

La improvisación oral en América Latina según sus protagonistas femeninas

Oral Improvisation in Latin America according to its female Protagonists

Andrea PERALES FERNÁNDEZ DE GAMBOA,
Gema LASARTE LEONET, Amaia ALVAREZ-URIA
(Universidad del País Vasco)

andrea.perales@ehu.eus / gema.lasarte@ehu.eus / amaia.au@ehu.eus /
<https://orcid.org/0000-0001-6699-101X> / <https://orcid.org/0000-0002-8362-6142> /
<https://orcid.org/0000-0002-6779-4138>

ABSTRACT: Oral improvisation in Latin America encapsulates an array of traditions which coexist on the continent. Although these traditions developed in very specific contexts, they all share a parallel origin, product of the cultural and social syncretism that defined the colonial era. Similarly, they also share a narrative in which women have been invisible until the 20th century. By acknowledging this invisibility, this work aims to articulate how some of the most influential improvisers on the continent reflect on their traditions. To do this, we used the qualitative method and collected fifteen in-depth interviews with women improvisers from Mexico, Chile and Cuba. We have analyzed how they perceive the state of oral improvisation in their traditions, as well as the current and future challenges they face. To do so, we have analyzed and triangulated the information. Despite the diversity of realities in each tradition, the interviewees are open to experimentation, as long as some of the foundational characteristics are maintained, including the community nature of oral improvisation.

KEYWORDS: Female improvisers, Latin America, gender, orality.

RESUMEN: La improvisación oral en América Latina encapsula una variedad de tradiciones que coexisten en el continente. Si bien estas tradiciones parten de contextos muy específicos, todas comparten un origen similar, producto del sincretismo cultural y social que definió la época colonial. De igual forma, también comparten una narrativa en la que las mujeres han sido invisibles hasta bien entrado el siglo XX. Teniendo en cuenta esa invisibilidad, este trabajo tiene como objetivo articular las reflexiones de algunas de las más influyentes improvisadoras del continente sobre sus tradiciones. Para ello, hemos usado el método cualitativo y hemos recogido quince entrevistas en profundidad a improvisadoras de México, Chile y Cuba. Hemos analizado cómo perciben el estado de la improvisación oral en sus tradiciones, así como los retos actuales y futuros a los que se enfrentan. Tras la categorización y triangulación de la información concluimos que, a pesar de las conservadoras realidades en cada tradición, las entrevistadas están abiertas a la experimentación siempre y cuando se mantengan algunas de las características fundacionales, así como la naturaleza comunitaria de la improvisación oral.

PALABRAS-CLAVE: Improvisadoras, América Latina, género, oralidad, tradición.

1. INTRODUCCIÓN

Las tradiciones orales, durante siglos, han contribuido a articular el pensamiento y la cosmovisión de la mayoría de comunidades y civilizaciones (López, 2014). El arte de la improvisación es la combinación del acervo popular, la sabiduría y la experiencia de las sociedades transmitida oralmente a través de generaciones (Castillo y Santisteban, 2019: 215). En América Latina, las tradiciones orales han servido además para recoger la historia de las comunidades que han sido condenadas al ostracismo y al silencio (León-Portilla, 1984). El periodo colonial impuso el poder de la palabra escrita frente a la oral (León-Portilla, 1984), lo que contribuyó a que estas tradiciones pervivieran en entornos rurales y fueran posteriormente catalogadas como cultura popular, es decir, como elementos pertenecientes a diversas comunidades, pero sin ningún valor estético o de estudio. Sin embargo, es innegable la relación que existe entre la palabra escrita y la hablada (Leyva, 2016: 75). A partir del siglo XIX, los folcloristas y expertos han ido recopilando estas tradiciones y teorizando acerca de ellas. La improvisación oral, sin embargo, se ha considerado “la Cenicienta de la literatura oral” (Trapero, 2008: 6), una cultura subalterna o “náufraga” (Díaz-Pimienta, 2014: 241), pues no ha recibido suficiente atención desde la academia y desde la propia sociedad. Con todo, en las últimas décadas, el trabajo de expertos en el área ha contribuido a señalar cómo está cambiando el panorama de la improvisación oral, y además invitan a reflexionar acerca del futuro de esta disciplina (López, 2014).

La improvisación oral es una tradición compleja y multifacética que puede ser estudiada desde diversas perspectivas; mientras que Salvi (2011: 194) sugiere un enfoque interdisciplinar, Díaz-Pimienta aboga por un análisis desde una perspectiva filológica¹. Teniendo en cuenta que la improvisación oral es un fenómeno mundial, sus intérpretes reciben diversos nombres en el mundo iberoamericano: repentistas, trovadores, payadores, decimistas... (Zizi, 2013: 163). La improvisación es una forma de poesía oral donde la producción, la transmisión y la recepción de la información se da en poco tiempo (Salvi, 2011). Es un arte dialógico, en el que la poeta o improvisadora se comunica con el público y viceversa. La intérprete espera emocionar al público, pero estos últimos también quieren ser conmovidos por la actuación (Díaz-Pimienta, 2016). La escena pública de la improvisación oral ha sido hegemónicamente masculina (Lasarte et al., 2020), a pesar de que siempre han existido mujeres en estas disciplinas. En las últimas décadas, estas mujeres han trascendido su posición subalterna en la que eran constituidas como sujetos pasivos sobre las que otros debían de articular su propia existencia y pensamiento (Spivak, 1993: 74-75). Así, han pasado de vivir sin identidad a conseguir agencia, en tanto en cuanto han recuperado su voz y la posibilidad de renegociar su identidad incorporarse como agentes de cambio (Kabeer, 1999: 438). Esto nos lleva a nuestras protagonistas, quienes, además de observar la transformación de sus tradiciones, también están siendo quienes realizan estos cambios.

Por lo tanto, este artículo explora cómo quince improvisadoras de México, Chile y Cuba reflexionan acerca de sus respectivas tradiciones orales. Analizamos cómo entienden el origen y desarrollo de estas tradiciones, al igual que la evolución de estas en los últimos siglos en sus contextos específicos. Recogemos sus reflexiones con respecto a los cambios y retos a los que se enfrentan y esperan.

¹ Díaz-Pimienta (2014: 152) postula como única fuente fiable para hacer un análisis complementario de los poemas orales improvisados las siguientes categorías: a) Análisis texto-filológico (estudio léxico-semántico y literario); b) Análisis versofemológico (estudio dialógico y poético-versal); c) Análisis paralingüístico (estudio kinésico, cromético y proxémico); d) Análisis musicológico o músico-versológico (estudio de estructuras músico-interpretativas y sus incidencias sobre el acto creativo-generativo).

2. LA DÉCIMA IMPROVISADA EN AMÉRICA LATINA

La improvisación oral es un arte común a la humanidad, teniendo en cuenta su presencia en muchas comunidades. Los trabajos fundacionales de Lord y Parry en el estudio de la poesía oral homérica y antigua caracterizan esta tradición como única, monolítica y universal (Lord, 1960: 129). Trabajos posteriores han contribuido a revitalizar y redefinir la disciplina de la oralidad al reconfigurar algunas de las visiones más ortodoxas de Lord y Parry (Amodio, 2020: 4), lo que ha servido para describir y caracterizar la heterogeneidad de la tradición oral. La improvisación oral, además, ha dado pie a que, en las últimas décadas, hayan tenido lugar diversos eventos que han servido para medir la fuerza de la improvisación oral alrededor del mundo. Estos encuentros académicos y performativos han gestado un conjunto de estudios esenciales para comprender el panorama actual de la oralidad, y para tejer relaciones y redes transatlánticas que contribuyen al desarrollo y a la transformación de la oralidad en América Latina.

América Latina ha sido tradicionalmente asociada con la oralidad, si bien es cierto que solamente determinadas tradiciones han recibido atención por su papel en la creación de las identidades nacionales. Forman parte de este relativo olvido selectivo las tradiciones examinadas en este trabajo, en el que la décima es el elemento común. Las entrevistadas pertenecen a tradiciones enraizadas en sus comunidades y, a pesar de que el acompañamiento musical difiere, todas recurren a la décima para expresarse artísticamente, ya que la décima es el verso más común encontrado en los cancioneros de América Latina (Olea, 2011). En el mundo hispanico, la fórmula más común es el verso octosilábico con su métrica regional: «En Galicia se usa la cuarteta y se llama regueifa; en Murcia y la Alpujarra, la quintilla y se llama trovo; en Baleares, la octavilla se llama glosat; en Canarias, la décima se llama punto cubano y, en el País Vasco, una multitud muy variada de combinaciones estróficas y se llama bertsolarismo» (Trapero, 2002: 21). En la tradición latinoamericana coexisten los versos recitados y escritos y la décima improvisada. El origen de la décima se remonta a la décima espinela, una estrofa que se popularizó en la literatura barroca del siglo XVII (García de León, 2016; López, 2014; López Lemus, 1999). En la Península Ibérica, la décima espinela se consideraba alta cultura, y solamente los poetas más dotados podían usarla. En América Latina, al contrario, la décima se convirtió en un producto de la esfera popular, ya que sirvió como un instrumento performativo que expresaba las características específicas y el humor de cada región (García de León, 2016: 215). Poco después de la llegada de esta tradición a América, la décima sufrió una transformación al contactar con la cultura local y con las tradiciones traídas con la trata de esclavos transatlántica:

la conformación histórica de ‘lo tradicional’ en la historia de ‘lo popular’, tan particular en América, es algo que se relaciona muy claramente con el mestizaje, el sincretismo religioso, la mezcla cultural, la ruptura de los cánones y todos los procesos de fusión dinámica que aquí resultan a menudo imprevisibles. (García de León, 2016: 72)

Siglos después, la décima ha mantenido su estructura, que consiste en ocho sílabas con una rima de abba-acddc. A pesar de sus peculiaridades, las diferentes tradiciones comparten ciertas características en la interpretación. Por ejemplo, las pausas prosódicas son comunes cada dos versos para respirar, establecer el tono y el estilo y terminar las frases (Díaz-Pimienta, 2016). Tanto en el son, como en la paya y en el repentismo, la décima se acompaña de música, bien sea con un instrumento de cuerda o un conjunto musical (Palafox, 2013).

