor de espejos*, se tejen la socialidad y la poeticidad en un abrazo creacional que toma en cuenta la vuelta y la salida de un mundo en el cual se vive con la cardinal del vestigio y las formas de una clave de esperanza y travesía de sentido.

En efecto, los fondos metafóricos y metonímicos del poema que se abre en estas etapas bioliterarias de Juan Matos crean una expansión del significado y la sustancia de la escritura; lo que genera entonces un puente entre el exilio y el regreso del poema motivado también por circunstancias de tiempo y espacio. Mirada y escritura que se complejizan en el enmarque de una lectura plural y en una modernidad plural.

La metáfora doble del temblor y el espejo produce un significativo poético pluriexpresivo, pues el alcance del cuerpo verbal y poético organiza el mensaje como forma-sustancia expresiva en cada cardinal del libro, de tal manera que la visión de espejo y temblor produce en tiempo, voz y persona la conjunción y el relato, el órgano poético-social que define la perspectiva, la travesía del poeta y el poema. Todo lo cual se puede leer y releer en la selección de Juan Matos.

El ícono anticolonial junto a la lírica y la épica propiciada por el temblor, precisa del reflejo y el sujeto que “desacomoda” el cuerpo atravesado por la voz generadora del poema; a la vez que el texto mismo revela su ritmo y huella que justifica la suma de voces convergentes en la concepción del poema como mundo-lenguaje. Todo esto abre mucho campo en la creación del poema-imagen, en el mundo latinoamericano y caribeño.

Se desprende de estos poemas sociales una poíesis verbal organizada alrededor de un sujeto que memoriza los signos esclavos de la insularidad, del batey y otros espacios marginales de la sureñidad, de los movimientos típicos de la vida urbana y rural del país.

La primera persona que funciona como autobiografía del sujeto escritural motiva la poeticidad del sujeto-personaje en el introito de *Temblor de espejos*: “Yo, que me porté bien, que asistí al catecismo, que memoricé evangelios, oraciones y cánticos. Yo pluscuamperfecto, monaguillo intachable. Yo que comulgué en domingos después de confesar mis pecados veniales. Yo que siempre en el nombre de mi propio bien, que practiqué abstinencias, que recité lecciones con punto y coma y final –incluyendo Carreño Moral y Cívica; cívico cual que más, en el nombre del Padre, del Hijo y del Espíritu Santo y Amén: yo me declaro un homicida voluntario”.<sup>5</sup>

Lo que “habla” el poeta en su posición enunciativa se revela en el modo expresivo de ver el mundo como expresión ética de un existente que ha cumplido para obtener su derecho a ser-en-el-mundo-de-la-vida. De ahí el conflicto que pronuncia el poeta en estos poemas irónicos, sentientes y en muchos casos declarativos.

---

<sup>5</sup> *Op. cit.* p. 19

Es importante destacar que estos poemas sociales se resisten a la pérdida de una memoria escrita, sobre la base de un sentido viviente de la historia. Lo que significa para el poeta también una vuelta a la mirada de un mundo presentificado en la diversidad de formas compartidas, en base a la voz de un testimonio temporal y ontológico. Poemas como “Adolescencia”, “Hierve la sangre”, “La rabia inexcusable”, “Román, nunca supimos”, “Aquí en la UASD”, “El país de los olvidos”, “De espaldas...”, “Palabras al señor de las alturas”, “Supongo que debemos estar muertos”, enlazan las formas del pasado con el tiempo de un presente memorioso, que el poeta celebra utilizando en todo el libro las fotografías como visión iconográfica de un tiempo recobrado.

La parte del libro titulada “Desde el exilio económico. Primeros inviernos”, constituye un cauce biográfico y un recurso al “biografema” como forma del pasado-presente del poeta. De ahí el pronunciamiento memorial constitutivo de la historia, el recuerdo de su mundo recordado y sellado en la página abierta:

“El exiliado no es un solo hombre.  
Es el hombre que se fue y el hombre que llegó...  
Y dejó cuanto quedó  
... quedándose...”