El entorno natural de la décima son los encuentros comunitarios en áreas rurales, pero las ciudades también se han convertido en espacios en los que actuar. El evento habitualmente establece el tono para las décimas que se van a crear; los eventos varían de actuaciones individuales (especialmente en Cuba y México) a controversias donde dos poetas presentan visiones opuestas del mismo tema (Zizi, 2013: 170). Las controversias son típicas en la improvisación oral de Cuba, algo que de forma similar se realiza en Chile y se denomina personificaciones. En estas controversias, además de juzgar la calidad de los versos, tanto el público como el jurado deciden si tienen que introducir un pie forzado. En esta modalidad, el poeta tiene que crear su décima usando un verso octosilábico impuesto que se puede colocar al comienzo o final de la estrofa. Cada situación condiciona en el tipo de pie forzado que se utiliza: pueden ser referencias poéticas, citas de grandes poetas o situaciones y motivos cotidianos.

La variedad de temas que usan los poetas también depende del tono del evento. Mientras que en los encuentros comunitarios el tema suele ser libre, en las competiciones los jueces o el público decidirán el tema a tratar. En cualquier caso, lo tradicional ha sido cantar sobre su realidad en entornos rurales, pero también se ha improvisado sobre temas universales como el amor, la amistad, la muerte o el mar (Díaz-Pimienta, 2014). En Chile, a mediados del siglo XX, en el primer congreso de poetas y cantores populares que se realizó, se constató la función político-social de la paya que se mantiene vigente hasta el día de hoy (Primer Congreso Nacional, 1954; Rivera, 1980), algo que también se vislumbra en el panorama actual del repentismo y de la décima mexicana, al tratar temas controversiales como la política, el feminismo o los derechos civiles; es decir, la palabra declamada en estas artes tiene un uso social. Del mismo modo, el humor ha sido una estrategia que se ha negado a las mujeres en el espacio público, en tanto en cuanto el humor ha sido usado como una herramienta para ridiculizar y, por lo tanto, establecer unas jerarquías sociales (Labaka, 2021).

En la actualidad, en algunos de estos lugares la presencia de improvisadoras en la escena pública está revolucionando el mundo de la improvisación oral, desafiando con sus décimas las normas de sus respectivas tradiciones. Para comprender cómo se percibe la evolución y cambio en estas tradiciones, resulta necesario conocer los contextos particulares de México, Chile y Cuba.

2.1. *El son en México*

Figuroa (2007), Palafox (2013) y Sánchez (2005) coinciden al definir el son como un género lírico, musical y coreográfico interpretado por la comunidad mestiza de la costa suroeste de México. Para esta investigación nos centraremos exclusivamente en las regiones socioculturales y geográficas del Sotavento y la Huasteca veracruzana, ya que comparten ciertas características (Mendoza, 1984; Reuter, 1984). El son jarocho es una tradición lírica-musical cantada y bailada en el Sotavento², cuyo espacio natural es el fandango de la comunidad. Se acompaña de la jarana, el requinto, el arpa y la tarima (Figuroa, 2007; Palafox, 2013). El son huasteco se canta y baila en la Huasteca³ en los huapangos comunitarios. Se toca con la guitarra quinta o huapanguera, con la jarana huasteca y el violín (Palafox, 2013; Sánchez, 2002). En estas dos tradiciones, es común ver que se utilizan muchas estrofas; son típicas las cuartetas, quintillas y sextetas octosilábicas, además de la décima.

² Región mexicana que comprende desde el Puerto de Veracruz hasta el límite de Tabasco y ocupa también algunas áreas de Oaxaca (Figuroa, 2007; Sánchez, 2005).

³ Esta región ocupa las áreas de Veracruz, Tamaulipas, San Luis Potosí e Hidalgo, y algunos territorios de Puebla y Querétaro (Sánchez, 2002).

Los sones jarocho y huasteco fueron considerados tradiciones rurales hasta el siglo XX, cuando el gobierno mexicano decidió promover la cultura nacional y hacer uso de ciertas tradiciones en eventos políticos y culturales, como es el caso del uso de la figura del jarocho como representante de la identidad nacional (Cardona, 2011: 132). Esto contribuyó a que esta tradición se convirtiera en un entretenimiento folclórico y masivo dirigido al turismo (Meléndez de la Cruz, 2002). De hecho, se blanqueó el estereotipo del jarocho, dejando “de ser esos mestizos afroindios de las crónicas de viajes del siglo xix para transformarse, hacia los años treinta y cuarenta del siglo xx, en mestizos blancos, elegantes, que pierden su connotación desarrapada para teatralizarse estéticamente en películas y ballets folclóricos” (Cardona y Rinaudo, 2017: 24-25). Además de este desdibujamiento de la tradición, muchos músicos migraron de Veracruz a la Ciudad de México para hacer carrera musical (Figueroa, 2007). Sin embargo, los soneros rurales en Veracruz seguían manteniendo la tradición con la diseminación de sus canciones tradicionales.

La revitalización y el retorno a los orígenes del son jarocho vino con el Movimiento Jaranero en las últimas décadas del siglo XX, donde los viejos y jóvenes soneros no solo se unieron para preservar su tradición ancestral, sino también para proteger la comunidad creada a través del fandango y seguir creando nuevos sonos y espacios acordes con su realidad social (Gottfried, 2005: 40). Tal y como lo definen Flores Martínez y Figueroa Saavedra (2018: 3), el son es un paisaje sonoro de su región, un «saber ancestral, anclado en el territorio». Este esfuerzo colectivo se refleja en la vitalidad del son jarocho actual: la transmisión está asegurada con talleres para adolescentes y niños o con la creación de metodologías lúdicas como Jugando con la rima, cuyo objetivo es que los talleristas aprendan a versificar a través «de juegos planeados con un lineamiento pedagógico y carente de toda calificación o crítica para que los participantes interioricen las formas estructurales de una manera gozosa y que, ya sin esa primera dificultad, encuentren y desarrollen su propio discurso» (Palafox, 2015: 19). Son múltiples las celebraciones en esta región que celebran esta tradición y aquellas que declaman la décima, como el Festival del Huapango Arribeño y de la Cultura de la Sierra Gorda (Rodríguez Hernández, 2018). Actualmente, las mujeres forman parte de los conjuntos tradicionales: además de continuar bailando, también son músicas y cantan, como se ve en el grupo Caña Dulce Caña Brava. En esta declamación de sonos, asistimos a la aparición de cada vez más mujeres improvisadoras o decimistas, como se autodenominan: entre ellas, las que la hacen en el momento (al vuelo), y también las que improvisan en su rodilla poco antes de salir al escenario (rodilleras).

En la actualidad, las mujeres recitan sus décimas en los talleres, eventos y fandangos. Las alianzas entre mujeres están generando cambios en el son, como por ejemplo el concienciar acerca de los derechos de las mujeres, «estrofas capaces de despertar la necesidad y la capacidad de diseñar una vida sin violencia, con equidad de género e igualdad entre mujeres y hombres» (Palafox, 2013: 153). En esta línea, los temas tradicionales convergen con los nuevos en estos encuentros; condenan la violencia contra las mujeres y contra la infancia (Godínez Rivas, 2019: 58-60), y declaman sobre aquello que tradicionalmente se les ha vetado, como el sexo y el placer, el derecho al aborto, la denuncia de la corrupción o la defensa de la eco política, entre otros (Meléndez Fuentes, 2021). Por lo tanto, estas artistas abogan por preservar la tradición, a la par que sus letras demandan cambios sociales y una mayor presencia pública en los fandangos (Godínez Rivas, 2019).

2.2. *La paya chilena*

El canto a lo poeta es el concepto que cultores e investigadores utilizan para referirse a la poesía popular tradicional en Chile y el término abarca distintas modalidades: el canto a lo humano, el canto a lo divino o la paya (Mercado Muñoz, 2014). En lo referente al canto a lo humano, los “versos” escritos/ transcritos y/o aprendidos de memoria, también se consideran parte de la poesía popular chilena. El canto a lo divino se conoce más por los cantos religiosos y el canto humano por temas educacionales o políticos que tienden a manifestarse en forma de controversias poéticas (Muñoz, 1947).

El canto no solo tiene una temática divina, también se canta a lo humano. Los poetas populares cantan en décimas las historias, los acontecimientos, los amores, las alegrías y las tristezas. En el canto a lo humano, además, se realizan las payas, donde los cantores improvisan compitiendo en sabiduría, rapidez e ingenio (Mercado Muñoz, 2014: 13)

Román (2011) distingue con claridad quién es el que interpreta versos, quién los hace y quién es capaz de improvisar décimas en un contrapunto. Habla respectivamente de cantor, poeta y payador. Así el cantor canta los versos, sin necesariamente componer los versos, sino que se los aprende y los canta no más.

El payador, en cambio, es capaz de improvisar los versos propios del contrapunto, esto es, la décima. Hay una gradación entre el que no interpreta, sino que solo compone versos y el que no los compone para ser interpretados más adelante, sino que los crea en el momento mismo de la interpretación. De alguna manera, el payador funde interpretación y composición en el momento en que participa en un contrapunto. (p. 94).

En este sentido, el payador tiene que ser poeta y agregar a eso cualidades de intérprete. Sobresale así la vocación social de la figura del payador como característica reconocida por sus propios pares. Además de esta función social y de la propia conciencia diferenciada con respecto a los cantores a lo poeta, los y las payadoras inician una reflexión sistemática sobre la necesidad de considerar la paya como una expresión diferenciada del canto a lo poeta (Aravena, 2018). La paya adquiere, además, en las últimas décadas características performativas y mediáticas que han originado nuevas dialécticas y formas de relación con el público.

Gracias a la versatilidad de la paya en su interior han aparecido numerosas formas de pagar, condicionadas principalmente por el contacto con el público, algo, desde luego, impensado en las demás manifestaciones del canto a lo poeta. Entre las vigentes hoy se encuentran el canto a dos razones, el canto con pie forzado, el contrapunto en cuartetos o personificación, la paya por preguntas y respuestas referidas a un tema de interés del público (banquillo), y el contrapunto en décimas (Aravena, 2018: 22).

La paya suma una tradición de 400 años y sus orígenes se remontan a la época colonial, aunque algunos académicos consideran este fenómeno anterior (Olea, 2011). Se conoce en el Cono Sur (Chile, Argentina, Uruguay, sur de Brasil y Paraguay). Desde 2016 la paya chilena es reconocida como patrimonio cultural del Mercosur⁴, junto a la

⁴ El 18 de junio de 2015 el arte de la payada fue declarado Patrimonio Cultural del Mercosur durante la 38ª Reunión de ministros de Cultura del bloque, que se celebró en la ciudad de Brasilia. La candidatura fue promovida por Argentina y Uruguay. En julio de 2016 la Comisión de Patrimonio Cultural del Mercosur, reunida en la ciudad de Colonia del Sacramento, Uruguay, decidió incluir en la declaratoria a la paya chilena, junto con la payada de Argentina y Uruguay.

payada de Argentina y de Uruguay. La historiadora Marianne Rippes destaca dos hitos en la construcción de la conciencia e identidad colectiva de las y los payadores en Chile: el Primer Congreso de Poetas y Cantores Populares de Chile (1954) y la fundación de Aгенpoch⁵ en 1992 (Aravena, 2018). No debemos olvidarnos, empero, de cómo la dictadura militar chilena empobreció y tergiversó lo que se entendía por la paya, fruto de su diseminación en la televisión. Este fenómeno, como hemos explicado anteriormente, no es exclusivo a Chile, sino que se ha dado también en México y Cuba.

La paya se acompaña del guitarrón chileno de veinticinco cuerdas (Pérez de Arce, 2007), «se canta acompañado de la guitarra, existiendo alrededor de cuarenta afinaciones campesinas, distintas a la occidental» (Mercado Muñoz, 2014: 14). Durante muchas generaciones, han sido algunas familias las encargadas de transmitir esta tradición (Astorga, 2000). En la actualidad, además de la citada mediatización, no solo se transmite de forma intrafamiliar, sino que también sucede mediante mentoras, algo que ocurre especialmente entre las mujeres. Contreras afirma (2018: 8-12) que ser payadora está relacionado con la idea del descubrimiento; no es algo que se instruya formalmente, sino más bien se trata de una aventura personal; de jugar con las palabras e interactuar con el público. De cualquier forma, también se hacen talleres para instruir en este arte y existen espacios, encuentros y eventos en los que la paya es protagonista. El hecho de que el canto a lo humano haya sido terreno exclusivo de los hombres presenta el espacio público de la paya como hegemonicamente masculino. Sabemos que el espacio es una marca de género (Del Valle, 1991), de tal forma que todas las actividades culturales, deportivas y políticas necesitadas del espacio público repercuten exponencialmente en la construcción identitaria de género de los y las que participan en dichas actividades (González-Abrisketa, 2013).

En cuanto a los orígenes de la paya desde una perspectiva de género, Baeza (2014) asevera que la leyenda no deja lugar para la presencia de las payadoras. La invisibilidad de estas mujeres en la tradición es una dificultad añadida para aquellas que quieren participar; así, tienen que crear estrategias constantemente, tanto fuera como dentro del escenario, para definirse (Baeza, 2014: 4). Sin duda, su entrada en la arena pública de la improvisación oral es transgresora:

Para las mujeres hay otra transgresión además del clamor de su clase. Transgredir las prohibiciones de género, encontrarse en la tradición como mujeres y luchar para el enriquecimiento de esa tradición, inventando poemas que hablen de que somos mujeres nuevas, para que la tradición se haga más grande y generosa, para que pueda haber una identidad femenina nueva, ya que la antigua nos deja relegadas al silencio (Baeza, 2014: 8).

Estas mujeres han estado escuchando a los hombres durante generaciones, y han estado creando y aprendiendo en una soledad silenciosa. Es decir, se les da la oportunidad de ser objetos pasivos en el aprendizaje de la tradición; su participación activa y pública, empero, es limitada (Baeza, 2016: 6).

Poco a poco, esta realidad ha ido cambiando junto con la profunda transformación política y social que está sufriendo Chile. Se les empieza a visibilizar, si bien la gran pionera de esto fue Cecilia Astorga en los años 80: la joven Emma Madariaga con 15 años es nombrada en 2017 junto a su padre y abuelo como Tesoro humano vivo; empiezan a estar presentes en la transmisión de esta tradición, no solo como payadoras sino también como formadoras en talleres como Escritura en Décima, impartido por Bárbara Calderón;

⁵ Asociación Gremial Nacional de Trabajadores de la Poesía Popular, Poetas y Payadores de Chile.

el número de payadoras aumenta tímidamente, transformando una esfera tradicionalmente masculina con su innovador estilo, controversias y temas. Pero, sobre todo, la salida al espacio público supone revertir el paradigma, incidir en el discurso, ejemplo de ello, las décimas de Antonieta Contreras acerca de su identidad sexual no heteronormativa (Contreras, 2018) o las décimas feministas de La Chinganera en la televisión nacional chilena en 2021.

2.3. *Repentismo en Cuba*

El repentismo es un fenómeno cultural y creativo de Cuba, en el que a los artistas se les denomina repentistas o poetas. En 2012 la UNESCO lo declaró Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, y se le considera un símbolo de la identidad cubana (Zizi, 2013). Se define como el arte de improvisar en versos y décimas, y normalmente se canta y se acompaña con el laúd, el tres y la guitarra, siendo más protagonista el laúd, ya que sirve de guía en el acompañamiento marcando las entradas y los cierres de los interludios musicales. La décima cubana se caracteriza por el uso de figuras retóricas. Localizamos sus orígenes en áreas rurales y guateques o encuentros familiares y comunitarios. Esta tradición, pese a comenzar como un mero entretenimiento, se ha mantenido en la historia y cultura cubanas hasta nuestros días (López, 2014). La tradición afirma que el repentismo era un don que únicamente podía transmitirse entre generaciones familiares. Sin embargo, la investigación, y sobre todo la metodología propuesta por Alexis Díaz-Pimienta (2014), ha demostrado que esta visión no se ajusta a la realidad, ya que cada vez más personas sin familiares implicados en la tradición han aprendido a improvisar oralmente.

En este aprendizaje, la décima espinela es la que más protagonismo adquiere, pues es la que más se recita. Igualmente, también se destaca el valor performativo de la voz, el cuerpo, la música, la mirada y el movimiento del repentista (Díaz-Pimienta, 2014). Por lo tanto, nos encontramos ante un espectáculo en el que no solo cuenta la capacidad para improvisar, sino también las habilidades escénicas y musicales del intérprete. Teniendo esto en cuenta, la décima se suele recitar con acompañamiento musical, conocido como el punto cubano o guajiro. Dentro de este, además existen variantes como el punto libre y el punto fijo, que varían dependiendo de la localización geográfica y del objetivo de la décima.

En las primeras décadas del siglo veinte cambió la tradición en la isla. Paulatinamente pasó de ser un arte relacionado con el entorno rural y los guajiros a estar más presente en la radio y en los espacios urbanos. Este género se popularizó con las controversias que se interpretaban en las fiestas y en los teatros y con la participación en programas de televisión (López, 2014). «Palmas y cañas» fue el primer programa enfocado exclusivamente a la música tradicional y rural de Cuba. Este programa contribuyó en la diseminación de la tradición, pero también influyó en la homogeneización y empobrecimiento del repentismo, tal y como pasó en México y Chile. A pesar de todo, la tradición siguió adelante y, con el triunfo de la Revolución cubana de 1959 se puso en marcha la profesionalización de los repentistas, una iniciativa que a día de hoy continúa. En líneas similares, con el tiempo se han creado centros para la preservación del repentismo en los que se asegura su supervivencia. Todos estos hechos han supuesto los cimientos para preservar la tradición, pero el año 2000 marca un cambio que supuso el florecimiento del repentismo en Cuba. Además de diversos sucesos en la realidad política, la Cátedra Experimental de Poesía Improvisada se fundó en la Facultad de Música del Instituto Superior de Arte y trajo consigo la creación de los Talleres Especializados de Repentismo Infantil en todas las provincias del país (López, 2014). En estos talleres se emplea el Método Pimienta, una herramienta pedagógica para la enseñanza de la oralidad, la improvisación y la poesía (Díaz-Pimienta, 2016: 17).

La creación de estos talleres ha incentivado la presencia de más mujeres repentistas en la arena pública. Anteriormente, no se documenta mucha presencia femenina. La genealogía del repentismo establece dos hombres como sus representantes principales: Juan Cristóbal Nápoles Fajardo “el Cucalambé” en el siglo XIX y Jesús Orta Ruiz “el Indio Naborí” en el siglo XX. El último revolucionó el mundo de la décima improvisada y se suelen establecer las generaciones de repentistas antes y después de su aparición (Díaz-Pimienta, 2014). El Indio Naborí incluyó la voz literaria en el repentismo al emplear figuras retóricas, y sus versos son admirados tanto por el público en general como por los intelectuales (López, 2014: 56). Las generaciones que le siguen incluyen mayormente voces masculinas entre las que destacan el referente Alexis Díaz-Pimienta, pero también una de las pocas figuras femeninas que ha sido laureada: Tomasita Quiala. Las generaciones más jóvenes, sin embargo, sí incluyen mayor presencia femenina, como por ejemplo Yunet López, Lianet Ulloa o Liliana Rodríguez (Díaz-Pimienta, 2014: 215-216).

La falta de presencia femenina en la historiografía del repentismo está relacionada con el entendimiento de este arte como algo masculino. Es más, Hernández asevera que muchos hombres prohibían improvisar a las mujeres de sus casas por no ser algo apropiado para el rol femenino (en Della Valle, 2004: 137), algo que se ha seguido perpetuando hasta hace pocas décadas, como afirman los poetas y formadores Ernesto Ramírez y Emelio Alfonso (Della Valle, 2004: 139). Con todo, y tal y como se afirma en el trabajo de Della Valle (2004) al completar la lista ofrecida por Díaz-Pimienta (2014), han existido mujeres repentistas desde hace tiempo. En la actualidad, las nuevas generaciones de repentistas optan por emplear un lenguaje florido, cargado de figuras retóricas en vez de centrarse en el mensaje. Igualmente, y junto con sus compañeros de generación, apuestan por la recuperación de versos como la seguidilla, por actuar en entornos urbanos y por el uso de las redes sociales como forma de mantener y actualizar este arte.