La cardinal del exiliado articula una poética histórica del sujeto legible en poemas como: “Las cumbres genocidas”, “En el exilio de divisas”, “De la diáspora...”, “De mi identidad”, “La sentencia” y otros. La misma poética del recuerdo-testimonio se advierte en el poema “Azúcar, cayo y puerto” como huella del sujeto bateyero (“Fernando está ahí: desconocido, anónimo / juzgándonos desde su rincón y desde su orfandad”).

Toda esta parte del poemario sigue una vertiente cardinal de una obra que acoge en su espacio poético “La telaraña del tiempo”, esto es, la marca del ser social en sus propios pasos y en la historia. “La cuerda rota” es otra herida itinerante que nos lleva a la lectura de una biografía de la “sureñidad:

“Mujeres sin amanecer,  
Hombres sin mañana  
en los cañaverales  
De Batey uno  
De Batey dos  
De Batey tres...  
Bateyes y bateyes...”<sup>6</sup>

(“Telaraña es el tiempo/mangle/coral/azul salobre/melaza seca/en las amarras sueltas). Es la travesía del poeta lo que nombra su propio imaginario desde un tránsito imperfecto. La acusación al hijo del imperio “producto reciclado del colonialismo histórico”, “deshacedor de sueños”, desgarrador de vidas”, “te repites centurias tras centurias”, “como eterno coloso de la pirotecnia”.<sup>7</sup>

Los cuadernos uasdianos, Desde el exilio económico (parte 1 y 2), construyen una identidad cultural del sujeto diaspórico y la sureñidad transcendente como lectura

---

<sup>6</sup> *Op. cit.* p. 77

<sup>7</sup> *Op. cit.* p. 107

de un mundo y una práctica bioliteraria sellada por un movimiento que es homenaje y deseo de memoria. Los signos que constituyen los tres actos de esta selección de “poemas sociales”, se leen en un orden autobiográfico basado en los ritmos y biografemas contextualizados en las cardinales de una literatura que por sus propios ejes del lenguaje, escucha y se expresa mediante la escritura del sentido poético, se pronuncia y moviliza en los diversos propósitos de este singular poemario.

**TEXTO Y ENTORNO**  
**CONSIDERACIONES SOBRE EL OFICIO DE ESCRITOR, SU RELACIÓN**  
**CON LA SOCIEDAD Y LAS POSIBILIDADES DEL IDIOMA<sup>1</sup>**

**TEXT AND ENVIRONMENT**  
**CONSIDERATIONS ABOUT THE PROFESSION OF WRITER, ITS RELATIONSHIP**  
**WITH SOCIETY AND THE POSSIBILITIES OF THE LANGUAGE**

**Alejandro Félix Raimundo**

**Resumen:** En este escrito quiero profundizar un poco en el análisis de las condiciones que hacen a la profesión de escritor; también me ocuparé de algunos elementos que hacen al uso del idioma y al modo en el cual éste incide en la literatura. Es mi intención mostrar las dificultades que experimenta el escritor para hacer de su vocación su oficio y para vivir del mismo. También hago una consideración de las diferencias existentes entre la literatura y otras disciplinas y me ocupo asimismo del análisis de algunos elementos del idioma castellano

**Abstract:** In this writing I want to delve into the analysis of the conditions that make to the profession of writer; I will also deal with some elements that make the use of language and the way in which it affects literature. It is my intention to show the difficulties that the writer experiences to make of his vocation his trade and to live from it. I also make a consideration of the differences between literature and other disciplines and I also deal with the analysis of some elements of the Spanish language

**Palabras clave:** texto - entorno – verbo – escritor – producción - poesía

**Key words:** text – environment – verb – writer – production - poetry

### **I. Sobre la condición de escritor**

En este escrito o conjunto de escritos, quiero profundizar un poco en el análisis de las condiciones que hacen a la profesión de escritor; también me ocuparé de algunos elementos que hacen al uso del idioma y al modo en el cual este incide en la literatura. En primer lugar, quiero referirme a las circunstancias en medio de las cuales no es posible otro resultado, más tarde o más temprano, que la producción de un escritor. Si alguien posee talento literario, –y aceptemos la posibilidad de que no todos los que lo

---

<sup>1</sup> Este trabajo fue publicado originalmente en la página web “La voz de la palabra escrita internacional”, que ya no se encuentra disponible.