Estas tradiciones parten del sincretismo cultural y social que se dio en la época colonial; la décima traída de la Península se transformó al convivir con las tradiciones indígenas locales y las culturas llegadas con la trata de esclavos, especialmente en el caso de México y Cuba. Así, su carácter popular le permitió sobrevivir en entornos rurales. Salvando los tecnicismos que le otorgan una singularidad inherente a cada tradición, podemos decir que la improvisación oral en Chile, Cuba y México ha servido para expresar el sentir de las comunidades campesinas. Por ello, este artículo tiene como objetivo principal comprender cómo las improvisadoras definen y contextualizan sus respectivos artes. De forma secundaria también se quiere vislumbrar, a través de las experiencias narradas por las entrevistadas, cómo perciben la evolución de la improvisación oral con respecto a sus aspectos formales y a la dicotomía de poesía oral o escrita. Finalmente, se discuten cuáles son los mayores cambios e innovaciones que ha tenido la improvisación oral en su evolución, especialmente desde la puesta en escena femenina, así como los retos a futuro que estas improvisadoras prevén.

3. MÉTODO

3.1. *Diseño*

La información recogida en esta investigación es de carácter cualitativo. El propósito de este tipo de investigación radica en conseguir una visión total e integradora de un arte, en concreto de la improvisación oral latinoamericana contemporánea, de conocer cómo conceptualizar este arte con las mujeres que lo practican. Con las entrevistas realizadas, se busca que las personas puedan expresarse libremente y desde su experiencia (Flick

2014). Esta investigación se propone conocer cómo entienden, sienten y experimentan algunas improvisadoras sus respectivas tradiciones desde dentro.

3.2. Procedimiento de recogida de información

Las participantes han sido seleccionadas por su trayectoria y relevancia nacional e internacional en este arte; igualmente, por cómo pudieran aportar información de interés sobre el entendimiento de sus respectivas tradiciones, así como una mirada poliédrica sobre el pasado, presente y futuro de la improvisación oral en Chile, México y Cuba. El número de testimonios ofrece un fiel reflejo de la realidad; en ese sentido Flick (2015) recomienda que el número de entrevistas se limite a 15 o 20, ya que a partir de esta cantidad se corre el riesgo de que se repita la información.

La recogida de información se ha hecho teniendo en cuenta el procedimiento de investigación que propone Flick (2015): Primeramente, las autoras contactaron con cada una de las improvisadoras y se fijaron citas para la realización de las entrevistas. En el caso de las entrevistas de Chile y Cuba, estas tuvieron lugar durante sendas estancias de investigación de las autoras en 2016 y 2017. En el caso de México, las entrevistas se realizaron de forma virtual a través de una plataforma de reuniones durante la primera mitad de 2019. Una vez concertadas estas citas, se hicieron grabaciones en audio y vídeo en algunos casos de las entrevistas en profundidad, y se tomaron notas de campo de todas ellas.

3.3. Participantes

Se han realizado 15 entrevistas en profundidad a improvisadoras orales de alto nivel de América Latina. Se ha determinado mantener el anonimato de las entrevistadas por preservar su intimidad y para que sus declaraciones no puedan perjudicarlas, y se ha optado clasificarlas de acuerdo con la fecha de la entrevista, su nacionalidad y la fecha de nacimiento, como se especificará posteriormente. 5 de ellas son mexicanas, 5 chilenas y 5 cubanas. Respecto a la selección de las entrevistadas, se consideró importante reflejar la diversidad generacional y geográfica que existe en estas tradiciones. Algunas de ellas son conocidas internacionalmente y combinan sus labores de improvisadoras con la formación de jóvenes; otras, en cambio, son jóvenes promesas en sus comunidades y están recibiendo atención mediática. Se escogen Cuba, México y Chile por diversas razones: la primera de ellas es que cada país geográficamente se ubica en un espacio diferente del continente (Norte América, América Central y América del Sur), lo que permite tener una mirada general de la improvisación oral en Latinoamérica; por lo que respecta a Cuba, el repentismo es referente para toda la improvisación oral en América Latina y el mundo. En el caso de México, su diversidad cultural y su larga tradición oral también lo hacen un espacio interesante para el análisis, además de la investigación académica de una de las autoras con el corrido. Por último, se escoge Chile por su larga tradición payera, así como por los importantes referentes femeninos que esta tradición tiene. Así, se ha tratado de dibujar una panorámica heterogénea de la realidad de cada tradición.

3.4. Instrumento de análisis

En cuanto al instrumento de análisis hemos hecho uso de guiones de entrevistas, de grabaciones en audio y vídeo y sus respectivas transcripciones. Tras transcribir la información recogida en las entrevistas, procedimos al análisis. Para ello, categorizamos los textos originales (Flick, 2004), haciendo uso del programa NVIVO 12. El análisis de la información se ha realizado a través de la creación de un sistema categorial de carácter inductivo-deductivo, apoyado en teorías previas y en la información surgida de

los testimonios (Flick, 2015). Las categorías que emergen de los textos analizados fueron agrupadas en tres dimensiones, pero para los propósitos de este artículo nos hemos centrado exclusivamente en la primera dimensión, es decir en su experiencia y sentir desde su identidad como improvisadoras orales (ver tabla 1). Los testimonios recogidos se han codificado para la identificación de las voces; para ello nos hemos basado en la fecha de realización de la entrevista (usando el formato aa/mm/dd, siguiendo el estándar internacional definido por la norma ISO 8601), el país de origen (siendo Ch para Chile, Cu para Cuba y Mx para México) y un número del 1 al 5 en el que el 1 es la persona de mayor edad y 5 la más joven. Al final del artículo se recoge una tabla en la que se especifica cómo se ha creado cada código.

TABLA 1: SISTEMA CATEGORIAL

DIMENSIÓN	CATEGORÍA	SUBCATEGORÍA
Improvisación oral (Arte, cultura, tradición)	Descripción y características del arte	Entendimiento de su tradición
		Aspectos formales de la improvisación y uso del lenguaje
		Poesía oral y escrita
	Contextualización	Entornos rurales y urbanos
		Contextos y relaciones en el Arte y Sistema cultural
	Cambios y retos futuros	Mantener la tradición o abrirse a la experimentación
Futuro		

4. RESULTADOS

4.1. Arte, cultura y tradición

4.1.1. Entendimiento de su tradición

Para entender la percepción que tienen acerca de sus tradiciones las improvisadoras entrevistadas, resulta necesario comentar cómo perciben el proceso de creación y declama de las décimas. Entienden el proceso creativo de la décima como pequeñas ceremonias, «Yo estaba hablando de esos pequeños rituales se llama canto a lo divino» (161120Ch2), y cómo estas son reflejo de las cosmovisiones comunitarias y dan voz a pueblos que históricamente han sido condenados al silencio:

Entonces el Canto a lo Poeta es este set como de estructuras métricas, pero que además cargan como con toda la tradición... un universo estético, simbólico y una historia también. Está basada en buena parte, por ejemplo, como bien el canto a lo divino en la sagrada escritura, el antiguo nuevo testamento, pero es un relato mítico en el fondo. Del pueblo de Chile, del pueblo oprimido, es como la historia de un pueblo (161114Ch4).

En México, igualmente, también se le otorga esa dimensión ceremonial a la improvisación, por el uso responsable de la palabra y por el impacto social que esta puede llegar a tener:

Sí, tomar la posición de un sacerdocio, para ser un elemento que ayude a la comunidad a organizarse, para el ritual...usar con responsabilidad el poder de la palabra...Claro, la palabra es mágica, es invocatoria, y tanto desde el lado ritual mágico, pero también desde el lado político social (190519Mx1).

Para una de las improvisadoras cubanas, empero, la décima y el repentismo los une con la familia, con la única forma posible de expresar sus sentimientos. A la pregunta de qué es para ella el repentismo, responde «Todo, la única forma que tengo para expresar mis sentimientos, a veces soy muy cerrada, no suelo decirle a mi familia te quiero» (170330Cu2). De igual modo, otra responde que la décima es «la vida de los poetas» (170330Cu4), por lo que podríamos decir que desde Cuba se entiende esta tradición desde el ámbito individual y familiar.

Existe una confluencia entre las mexicanas y chilenas respecto a lo colectivo y ritual de la décima, algo que conecta con los orígenes de estas tradiciones y su carácter comunal. Se reconoce el origen ibérico de la décima, de cómo es un producto de la invasión colonial:

Y eso es verdad, el castellano es un idioma maravilloso y hemos recibido cosas terribles de la invasión española, pero recibimos cosas maravillosas como la décima. Yo creo que eso no tiene precio, la décima llegó acá a raíz de la invasión. No sé, una puede ser capaz de reconocer todas las cosas malas que significó eso de la invasión, pero también hubo cosas buenas y yo digo que es la llegada de la décima (161114Ch1).

Desde México, se incide, además, en la influencia de la poesía prehispánica; de hecho, una entrevistada menciona cómo incorpora el floriculto en su estudio de la tradición y en su trabajo como tallerista:

He estado trabajando la décima en comparación un poco con la poesía de antes de la conquista: el floriculto...Y ahora estoy retomando leer todo con la gente que va al taller, nos estamos poniendo a debatir estos temas. ¿Qué pasaba antes de que llegaran los españoles y nos trajeran estas estructuras? ¿De qué forma se escribía? Era una forma muy genuina de escribir (190626Mx4).

Para las repentistas cubanas, resulta imperativo hacer hincapié en el origen rural de sus tradiciones, de cómo en muchos casos sus familias son transmisoras de ese arte:

Y casi siempre esto es un arte de la gente de campo. Lo defendemos los que vivimos en el campo, los que nacimos y nos criamos en el campo. Y alguien que tengas en la familia que te lo inculque (170330Cu2).

El origen rural de estas tradiciones es innegable, por lo que resulta obvio que, al definirse, estas mujeres incidan en su conexión con la tierra y su comunidad y su responsabilidad para con ella:

No sé si es así en todos lados. Pero en América Latina o al menos en el Cono Sur en Sudamérica si uno escucha la obra completa, por ejemplo, de Mercedes Sosa, de Atahualpa Yupanqui, de Víctor Jara, de Violeta Parra, ahí hay todo un relato histórico de un pueblo, y también hay una ética del cantor popular o de la cantora popular, en el sentido de que no es solo un músico, sino que es una persona que canta a su tierra, que hereda un conocimiento, un saber y que tiene la responsabilidad...está como destinada la persona y está incluso como condenada.... Era una mitad condena y mitad bendición. Entonces, es una responsabilidad grande, yo creo que ahí se mezclan también algunos temas indígenas, chamánicos...no sé (161114Ch4).