poseen son oficialmente escritores—, nace en el entorno adecuado, rodeado de personas que no solamente tienen genio, sino que lo han demostrado, y posee la necesaria salud, es casi un acontecimiento necesario que llegue a transformarse, inexorablemente, en un escritor profesional. Pero debemos contemplar la posibilidad de que puedan existir muchas personas dotadas de un cierto talento que no viven de la literatura y que no podrán hacerlo nunca, por no darse algunas de las condiciones anteriormente enunciadas. Vuelvo a la cuestión central de este escrito ¿qué es lo que nos confiere el derecho de llamar escritor a un individuo: la importancia de los premios ganados? Puede ser. ¿La huella dejada por su obra en otros autores? Es más creíble, pero esta resulta difícil de rastrear por dos razones: la primera es que las influencias no siempre son conscientes y la segunda es que no siempre son reconocidas. Bastaría entonces con limitarse a la circunstancia de que el escritor viviera de su obra. Esa sería la condición necesaria y suficiente como para considerarlo como tal, pero concentrémonos en el segundo aspecto. En el entorno que rodea a los escritores. Este constituye y ha constituido siempre el contexto de producción de un escritor. Borges tardó en ser reconocido en sus verdaderas dimensiones. (Acaso todavía no lo haya sido) pero disfrutando de amistades como las de Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones; Xul Solar, etcétera, su victoria y su gloria eran cuestión de tiempo. Con ese talento, en esas condiciones, y con el reconocimiento de hombres reconocidos como talentos, si no como genios, todo tenía que llegar inexorablemente. Porque el talento, indudablemente estaba. Pero el problema es que a veces no hay nada más que eso. Ya que incluso puede darse el caso de personas que han tenido también buenas influencias, pero no del mismo nivel de reconocimiento, sin mencionar, por otra parte, el origen patricio del máximo escritor argentino. Además hay que tener en cuenta todo el movimiento cultural que había en la época. Pero no es el único ejemplo. Podemos mencionar otros: los escritores latinoamericanos que vinieron inmediatamente después del Boom, tuvieron una circunstancia literaria muy favorable al tener éxito en España. Los escritores españoles saben que, por el hecho de serlo, tienen mayores posibilidades en el país en el cual se organizan los mayores concursos, y en donde están las mejores editoriales. Todo esto conduce a una pregunta dolorosa: ¿Qué pasa cuando el entorno falta, cuando faltan la salud, las influencias y el aparato propagandístico y solo está el talento, cualquiera sea su monto? La pregunta es terrible, pero no debe preocuparnos demasiado. Después de todo, ¿quién si no la fama puede decir lo que es el talento?

Desde nuestro humilde punto de vista hay muchos aspectos que hacen a la condición del escritor. Uno de ellos es, sin duda la capacidad de darle vida a personajes interesantes. Otra cuestión importante es la de hilvanar una trama coherente y entretenida; pero encontramos que lo más importante de todo es la capacidad de explotar al máximo las posibilidades que ofrece el idioma que el escritor maneja, en nuestro caso el idioma español. Esto no reduce la tarea creativa a la dimensión de un mero formalismo, ni convierte al escritor en un malabarista verbal, por el contrario, le exige una mayor sobriedad y precisión al escritor en el manejo de la palabra.

## Un ejemplo

En una oportunidad, en ocasión de escribir uno de los poemas que formaron parte de mi primer libro, el idioma castellano me puso ya en problemas muy difíciles de salvar. Le estaba dando forma a mi poema *las prisiones abiertas* cuando me encontré, en un momento determinado, con que necesitaba disponer de un recurso lingüístico que me permitiera, al mismo tiempo, hacer uso del acento diacrítico y omitirlo. El verso en cuestión era el siguiente: "... el destino es un cuarto demasiado pequeño al cual solo se ingresa". Resulta evidente que el mismo podía llevar acento por ser adverbio, o no llevarlo por ser adjetivo. Se me ocurrió entonces que tal vez resultaría interesante postular la existencia de un tercer término, al cual podríamos denominar acento triacrítico, que llevara tilde en las dos letras vocales o de la palabra solo y pudiera significar ambas cosas al mismo tiempo: solo de solamente y solo de soledad.

Cabe agregar, no obstante, que el Diccionario de la Lengua Española ya introdujo modificaciones eliminando el acento para la palabra solo únicamente en los casos en los cuales resulta necesario. Pero debemos recordar el poema en cuestión: Las prisiones abiertas para plantear la posibilidad de que no baste con un acento y que sea preciso poner otro signo al cual llamaríamos acento triacrítico.

## II. Los gajes del oficio

### II. A

En esta breve reflexión quiero referirme a algunas de las etapas por las cuales atraviesan los escritores durante el desarrollo de su vocación u oficio. En primer lugar, hay que decir que, muy probablemente, la tarea de un escritor, al menos de un escritor medianamente bueno, o decididamente bueno, no empieza ni termina. No empieza porque está o puede estar condicionada por los genes, y no termina por el hecho de que el producto de su actividad, es decir su obra, sigue siendo elaborado y reconstruido por el público una vez que la existencia física del escritor ha concluido. En segundo término, hay que decir que la formación del escritor es inseparable de su propia vida, ya que su crecimiento personal es paralelo a su crecimiento artístico. Los mismos autores que pueden servir como guía u orientación para la vida de un individuo en tanto persona, lo condicionan como escritor. Es por eso que suele advertirse en la obra de muchos autores, especialmente en las primeras, la influencia de sus referentes literarios o filosóficos. En segundo término, hay que tener en cuenta otro elemento, acaso el más importante para todo artista que quiera preciarse de tal y que tenga algo de ello, es decir una mínima capacidad creativa: la adquisición de un estilo propio. Algunos autores logran, aun cuando tengan muchas lecturas y estén sometidos a múltiples influencias, un lenguaje característico, distinguido por el empleo de una serie de recursos expresivos y por la presencia de determinados temas que son suficientes como para concederles una personalidad propia y diferenciarlos claramente de los otros. Cuando esto sucede, se puede decir que ya estamos en presencia de un artista más o menos serio. Pero eso no es todo; una vez que se ha logrado darle forma a un lenguaje caracterizado, se plantean otros desafíos, que surgen precisamente por el estilo. Este no es solamente concerniente a la forma de la obra de un autor, sino también a su contenido, en virtud

de que ambos son - sobre todo en la poesía – casi inseparables. Existe, entonces, otro riesgo, el riesgo del automatismo, de las repeticiones, de caer prisionero del estilo y comenzar a escribir un tanto mecánicamente. Es entonces cuando puede ser bueno buscar nuevos caminos, abreviar en diversas tradiciones, e incluso valerse de recursos y hasta giros expresivos de otros autores. Eso, claro, sin caer en la copia casi textual. Esa forma de contaminación literaria tan frecuente hoy en día y que no es, no obstante, lo mismo que el plagio. Cuando se ha logrado poseer un estilo propio y se evita ser prisionero del estilo, cuando se logra una unidad en la diversidad, cuando se puede cambiar y al mismo tiempo permanecer, se puede decir que se ha logrado, acaso, lo máximo que como escritor puede lograrse.

## **II. B**

La tesis que quiero defender en este escrito es que la profesión de escritor, al igual que la de pensador, no tienen existencia plena y autónoma en nuestra sociedad, con la diferencia de que la última de las mencionadas representa la producción de un espacio vacío en la sociedad, debido a que se forma gente para una profesión (la de pensador) que solamente cobra sentido en la medida en que cumple con otras. En lo que hace al oficio de escritor -que se diferencia netamente de la vocación- cabe decir que no hay hoy en día criterios estéticos suficientes, ¡qué criterios podría haber a esta altura como para decir quién es o no un escritor! La piedra de toque sigue siendo el éxito literario que, lamentablemente, coincide cada vez menos con la producción de textos auténticamente valiosos. A lo antedicho habría que agregarle el hecho de que la mayor parte de los "escritores" son en realidad maestros, profesores, periodistas o cualquier otra cosa en lo esencial y sólo son "escritores" por añadidura. Por eso habría que decir que no existen en realidad escritores, sino escritores consagrados, que son los que hacen de la literatura un trabajo exclusivo porque el sistema ¡finalmente! se los permite. En lo que hace a los pensadores, es un requisito casi ineludible para que un licenciado o un doctor en una disciplina humanística pueda adquirir una beca y dedicarse a producir conocimiento y a reflexionar, que se desempeñe como docente en algún ámbito, lo cual revela que cuando se les da a los alumnos de humanidades la posibilidad de elegir entre el título de profesor y el de Licenciado se está produciendo un espacio vacío, puesto que este último título no tiene en sí mismo inserción social alguna, lo cual nos lleva a preguntarnos si para las expectativas que tanto nos condicionan y que conocemos tan poco posee el mismo alguna relevancia. En fin, ¡les dejo la pelota picando! ¡que comience este partido! mejor dicho ¡que continúe! porque yo no inventé esta cuestión.