Desde Chile también se subraya ese origen rural, a la par que hablan de sus mentores. Son transmisores de la tradición, una parte más de la fiesta comunitaria:

Yo cuando canto, cuando actúo, nunca dejo de pensar en la gente de la que yo aprendí que son personas sencillas, que trabajan en la tierra, que muchos de los cantores que más me han marcado en la vida, de las personas más bonitas que he conocido en este arte del canto jamás han estado en un escenario que es súper cotidiano, que no se dan ni siquiera cuenta de que son artistas. Eso es lo bonito, lo que me gusta del canto campesino (161109Ch1).

Son muchos los maestros hombres que destacan las entrevistadas. Entre ellos, destacan a los mexicanos, que «me han cobijado y siempre me han respetado mucho» (190626Mx4).

Estas afirmaciones muestran que existe un consenso generalizado al entender que la improvisación en América Latina parte de un tiempo y espacio de hibridación cultural como fue la época colonial. Del mismo modo, resaltan el carácter comunal y rural de sus tradiciones, y entiende que la improvisadora tiene una misión social y simbólica dentro de la escena cultural. Sin embargo, y mientras que desde México y Chile se habla del ritual de la improvisación y la responsabilidad social de la palabra, desde Cuba se contempla a la décima desde una esfera más íntima para conectar con uno mismo o con la familia.

4.1.2. Aspectos formales de la improvisación y uso del lenguaje: versificación, temas y humor

Nuestras poetas consideran que tienen que ser capaces de enfrentarse a cualquier reto, bien sea por la temática, por el estilo o por el público que tienen delante:

El poeta debe saber hacer todo tipo de décimas. Según el momento si hay un momento que tienes que hacer una décima humorística debes saber hacerlo, si tienes que hacer una décima política debes hacer una décima política. Si tienes que hacer una que tenga más contenido, más poesía... la que más me gusta a mí. Pero bueno, tienes que estar preparado para cualquier momento y para hacer cualquier tipo de décima (170328Cu5).

Esta versatilidad también incluye la renovación de temas a tratar, y mencionan lo transformador que es para ellas poder versar sobre diversos temas, algo en lo que coinciden desde Chile y Cuba:

Pueden ser cómo tu quieras, hay décimas jocosas, hay décimas que se basan en un tema. Cuando tú vas a cantar, no es el caso de hoy, pero tú vas a cantar en una competencia y te ponen un tema. Te dicen “canta el tema de la muerte” y tú tienes que hacer la décima a ese tema. Puedes hacer décimas amorosas, ... décimas jocosas para complacer al público, para hacer que la gente se ría. Hay diferentes estilos (170330Cu4).

En el canto a lo humano tienes los versos por acontecimientos, los versos por travesura en el que te cuentan historias. También puedes hablar del amor, de la justicia social. En la improvisación igual uno juega mucho con la contingencia nacional. Entonces todos mis ideales del mundo, de cómo debería ser el mundo, de cómo debería ser la política, de cómo debería ser la igualdad de género, en el fondo se me ordenó en la décima. Para mí como sistematizar un poco mi cabeza en el fondo, bueno yo soy súper artista de chica (161125Ch5).

Tradicionalmente, las temáticas empleadas en la improvisación oral han tendido a estar relacionadas con la vida rural, el momento presente y con temas universales como el amor, la amistad o la muerte. Improvisadoras mexicanas y cubanas comentan cómo experimentan al proponer temáticas que se escapan de esa visión tradicional, como la política o la espiritualidad:

A mí la poesía política me encanta. He tenido todo tipo de participación en la batalla de ideas en Cuba. Empezamos con el rescate de Elián González⁶, después con la vuelta de los cinco a Cuba. A mí me gusta mucho hacer eso. Además, es mi manera de servir a la patria. Yo soy revolucionaria, comunista. El verso es mi arma de combate. (170328Cu1).

Sí, a mí me gusta improvisar de temas más profundos. Para mí, es importante hablar de lo que estoy sintiendo, de cosas más etéreas. Como hablar del arraigo a la tierra, del bosque, de lo que estoy sintiendo, de mi manera de ver el mundo como más etéreo, no tan aterrizado (190626Mx4).

Desde México se señala también el esoterismo, pero sobre todo la posibilidad de versar sobre temas con mayor óptica feminista:

Pues empecé a improvisar en el disco que grabamos acerca de la magia, porque una amiga me regaló un libro acerca de lo que puedes hacer con tu mente y de los principios que puedes seguir. Y entonces empecé a improvisar acerca de ello. También otro tema sobre la violencia hacia las mujeres, porque desde que empecé a tomar talleres con Ana Zarina, he aprendido a luchar por los derechos que tú tienes o te mereces (190630Mx5).

Dentro de este enfoque feminista, también la sensualidad y sexualidad femeninas tienen su espacio, y desde México reclaman, además, cómo se les está criticando por esta renovación temática:

Y, por otro lado, a mí me gusta la décima de picardías, de juego de palabras también. Y, a veces también eso es un poco señalado también. A las mujeres nos están criticando por versar, nuestra propia voz, tendríamos que ser políticamente correctas, tendríamos que ser demasiado intelectuales. Sí, hago décimas «Mujeres tienen derechos a expresar sus opiniones y eróticas sensaciones... (chalala)», he hecho una sobre el aborto, esta que decía esto de: «una mujer puede dar vida desde adolescente / y es asunto inteligente la facultad cuidar,/ no me refiero a esperar a un príncipe azul de cuento,/ me refiero a que el momento de ser madre es elección,/ placer sin imposición,/ disfrute en todo momento/ ¿Será el derecho a la vida del feto un súper derecho? ...» Tengo de ese tipo de décimas, pero también otras que dicen «Tengo dos fresas maduras para ahogar tus tentaciones, / el dulzor de dos melones/ y de pera la cintura. / Tengo la cáscara lisa y dura como la manzana, / me han tachado de tirana por negar una mordida, / pero esto es mucha comida para tan poquita banana» (190504Mx2).

Para las entrevistadas mexicanas, uno de los mayores desencuentros en las controversias suele ocurrir cuando, con la excusa del humor, sus compañeros realizan juegos de palabras que tienen connotación romántica o sexual:

No me gusta, no me gustan, ni siquiera me salen, no puedo con esas cosas, con el cortejo de entrada, no me siento cómoda, no me gustan esas cosas. Porque me parecen temas muy bruscos, muy vagos, no, no me gustan. (190626Mx4)

⁶Elián González es un joven ingeniero cubano que protagonizó un incidente de gran relevancia mediática. Su madre trató de llevar a su hijo a los Estados Unidos en un viaje en lancha mecánica en el que ella murió en el año 2000. A pesar de que podía tratarse de un caso de secuestro, la política de Pies secos, pies mojados otorgaba a los familiares de Elián la posibilidad de solicitar asilo político en Estados Unidos. Tras las negociaciones entre los dos gobiernos, Elián fue finalmente devuelto a Cuba donde continúa residiendo.

Otra voz considera que este uso de los juegos de palabras para el cortejo está relacionado con que el escenario y el discurso público continúan siendo patriarcales. De hecho, sienten que el humor es una estrategia comúnmente usada por los hombres en los espacios públicos para insinuarse con los dobles sentidos:

Si, en un principio nunca ha habido temas que digamos, no es atacar o no, pero sí que es cierto que hay algunos testimonios de mujeres que ellas cuentan como se propone el tema, lo que es el que está proponiendo temas hace algunos que quizá tenga índole más sexual, etc. Entonces sí que es cierto que culturalmente las mujeres como que ese tema les pueda dar, no más rechazo, pero sí más reparo, para hablar en un escenario público y entonces claro, ahí se pierden puntos porque el hombre tiene como mucha más facilidad, tiene espacio, tiene potestad para hacer eso y entonces las mujeres pues si que es eso, se sienten atacadas y el tipo de bromas y humor que meten por dentro... (190519Mx1).

Desde Cuba entienden también las dificultades que entraña usar el humor en estos contextos. Una de las entrevistadas no se siente cómoda, ya que no se siente graciosa, pero, así y todo, admira a los poetas que usan el humor:

Admiro muchísimo a los poetas que pueden hacer humor. Son muy pocos. Yo no me considero graciosa. Yo esa parte de mi abuelo a veces en la casa en alguna controversia sí con la familia. Pero es ya cuando tengo mucha confianza. Porque yo por ser tan respetuosa me cuesta hacer humor. Porque temo tanto de lastimar a esa otra persona... (170404Cu3).

Otra repentista, sin embargo, no lo considera algo que pueda lastimar: «El humor no es insultar, es buscar las características más desarrolladas y hacerte una caricatura mental con ellas» (170328Cu1). Y siguiendo esta línea de pensamiento, desde México se habla de usar el humor como arma para revertir algunos de los entramados del patriarcado tan presente en estas escenas públicas:

¡Claro! Tengo otra que se llama “Tu ineptitud me provoca sequedad vaginal” ... Entonces claro, unos se ríen, otros se ofenden, otros no entienden por qué estoy diciendo eso. Entonces lo primero que dicen es “¡Ah! Es que eres frígida” Y dije no, no soy frígida, la culpa es del otro, yo no he sido nunca frígida. El problema es la ineptitud no la frigidez. Entonces, son temas que justo dicen que no deberías de andar hablando de esas cosas... (190504Mx2).

El discurso público y, dentro de este, el humor, han sido herramientas tradicionalmente usadas por los hombres desde una posición de poder. Poco a poco, algunas de las improvisadoras mexicanas y cubanas están conquistando estos espacios e incluyendo sus normas del juego: se están renovando los temas a tratar y, poco a poco, el humor se está usando como estrategia para subvertir esos discursos públicos. Aún y todo, todavía existen ciertas resistencias a este uso.

4.1.3. Poesía oral y escrita

La décima escrita ha tenido cabida dentro del arte de la improvisación oral. En Cuba incide en la relación entre la escritura y la improvisación oral.

Aquí nos relacionamos incluso la mayoría de los poetas escriben, porque uno empieza a improvisar la décima, pero con el tiempo va aprendiendo cómo hacer otro tipo de estrofa... Una vez que improvisas la décima es fácil sentarse y escribir un poema, escribir

un soneto escribir un romance es más fácil que incluso yo diría que es más fácil que hasta para un escritor porque como ya improvisas. A la hora de escribirla sería perfeccionar los detalles, pero aquí sí aquí estamos bastante relacionados (170328Cu5).

Sin embargo, desde México se apuesta por el aprendizaje de la improvisación sin hacer uso de la escritura. Ese es el caso, por ejemplo, de los métodos lúdicos *Jugando con la rima* de Ana Zarina Palafox y del método Pimienta, de Alexis Díaz-Pimienta. Algunas de las entrevistadas mexicanas concuerdan con esta idea de la improvisación oral como un juego:

Entonces aprendí esa parte muy importante, a jugar con la palabra. Y me decía es que tienes que amar las palabras, es que es como divertido, y si te equivocaste, ¿Qué? No pasa nada (190626Mx4).

Otra de las versadoras mexicanas menciona explícitamente la metodología diseñada por Palafox, por su carácter lúdico que facilita el aprendizaje de la improvisación de forma orgánica:

Jugando con la rima se llama, que es el único método que aquí tenemos en México. No sé si haya en otros países donde la enseñanza es sin papel y sin pluma. Esto es, jugar con la palabra e ir juntando sílabas y cuando acaba el taller, que yo tomé un taller de dos días intensivo, acabas improvisando cuartetas, sextetas, quintillas, décimas, y entendiendo cómo puedes usar las distintas formas estróficas. Es un método muy muy lúdico, muy bonito (190504Mx2).

Cada tradición registra una serie de usos de la palabra escrita en el arte de la improvisación. De hecho, en el caso del repentismo cubano, se considera impuro aquel repentismo que requiere previamente de la escritura. En las últimas décadas (y por influencia de esas redes internacionales) se está abogando por un aprendizaje de la improvisación que deja de lado la escritura previa y defendiendo la improvisación oral, algo bien recibido por las entrevistadas.

4.2. Contextualización

4.2.1. Entornos rurales y urbanos

Estas tradiciones, al haber pertenecido en algún momento a la cultura de masas, forman parte del entramado cultural urbano. Desde Chile se señalan las diferencias técnicas que caracterizan a las improvisadoras en cada espacio:

Uno canta una décima y cada uno canta acá con la melodía... con la entonación que él elige. Ahora, ¿cómo uno lo elige? Mira eso es bien diverso. Por ejemplo, hay gente que aprendió en una zona y esta zona tiene ciertas entonaciones, entonces utilizan entonaciones de esa zona. Generalmente la gente que aprende aquí en la zona de Pirque, que está hacia la cordillera digamos, cantan las entonaciones de esa zona, que son varias. Y ellos van eligiendo, porque es como una forma de identificación también. Yo diría que eso en la ciudad con la paya de hoy día se está como cambiando un poco. Nosotros que somos más de ciudad nosotros no aprendimos por ejemplo de un abuelo o del bisabuelo... (161115Ch3).

En la misma línea, las improvisadoras mexicanas y chilenas concuerdan en cómo su experiencia varía en un entorno urbano o rural, y reflexionan sobre el cambio que esto supone:

Pero fíjate que esto sí que me ha tocado un poco de trabajo, pues yo estaba en la ciudad, y se generan ciertas dinámicas de fandango y terminas amaneciéndotelas a las 9 de la mañana y hay de todo y ves de todo y es un contexto totalmente urbano, y no pasa nada, ¡así se vive y así es! Pero cuando ya me vengo aquí a vivir, te das cuenta que es otro modo de convivencia. Yo trataba así normal, natural, y de por sí hasta las 9 de la mañana y como sea, pero sí, después te vas dando cuenta que todas las acciones van repercutiendo en el contexto donde te encuentras (190520Mx3).

Entonces yo me siento mucho más identificada... me siento más como una payadora campesina que una payadora urbana pese a que soy de la ciudad. Porque esa es la forma en la que yo aprendí a cultivarla. Los juegos poéticos y todo eso son formas con las que yo aprendí muy antiguas, que en la ciudad igual se han ido perdiendo un poco (161125Ch5).

Desde México, además, subrayan cómo en algunos casos los entornos rurales no resultan seguros para las mujeres, bien sea porque supone trasnochar o por las diversas violencias que acontecen:

A ver, si en una cantina, en una taberna allá, acá es donde se ejercita el verso, o como el huapango en la región huasteca, o el son jarocho en el fandango, si implica que el músico se tiene que quedar fuera de su casa toda la noche, y además beber, y además tener relaciones sentimentales con otras personas que no son su esposa legítima, las familias no quieren que una hija de ellas, esposa, madre o lo que sea, se exponga a eso (190519Mx1).

A pesar de la diversidad de experiencias y características entre las improvisadoras rurales y urbanas, una de las improvisadoras aboga por el colectivo de poetas, pues tienen una misión común: «Pero eso en realidad no debe dividir a los poetas, en realidad todos somos poetas y luchamos por una misma cosa que es la décima» (170328Cu5).

Desde las tres tradiciones se defiende que la improvisación rural difiere de la urbana en tanto en cuanto las experiencias vividas en cada lugar. Hay que matizar también que esta no es una experiencia universal, ya que algunas de ellas, pese a su origen urbano, han bebido más de la vertiente rural de la tradición, lo que manifiesta la fuerza de lo rural en este entorno. Del mismo modo, algunas entrevistadas comentan, la realidad sociocultural del área también ha influido en la presencia femenina en la improvisación, puesto que algunos entornos rurales resultan peligrosos y las costumbres son bien diferentes.

4.2.2. Contextos y relaciones en el Arte y en el Sistema cultural

Para una versadora mexicana más experimentada, los encuentros internacionales de las últimas décadas han impactado en el desarrollo del mundo de la improvisación en general, y en ellas en particular.

Alexis y Guillermo Velázquez, nuestro poeta de cara a la internacionalidad, también recibieron ese rayo de luz allá. Ellos fueron en 1996 al primer encuentro de verso improvisado en el mundo, y llegaron cambiados. Como yo llegué, llegas transformado... Alexis va en el 98 al País Vasco, y en el 2000 empieza la Cátedra experimental de repentismo en Cuba. No antes. Guillermo Velázquez va en el 98 al País Vasco y en el 2000 está dando talleres de formación de decimistas en la Sierra Gorda (190519Mx1).

Desde México ya comentan el impacto de los encuentros para el repentismo cubano, pero otra de nuestras entrevistadas habla del disfrute de estos encuentros: «Muy bien me encantan los cruces, cuando vamos a los festivales y nos cruzan» (170328Cu1).

Asimismo, una payadora chilena comenta sobre las redes sociales, y cómo estas han influido en la creación de redes de colaboración:

Bueno, y después empecé a contactar con decimeras de otras partes del mundo, particularmente con los cubanos, que un día uno de ellos que para mí es mi referente, hizo un comentario en el blog y nos pidió permiso para publicar algunas de nuestras décimas en el blog de él, que es Pedro, un cubano....Y todo esto a raíz de esta página maravillosa que nos permitió conocer a la gente que escribe décimas de otros países y que al final de cuentas es la misma décima, porque somos todos como decía Simón Bolívar la patria grande díganos ¿no? (161120Ch2).

Igualmente, existen relaciones transgeneracionales entre improvisadoras, relaciones que contribuyen a la transformación de las tradiciones locales. Las relaciones entre los miembros de la comunidad son básicas para generar sinergias. Por otro lado, se comenta cómo los movimientos de revitalización han contribuido a construir redes de trabajo y colaboración. En México se habla de talleres, y también de campamentos.

O sea, ellos empiezan de alguna manera a darle importancia a ser músicos tradicionales y eso lleva unos años. Después, pasados esos años, empiezan a ver que ya no hay otras generaciones que se interesen. Entonces son otros años de tratar de involucrar a otras generaciones haciendo campamentos de verano, que este año es el decimoquinto año que hacemos campamentos de verano, “Música para huachitos.” Entonces empiezan a integrar a las nuevas generaciones y yo entro como en el quinto campamento me parece (190530Mx3).

Por otro lado, mencionan obstáculos que las han perjudicado a nivel personal y colectivo. En el caso de Cuba, se habla de la falta de financiación pública:

Como siempre han apoyado a otros talleres que no somos nosotros, a pesar del trabajo que hemos tenido. Ahora, hace algunas semanas hemos recibido un poquito de apoyo lo cual agradecemos, muy tarde, pero al fin llegó un poquito de ese aire... Yo desde mi posición de periodista e improvisadora he tocado muchas puertas e incluso he pedido favores, los padres han apoyado muchísimo, incluso a veces hemos pagado 1000 pesos que es lo que pagamos por alguna actividad aquí en La Habana, y los niños se han presentado en muchísimos lugares: en la Casa Cultural, en el instituto, los pueblos, en muchísimos programas de televisión. Y eso todo ha sido gracias a mi esfuerzo porque tenían ciertas posibilidades en la mano y el apoyo de los padres. y del esfuerzo de los niños que en momentos oscuros ellos siguieron ensayando y siguieron cantando en el parque de Madruga, en esos lugares, estaban cansados de cantar ahí. Y gracias a eso tienen la calidad de presentarse en cualquier lugar que se dé (170404Cu3).

Desde México, empero, denuncian que el rol preestablecido que tenía la mujer en la música tradicional las ha condicionado:

El esquema del grupo que nosotros hicimos es que las mujeres no tocan, cantan...Y siempre dijo Amalia⁷, o sus hijas, pero esa chava qué onda, no es tradicional que haya músicas y no podemos presentar eso en el escenario. Además, va a haber un problema con el vestuario, no tenemos vestuario para una mujer músico (1905019Mx1).

⁷La entrevistada se refiere a Amalia Hernández (1917-2000), bailarina y coreógrafa mexicana, fundadora del Ballet Folklórico de México. Este ballet se especializó en la representación de todas las culturas mexicanas, incluyendo el son, y contribuyó a la internacionalización de estas tradiciones por el mundo

Son conscientes de que requieren apoyo y reconocimiento institucional, y que en algunas instancias la reciben. Sin embargo, no quieren que esta se apodere de la tradición, reniegan de que vuelva a ocurrir lo que en décadas anteriores, que se anquilose y convierta en un simulacro de sí misma:

Y la tradición no es institucional. La tradición es de la comunidad y responden a necesidades emotivas de la comunidad. (170404Cu3)

El repentismo es patrimonio inmaterial de la nación. Es algo que tenemos que defender y donde se para un poeta en una tribuna abierta...Estamos en un tiempo en el que la décima está más viva que nunca. (170330Cu2)

Las improvisadoras chilenas y mexicanas valoran los encuentros internacionales y las redes sociales como espacios para tejer alianzas, y las cubanas hablan del disfrute que suponen estos encuentros, poniendo de manifiesto cómo este tipo de redes aseguran la transmisión intergeneracional de estas tradiciones. Igualmente, son conscientes de sus limitaciones institucionales y estructurales, en tanto en cuanto no se normalice la presencia de las mujeres en la escena pública y no se reciba financiación.