## **III. Dos posturas filosóficas sobre las posibilidades y los límites de la palabra poética**

La primera de las *Cartas a un joven poeta* contiene un pasaje que es fundamental para la comprensión de las posibilidades y los límites de la producción poética. Transcribiré literalmente el pasaje y luego me expresaré acerca de la importancia del mismo. "Si su mundo cotidiano le parece demasiado pobre, no le eche la culpa, cúlpese a sí mismo, dígame a sí mismo que no es suficiente poeta para extraerle sus riquezas, pues para el creador no hay ninguna pobreza, ningún lugar pobre, indiferente. Y aun cuando

estuviera usted en una prisión cuyas paredes no permitieran que los ruidos del mundo llegaran hasta sus sentidos. ¿No seguiría teniendo siempre su infancia, esta preciosa riqueza, este tesoro de los recuerdos? Dirija hacia ella su atención. Trate de levantar las sensaciones sumergidas de este vasto pasado, su personalidad se consolidará, su soledad se ampliará y se transformará en una crepuscular morada delante de la cual el ruido de los otros pasará muy lejos... y si de este volverse hacia adentro, de este sumergirse en el mundo propio vienen versos, entonces usted no pensará preguntar a nadie si son buenos versos”<sup>2</sup>

Este pasaje es muy importante porque parece presentar a la poesía como un fenómeno que tiene su raíz en la interioridad del poeta, independientemente de cuáles sean las experiencias que le toca atravesar, pero a esta postura habría que hacerle las siguientes objeciones: en primer lugar, cabría citar la expresión alemana que dice: *nicht ist innen nicht ist draussen, was es ihnnen das isaussen*<sup>3</sup> Esta expresión parece indicar la imposibilidad de distinguir entre el mundo exterior y la vida interior. Pero además de esto es preciso tener en cuenta la posibilidad de que el poeta se halle inserto en un contexto tan opresivo que torne imposible o sumamente difícil la creación por el hecho de producir un anonadamiento de la subjetividad. Esto es lo que pasó, o habría pasado, durante el holocausto. Esta es la razón por la cual pueden cotejarse como dos puntos de vista diametralmente opuestos el expuesto por Rilke en su primera carta y el presentado por Adorno cuando se pregunta: ¿es posible hacer poesía después de Auschwitz? Este último punto de vista ya fue anticipado por Hölderlin en su poema “Pan y Vino”, cuando se preguntó: “¿para qué poeta en estos tiempos de miserias?”<sup>4</sup>. La pregunta final a la cual remiten las dos posturas anteriormente mencionadas podría ser la siguiente: ¿existirá realmente un contexto histórico, o un conjunto de circunstancias personales que sean capaces de hacer acallar a un poeta, o éste ha de seguir cantando siempre en el caso de que sea un auténtico poeta? Le queda a cada uno de los vates la respuesta.

#### IV. El verbo en movimiento

El propósito del presente escrito es realizar una contribución a la causa de un mejor, o más exacto empleo de algunos verbos en español. Comencemos por el verbo querer. Suele ocurrir que algunas personas se dirigen a otras diciendo: "Quisiera preguntarle lo siguiente"; esto ya constituye la expresión de una vacilación indigna, ya que es más frecuente estar inseguro acerca de lo que uno sabe que acerca de lo que uno quiere. Por otra parte, al receptor del antedicho mensaje también se le podría plantear una duda acerca de la autenticidad del interés de la otra persona. Corresponde decir, más eficaz y simplemente: "quiero saber". Otro caso es el que se plantea con el verbo poder. El mismo indica, obviamente, posibilidad. Esa es la razón por la cual debería ser, desde mi punto de vista, un verbo que careciera del tiempo potencial o condicional. No tiene sentido decir "podría haber un incendio", basta con decir "puede haber un incendio". me parece que ambas expresiones aluden al mismo estado de cosas. También resulta rebuscado y artificioso decir "sería posible". ¿Acaso no es lo mismo decir "es posible"? ya que ambas expresiones expresan lo mismo: el hecho de que de darse

---

<sup>2</sup> RILKE, RAINER MARÍA, *Cartas a un joven poeta, Poemas*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1998, p 29.

<sup>3</sup> "Nada está adentro, nada está afuera, lo que está adentro está afuera".

<sup>4</sup> HÖLDERLIN. FRIEDRICH, *Poesía Completa*, Edición bilingüe, Libros Río Nuevo, tomo 2, p. 69.



determinadas condiciones un acontecimiento acaecería. Otro caso que hay que analizar, aunque en lo que respecta a este último ya tengo más dudas, es el concerniente al verbo copulativo parecer. Creo que el mismo ya posee un cierto carácter subjuntivo, razón por la cual no tendría sentido decir "pareciera", sino simplemente "parece" o "pareció". Salvo que se quiera enfatizar, a la manera de un pleonismo el carácter extremo de la perplejidad producida por un acontecimiento. Y debo reconocer que, como diría un gran poeta "--voy contra mi interés al confesarlo"-- puesto que yo usé el subjuntivo *pareciera* en uno de mis más logrados poemas. En fin, no pretendo tener toda la razón, pero estoy seguro de un buen número de las cosas que aquí sostengo y creo que resultaría interesante que mis colegas hicieran también sus aportes a los efectos de contribuir al mejor uso del idioma que nos fuera conferido por el destino.

## V. El trabajo infinito

En una ocasión el célebre filósofo alemán Fichte dijo: *icha arbete immer* (yo trabajo siempre), esta declaración, lejos de constituir una pedantería, es una lúcida observación sobre la naturaleza del trabajo intelectual en general y, más específicamente, sobre la naturaleza de la especulación filosófica, puesto que ésta y no otra constituía la materia de trabajo de Fichte. En este trabajo queremos defender la tesis de que también el trabajo literario comparte esta característica de la especulación filosófica. También queremos decir una o dos breves palabras acerca del modo en el cual se manifiesta esa actividad literaria y filosófica, en otras palabras, actualizar la cuestión.

Lo primero que debemos decir es que la fuente de la cual se nutren los pensadores no es demasiado diferente a aquella de la cual se nutren los hombres de letras. Es cierto que en el caso de los filósofos, ensayistas, y en el caso de los que son llamados intelectuales, el pensamiento reflexivo y conceptual predomina por sobre el elemento imaginativo y por sobre la experiencia de vida, que son, junto a la experiencia histórica, la fuente de la cual se nutren la mayoría de los escritores; pero es evidente que se producen entrecruzamientos y que muchas de las características del trabajo intelectual están presente en la obra de los escritores de los más diversos géneros. Ambos se orientan hacia la totalidad de la vida y se abastecen de todos los aspectos de ella. Esto es lo que diferencia su tarea de la de la inmensa mayoría de los hombres de ciencia los cuales, en la mayor parte de los casos recortan una porción de la realidad para ceñirse al análisis de la misma. Los intelectuales y los escritores, todos los hombres que trabajan con la palabra en general, están o deben estar atentos a todo lo que pasa y en ese sentido no pueden decir, a priori, que algo no tiene nada que ver con otro trabajo; eso es lo que hace que, en el caso de los intelectuales y escritores, el tiempo de trabajo invertido en su obra resulte inconmensurable. Analicemos con mayor detenimiento esta cuestión tomando como referencia fundamental la precitada aserción de Fichte. Es evidente que quien trabaja con la palabra y se ha volcado a la comprensión del mundo humano, prefiriéndolo por sobre la actitud que conduce al hombre a enfrentarse con la naturaleza para comprenderla, se encuentra permanentemente rodeado por su objeto de estudio; esto es así porque la naturaleza misma conserva siempre las huellas de lo humano. Esta situación hace que los hombres que recogen las experiencias propias y las de los otros hombres a los efectos de