4.3. *Cambios y retos futuros*

4.3.1. Mantener la tradición o abrirse a la experimentación

Anteriormente hemos visto que se está experimentando mucho en torno a los temas que se tratan en los encuentros de improvisación oral; desde Chile, una payadora afirma que esta renovación temática viene de la mano de la presencia femenina: “El público pide que haya mujer. Se diversifican los temas, se diversifica el sonido también, nosotras cantamos en otro tono. En general da más luz escénica también” (161114Ch4). Por el contrario, una repentista cubana cree que «...el repentismo no es masculino ni femenino» (170404Cu3). Es más, llega a afirmar que no hay mujeres «en el guateque en la cotidianidad de la tradición» (170404Cu3).

Este arraigo hacia la tradición también se observa en el trabajo de recuperación de su acervo cultural a través de las tonadas:

Ahora se está haciendo en el centro un trabajo rescatando las tonadas, incluso hay algunos concursos en los que la tonada, si cambias las tonadas te dan puntos. Y claro eso estimula más. Los repentistas se amarran a una sola tonada porque es más fácil improvisar, pero las tonadas son muy bonitas (170328Cu1).

De forma similar, en México se aboga por cuidar los espacios y eventos típicos para improvisar, y recuperar algunas de las tradiciones que existían dentro de estos eventos.

Entonces hay que seguir haciendo fandangos y esos espacios como de música que nos hacen hacer comunidad. Y hay prácticas en el fandango, que estaría bueno volverlas a retomar. Pero la raíz del fandango, el corazón del fandango es la comunidad y es una tejida de redes descomunal y tenemos que concentrarnos en eso, conservar esa raíz e ir creciendo. Pero conservar la pureza del fandango, que es una fiesta (190626Mx4).

A diferencia de las repentistas, las decimistas mexicanas están abiertas a la improvisación, poniendo los fandangos temáticos como ejemplo:

Se inventaron el concepto de fandango temático, para decir, si es democrático, pero este, es un fandango de exhibición, en el cual, los músicos que van a llevar el fandango son arbitrariamente designados y los demás si participan, será detrás de ellos subordinándose a los que ellos van marcando como alineamientos. Es un poquito, un proceso de aprendizaje in situ, y ese mismo que ha estado haciendo los fandangos temáticos, este año por primera vez se le ocurre hacer un fandango temático femenino (190519Mx1).

Desde México también existe una necesidad de renovar las letras de las canciones tradicionales con trasfondo machista:

Como dice que hay algunos versos viejos que son del canto popular que ya tenemos, pero a veces hablan desde un humor machista pero entonces dicen que no sigamos cantándolo para no seguir repitiendo lo de antes, sino cantar cosas nuevas que nos beneficie (190630Mx5).

La apuesta por la innovación ocurre en Chile, a través de la colaboración con otros estilos musicales:

Tocata es como... puede ser una tocata folclórica, puede ser una tocata de rock, de cualquier tipo de música. Entonces nosotros empezamos a hacer tocatas, con otros músicos con otros tipos de música: hip-hop, rock, de cualquier cosa, trova. Y nos invitan... claro la gente valoraba la poesía, valoraba la música y al ver el guitarrón quedaban impresionados, igual que nosotros cuando nos pasó la primera vez (161125Ch5).

Los talleres de aprendizaje son una clave de esta experimentación. Cada tradición tiene sus talleres y métodos, y estas formaciones han contribuido a la transmisión intergeneracional y a que personas (especialmente mujeres) que de otra forma no hubieran podido formar parte de este entramado cultural se integren, algo que se ve en los testimonios chilenos y mexicanos:

Entonces como mi taller se llama Escritura en Décima... Hoy en día se están enamorando de la décima y se sorprenden: y les digo que como puede ser que no lo conocieran. Y por ejemplo cuando hablamos del octosílabo, lo que decía ayer Fernando⁸ que nosotros mucho a cada rato hablamos mucho en octosílabo Entonces es muy de nuestro lenguaje, nuestra habla cotidiana la octosílaba. Entonces los chicos se dan cuenta y se sorprendían de ver la cantidad de octosílabos que hay en nuestra conversación diaria. Entonces el otro día hicimos un ejemplo, un ejercicio de traer revistas y diarios para recortar y en base a los recortes de los diarios hacer una décima, escribir una estrofa de una décima (161114Ch1).

Pues sí porque desde que empecé a tomar talleres con Ana Zarina he aprendido a luchar por los derechos que tú tienes o te mereces. Entonces pensé escribir mis propios versos sin ofender a nadie... (190630Mx5).

La apertura también se está mostrando en sus propias actuaciones. Las improvisadoras usan elementos propios del teatro como máscaras, actúan en exposiciones, en la televisión, se maquillan y visten saliéndose de los cánones, algo presente en Chile.

⁸La entrevistada se refiere a Fernando Yáñez Betancourt, una de las grandes voces dentro de la Paya chilena.

Y nosotras actuamos, nos vestimos con cierta ropa igual las dos, usamos un lienzo con algún eslogan especial alusivo al tema del acto, leemos al unísono y tenemos un “mantra” para despedirnos y todo. Y hacemos algunas cosas performáticas, nos ponemos máscaras, nos pintamos en el escenario, no sé distintas cosas...o cantamos, en fin. A veces nos ponemos ropa muy provocativa digamos cosas como medias, tacos altos, plumas en la cabeza, muy maquilladas, que sé yo, de repente nos sacamos el maquillaje así. Nosotras hacemos una actuación, nosotras le llamamos acción poética (161109Ch1).

Sin embargo, en Cuba, pese a iniciativas virtuales como Oralitura Habana, donde improvisadores de todo el globo se retan a través de Internet, consideran que la innovación es algo que ocurre de forma ocasional: «que haya...como te decía antes el rap, las fotos, el teatro mezclado con el repentismo son ejemplos puntuales» (170404Cu3).

Estos testimonios dan cuenta de que la apertura a la experimentación está presente en Chile y México, a través de la presencia femenina, la renovación temática, y la incorporación de otros géneros y disciplinas a sus actuaciones. Con todo, también quieren mantener parte de la tradición, especialmente aquella que atañe a los eventos comunitarios. A diferencia de las payadoras y decimistas, las repentistas cubanas se muestran más cautas; por un lado, consideran que no debería de haber diferencia con la incorporación femenina, y, por otro, ven que cualquier esfuerzo por la innovación se queda en algo puntual.

4.3.2. Mirando hacia el futuro

Para experimentar y renovar la tradición, es inevitable mirar hacia el futuro. Desde México se vuelve a insistir en la tradición, para arraigarse a la raíz y de ahí seguir experimentando:

Porque si no preservamos la raíz e intentamos hacerlo todo como que esto es algo mejor, pues no hay una raíz muy profunda y eso es lo que hace que el fandango tenga tantos allegados, porque es una red comunitaria que es impresionante, de amor, de amistad y de todo. Resistir, arraigar aún más. Recordarnos cuál es la raíz del fandango y, a partir de ahí, ir agregando cosas. Pero si no recordamos la raíz pues no se puede seguir adelante (190626Mx4).

Todas las tradiciones coinciden en la importancia del arraigo y, para conseguirlo los talleres son una buena herramienta. De hecho, tanto en Cuba como en Chile consideran que, sin los talleres, la improvisación oral puede desaparecer:

Mira si no se dan los talleres de repentismo el repentismo se muere. Porque los talleres son la base fundamental de la tradición, porque los de mi generación salimos de los talleres. Por lo que si no hay formación...antes los poetas eran algo que se formaban empíricamente, pero no era tal la cultura que hay ahora (170330Cu2).

Y formar payadoras acá en Valparaíso. Motivar a las chiquillas que están si bien en el mundo de la cueca o en otro mundo de la cueca urbana, pero sí tiene eso de la poesía popular de la cuarteta (161125Ch5).

Estos espacios permiten la unión entre las improvisadoras más experimentadas y las emergentes: «Juntarnos. Acá la improvisación es en forma oral. A la Antonieta y a mí nos interesa bastante el tema de hacer escuelas, de hacer tipo de escuelas más formadas...o sea que sea una formación un poquito más estructurada» (161115Ch3). Pero desde Cuba también se advierte que los talleres pueden ser una quimera: «...creamos un mundo ficticio de talleres

que supuestamente todo era a nivel institucionalizado. Y la tradición no es institucional» (170404Cu3). Es decir, si la supervivencia de los talleres recae en las instituciones, las tradiciones corren el riesgo de perder toda su raíz comunitaria anteriormente mencionada. Desde México hablan cómo «tenemos que despertarnos en el presente para lograr algo, pero sí que se está viendo que estamos intentando resistir...» (190626Mx4). Desde Chile también concuerdan con eso, «Entonces eso es, seguir resistiendo fundamentalmente» (161114Ch1).

En resumen, las entrevistadas tienen un futuro desafiante: por un lado, no deben desarraigarse, es decir, tienen que ser conscientes de la raíz de sus tradiciones y preservarla. Igualmente, tienen que seguir ofreciendo alternativas a las fiestas comunitarias para que se asegure la transmisión, siendo los talleres espacios para reunirse y tejer redes, sin dejar que las instituciones contaminen sus espacios. Es decir, tienen que seguir resistiendo, despertando consciencias en el presente para seguir construyendo en el futuro.

5. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Asegurar la supervivencia de la improvisación oral y de la memoria colectiva en el mundo de la inmediatez y el olvido que vivimos es tarea ardua. Además, incorporarse como sujetos femeninos con agencia propia en tradiciones profundamente masculinizadas dificulta aún más su misión. Teniendo esto en cuenta, las voces entrevistadas son conscientes de que se requiere hacer una mirada atrás para aprender del pasado y poder mirar hacia el futuro con optimismo.