reflexionar sobre ella y expresarla a través de palabras, estén permanentemente condicionados por estímulos, muchos de los cuales les pasan inadvertidos, puede ser este estímulo una flor, por ejemplo, pero lo determinante va a ser siempre el efecto que la misma puede producir sobre algún ser humano. este es el verdadero objeto de la experiencia estética. Es importante recordar el carácter netamente antropológico de este fenómeno, pero a los efectos de este escrito es más significativo poner de manifiesto la dificultad para determinar con exactitud el momento en el cual la inspiración se produce, así como también el objeto que actúa como disparador para que esta experiencia se produzca.

Si se tiene en cuenta lo antedicho se va a inferir necesariamente que el momento en apariencia más intrascendente podría ser en realidad el punto de partida de una elaboración profundísima, o de una creación sublime. Así como el hombre de acción no registra sus emociones, el hombre que trabaja con las palabras, no tiene el registro de sus acciones, sólo de las consecuencias de los mismos, que son sus creaciones. Aparentemente lo dicho hasta ahora no agregaría nada, porque ya el propio Fichte era consciente de esto y no era el único, pero lo interesante es ver cómo se entiende el trabajo intelectual en nuestra época a los efectos de saber si el mismo es bien comprendido. No es nuestro objetivo realizar un estudio amplio de esta cuestión sino dar uno o dos ejemplos que pongan de manifiesto el hecho de que no siempre se interpreta bien la labor intelectual y que esto puede hacer que la misma se desvirtúe.

El primer ejemplo lo encontramos en el libro de Bunge *100 ideas para discutir en el café*; en el mismo el célebre científico y pensador afirma que " hay tres clases de escritores: los que escriben con el reloj, contra él y sin él"<sup>5</sup> . Los primeros escriben metódicamente un número más o menos fijo de páginas por día; los segundos redactan apremiados por las circunstancias; y los terceros escriben cuando les da la gana; este último ejemplo parece afirmar la libertad de los creadores literarios; pero el propio Bunge es consciente de los límites de la misma, sobre todo cuando dice que "no hay poesía auténtica sin sentimientos, y éstos no se evocan a voluntad, salvo en el caso de los grandes actores"<sup>6</sup>. Un poeta puede escribir un verso cuando quiere, pero lo decisivo es hacerlo cuando el verso así lo quiere, ya que el poema, como toda manifestación literaria, tiene su propia vida y sus propios tiempos, los cuales deben ser respetados por el escritor. Bunge vio la relativa independencia del hecho literario con respecto a toda rutina, pero no da la impresión de que haya advertido el carácter constante de la creación literaria o filosófica. Eso es lógico porque hacerlo supone, entre otras cosas aceptar la incidencia de lo inconsciente en el trabajo de los escritores y lo inconsciente es cuestionado en muchas ocasiones por Bunge , pero lo que muestra que Bunge interpreta la libertad de la tarea de los literatos y el papel que la inspiración juega en ésta , pero no ve la singularidad ni la especificidad del hecho artístico es que dice que , en lo que hace a la inspiración , y al oficio "...el artista no se distingue del científico , del técnico ni del artesano fino "<sup>7</sup> Ya hemos señalado , anteriormente , dentro de las posibilidades de este trabajo , las diferencias entre la tarea de los hombres que trabajan con las palabras y los hombres de ciencia . Se trata de dos maneras radicalmente distintas de interpretar la vida y, en lo que hace a la distribución de los tiempos de trabajo, podríamos decir que, paradójicamente, el hombre de ciencia trabaja más que

---

<sup>5</sup> BUNGE, MARIO, *100 ideas para pensar y discutir en el café*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 2006, pp. 90-93.

<sup>6</sup> *Op. cit.*, p 91.

<sup>7</sup> *Ibid.*

nadie, pero no trabaja siempre, porque no encuentra en todo una materia adecuada para su trabajo.

El otro ejemplo lo encontramos en la obra *Dinero* de Martín Amis; en el mencionado libro el autor hace hablar al personaje principal con un escritor –que no es otro que el propio Amis– y le pregunta cuantas horas dedica por día a escribir, el escritor le contesta en forma detallada poniendo de manifiesto la rigurosa rutina con la cual cumple con su tarea de escritor e incluso de lector. Es posible que en este procedimiento haya una cierta ironía, por parte del propio Amis, el cual sería consciente de que las cosas ocurren de otro modo, pero lo cierto es que la actividad literaria y cultural es presentada como un trabajo más, sujeto a determinados horarios y rutinas, cuando lo cierto es que se trata de una cosa completamente diferente. En todo caso, la tesis que aquí quiere defenderse es que la literatura profesional, la que es recompensada con dinero y debe realizarse de manera más o menos sistemática no es sino una parte de la literatura, y hasta cierto punto, una parte reñida con la naturaleza del fenómeno literario, una suerte de domesticación o amaestramiento de la productividad literaria y filosófica; este es el punto de vista desde el cual debemos interpretar, en la actualidad, el pensamiento de Fichte, a los efectos de que el mismo continúe sirviéndonos como ejemplo de una vida dedicada a la especulación y la productividad literario-filosófica. Un verdadero escritor no tiene un trabajo, un verdadero escritor **es** su trabajo.

## NOTAS BIOGRÁFICAS



**ALEXIS DÍAZ-PIMIENTA.** (La Habana, 1966). Ha publicado 47 libros en varios géneros y su obra ha sido traducida al inglés, francés, alemán, portugués, italiano, búlgaro, finlandés, griego, chino, japonés y farsi (revistas y antologías). Ha ganado 7 premios internacionales de poesía y 4 de narrativa, en Cuba, España, México e Italia. En Italia ha publicado su novela *Prisionero del Agua* (Besa Muci, 2021), y cuentos y poemas en Feltrinelli, Riuniti Editore, Goree, Marco Tropea y Besa.



**ODALÍS GUILLERMO PÉREZ NINA.** (República Dominicana, 1952). Educador, filólogo, poeta, ensayista, dramaturgo, crítico de arte, investigador y conferenciante. Doctorado en Filología y Semiótica por la Universidad de Bucarest (Rumania) es egresado de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD), donde obtuvo una Licenciatura en Filosofía y Letras. Catedrático de Literatura en la Universidad Autónoma de Santo Domingo, Miembro de Número de la Academia de Ciencias de la Republica Dominicana (ACDR) y de la Academia Dominicana de la Lengua (ADL). Presidente de la

Asociación Dominicana de Semiótica. También es miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA) y de la Asociación Dominicana de Críticos de Arte (ADCA). Es el director de la División de Postgrado de la Facultad de Artes de la Universidad del Estado. Es reconocido en su país como un intelectual de vasta formación humanística y un pensador que ha sabido asumir posturas verticales y serias frente a la crítica realidad cultural que vive el país dominicano en los momentos actuales. Sus obras constituyen un valioso aporte para el estudio de las ideas en República Dominicana y especialmente para el estudio del desarrollo cultural del país en los últimos veinte años. Dentro del género poético ha aportado a la bibliografía nacional las siguientes obras: *Habitácula* (1987, Premio de Poesía de Casa de Teatro), *La pirámide en el hombro de Dios* (1988), *Papeles del eterno* (1999), *Duarte melancólico* (2013), *Tímpano terrestre* (2012), *Perro no como perro* (2014), *Especie en movimiento* (2015) y *Planetario* (2017).



**ALEJANDRO FÉLIX RAIMUNDO.** Nació en Pergamino el 01/02/1967. Es Licenciado en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires. Ha publicado cuatro libros de poesía y numerosos artículos, ensayos y reseñas de Filosofía en medios gráficos y electrónicos. Es miembro de varias Sociedad de Poesía, entre ellas Remes y el Movimiento Poetas del Mundo y ha participado en más de diez antologías de poesía. Es administrador de tres grupos en Facebook siendo uno de ellos La Sociedad Internacional de Sonetistas, una creación suya. Ha ganado numerosos premios en poesía y narrativa. Ha participado en seminarios de grado y de doctorado y ha

cursado también una capacitación docente de dos años de duración en su ciudad natal. Se ha dedicado a la docencia en instituciones de nivel terciario y también en la docencia particular. Posee material escrito en todos los géneros literarios.