Así, las entrevistadas, al reflexionar acerca de cómo entienden su tradición, coinciden en que todas ellas son producto del sincretismo cultural generado a raíz de la invasión colonial. Ven cómo confluyen la décima espinela ibérica con la poesía prehispánica y las tradiciones africanas provenientes de la trata de esclavos. Además, su entendimiento se alinea con lo propuesto con García de León (2016), Olea (2011) y Díaz-Pimienta (2014) cuando hablan de la complejidad que caracteriza a la improvisación oral. Por otro lado, coinciden al explicar cómo entienden la figura de la improvisadora; subrayan la responsabilidad que supone ser transmisoras de tradiciones ancestrales, toman como ejemplo al cantor rural y no se consideran centro de la fiesta comunitaria, coincidiendo así con Figueroa (2007) o Díaz-Pimienta (2014) en cuanto a su descripción del rol del improvisador. En relación a la evolución de sus tradiciones, las participantes muestran la diferencia entre cada una de las realidades, si bien todas subrayan que la presencia de la improvisación en los núcleos urbanos ha supuesto un cambio en sus tradiciones, especialmente en cuanto a los espacios en los que tienen lugar sus eventos. La ciudad es un espacio para la experimentación y la renovación artística, y esto se transmite posteriormente en las áreas rurales, lo que contribuye a la supervivencia de la improvisación oral.

Las entrevistadas afirman que la tradición sigue más viva que nunca; precisamente, aseveran que el entretrejo generado entre las diversas tradiciones orales alrededor del mundo ha permitido que se siga dando la transmisión oral intergeneracional. Los encuentros internacionales han servido para crear sinergias y transmitir ideas entre las tradiciones, y las redes sociales son herramientas excelentes para llegar a gente más joven. Con todo, ellas están convencidas de que la transmisión se tiene que dar desde una premisa inamovible: conservar la raíz comunitaria de cada una de estas tradiciones. Si se pierde esta noción de comunidad, y la improvisación oral se convierte en un mero producto de la cultura de masas, acabarán perdiendo su sentido creativo, tal y como ocurrió en el siglo XX (Cardona y Rinaudo, 2017; López, 2014). Por ello, y partiendo del ejemplo del Movimiento Jaranero (Gottfried, 2005), resulta indispensable que estas tradiciones se abran a la experimentación, pero sin perder su centro: los fandangos, huapangos, controversias y fiestas comunitarias.

Todas coinciden en que el centro de la improvisación oral son las fiestas y eventos comunitarios. Sin embargo, también son conscientes de que, para que continúe la transmisión, y sobre todo para incentivar la presencia femenina, se requiere de actividades específicas para formar a las más jóvenes. Para ello, los talleres de improvisación y música son esenciales. Las entrevistadas insisten en la importancia de estos espacios, de cómo a través de ellos ellas se han formado; de hecho, en muchos casos han recibido la formación a través de las metodologías lúdicas de Palafox (2015) o Díaz-Pimienta (2016).

Los talleres de formación son, además de espacios para la formación de futuras generaciones, lugares en los que se da pie a la transmisión de la tradición y a la experimentación. De cualquier forma, esto es algo que ya está ocurriendo en las tarimas de México, Chile y Cuba. La sola presencia de estas mujeres en el escenario hace notoria esta experimentación, aunque en Cuba, por ejemplo, son conscientes de los inconvenientes que se encuentran al cantar con compañeras, como puede ser la limitación de los temas a tratar. Por otro lado, en Cuba, México y Chile se experimenta con géneros musicales urbanos e introducen elementos del teatro que otorgan otra complejidad a su improvisación. Con todo, en México y en Chile, muchas coinciden en que la apertura en los temas ha sido el mayor punto de experimentación, ya que versan sobre temas que antes no tenían cabida. Se habla de los derechos de las mujeres (Palafox Méndez, 2013), se denuncia la violencia contra las mujeres (Godínez Rivas, 2019); de hecho, ellas mismas son conscientes y con su testimonio denuncian el acoso recibido en forma de cortejo en algunos eventos. Hablan de temas tabú para las mujeres en los espacios públicos: política, el derecho al aborto, o su sexualidad, entre otros (Meléndez Fuentes, 2021).

Admiten que les quedan aún terrenos por explorar e ir haciéndolos propios. Por ejemplo, para algunas de nuestras protagonistas, el humor es un terreno farragoso; de hecho, consideran que lo que para algunos es humor para ellas es una ofensa, un instrumento hegemónico más, algo en lo que concuerdan las entrevistadas con el trabajo de la bertsolari vasca Ane Labaka (2021). Igualmente, Labaka (2021) también subraya cómo el humor se está usando como instrumento de subversión y contrapoder por parte de algunas participantes de la escena cultural vasca. Para todas ellas, el humor es una herramienta para construir desde la igualdad. Por lo tanto, el humor sigue siendo un terreno en el que las entrevistadas están buscando su espacio.

Todas nuestras entrevistadas son conscientes de las singularidades de sus respectivas tradiciones. Con todo, coinciden en estar abiertas, bien sea en forma de nuevos temas o bien en forma de nuevos eventos que inviten a seguir transformando el paradigma. Lo que queda claro es que estas improvisadoras perciben un futuro en el que, mientras esa raíz comunitaria exista, se seguirá creando, se seguirán rompiendo estructuras obsoletas y se mantendrá la improvisación oral. Este artículo recoge una pequeña muestra de los diversos movimientos feministas que surgen en la improvisación oral; por ello, queremos cerrar este trabajo con una estrofa del “Manifiesto decimista” (Argüello et al., 2022:4) que encapsula muchas de las declamas de estas creadoras:

Florece este colectivo
de poesía activista
que combate lo sexista
y el patriarcado abusivo.
Con potencial expresivo
y en verso comunitario
proclama lo necesario

para cambiar este mundo
versificando el profundo
dolor del abuso diario.

Tabla aclaratoria sobre la clasificación de las voces:

Para facilitar la identificación de las voces entrevistadas, recogemos a continuación en forma de tabla la manera en la que hemos codificado las voces. Primeramente, nos hemos basado en la fecha de realización de la entrevista; para ello hemos usado el formato aa/mm/dd, siguiendo el estándar definido por la norma ISO 8601 (que en nuestra clasificación se ajusta a la posición de las fechas en euskera). Posteriormente hemos abreviado el país de procedencia y hemos numerado del 1 al 5 dependiendo del año de nacimiento, logrando el código final de la última columna.

FECHA DE LA ENTREVISTA	ORIGEN	AÑO DE NACIMIENTO	CÓDIGO FINAL
09/11/2016	Ch- Chile	1960 (1)	161109Ch1
20/11/2016	Ch- Chile	1967 (2)	161120Ch2
15/11/2016	Ch- Chile	1973 (3)	161115Ch3
14/11/2016	Ch- Chile	1981 (4)	161114Ch4
25/11/2016	Ch- Chile	1984 (5)	161125Ch5
28/03/2017	Cu-Cuba	1961 (1)	170328Cu1
30/03/2017	Cu-Cuba	1989 (2)	170330Cu2
04/04/2017	Cu-Cuba	1991 (3)	170404Cu3
30/03/2017	Cu-Cuba	1992 (4)	170330Cu4
28/03/2017	Cu-Cuba	1999 (5)	170328Cu5
19/05/2019	Mx- México	1965 (1)	190519Mx1
04/05/2019	Mx- México	1981 (2)	190504Mx2
30/05/2019	Mx- México	1983 (3)	190530Mx3
26/06/2019	Mx- México	1991 (4)	190626Mx4
30/06/2019	Mx- México	2001 (5)	190630Mx5

BIBLIOGRAFÍA

- AMODIO, Marc C. (2020): *John. Miles Foley's World of Oralities. Text, Tradition, and Contemporary Oral Theory*, Leeds: ARC Humanities Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9781641893398>
- ARAVENA, Rodrigo (2018): «Algunos elementos para la puesta en valor de la paya como género diferenciado en el Canto a lo Poeta en Chile. Experiencias y fundamentos de la paya en Chile», Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio (2018), *Actas del I Congreso Internacional de la Paya*, Centro Nacional del Patrimonio Inmaterial. URL: <<https://www.bpdigital.cl/info/experiencias-y-fundamentos-de-la-paya-en-chile-descarga-libre-00313611>>
- ARGÜELLO, Araceli Juliana, BATTLE LATHROP, María B., BELTRÁN, Nayla, GUERRA BERRIOS, María Haydée, GUEVARA GONZÁLEZ, Sirani y LÓPEZ, Caro (2022): «Manifiesto

- Decimista», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 26. URL: <<https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/14-manifiesto-decimista.pdf>>
- ASTORGA, Francisco (2000): «El canto a lo poeta», *Revista musical chilena*, 54 (194). DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902000019400007>
- BAEZA, Ana Maria (2014): «La poesía en Décima en los paradigmas de la modernidad y el arte contemporáneo», *Sinergies*, 11, pp. 45-66. URL: <https://gerflint.fr/Base/Chili11/baeza_saliwonczyk.pdf>
- BAEZA, Ana Maria (2016): «Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural», *Taller de Letras*, 58, pp. 11-27. DOI: <https://doi.org/10.7764/tl5811-27>.
- CARDONA, Ishtar (2011): «Fandangos de cruce: la reapropiación del son jarocho como patrimonio cultural», *Revista de literaturas populares*, 11 (1), pp. 130-146. URL: <<http://hdl.handle.net/10391/2791>>
- CARDONA, Ishtar y RINAUDO, Christian (2017): «Son jarocho entre México y Estados Unidos: definición ‘afro’ de una práctica transnacional», *Desacatos*, 53, pp. 20-37. URL: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01447631/document>>
- CASTILLO, Yunisleidys y SANTIESTEBAN, Ernan (2019), «Los talleres de repentismo infantil y su importancia para el desarrollo cultural de las Tunas», *Didasc@lia: Didáctica y Educación*, 10 (3), pp. 202-211. URL: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7248015>>
- CONTRERAS, Antonieta (2018): «Como aprendí el oficio de payadora», *Experiencias y fundamentos de la paya en Chile*. Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, *Actas del I Congreso Internacional de la Paya*, Centro Nacional del Patrimonio Inmaterial. URL: <<https://www.bpdigital.cl/info/experiencias-y-fundamentos-de-la-paya-en-chile-descarga-libre-00313611>>
- DEL VALLE, Teresa (1991): «El espacio y el tiempo en las relaciones de género», *Historia de la Antropología Social: escuelas y corrientes*, 170-92. URL: <<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5202631.pdf>>
- DELLA VALLE, Giuliana (2004): «La decima improvisata a Cuba», Tesis de Licenciatura, Universidad de Siena.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2014): *Teoría de la Improvisación Poética (3ª Edición)*, Almería, Scripta Manent.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2016): «La improvisación poética es un ‘juego muy serio’. Aprender improvisando, improvisar aprendiendo», Ponencia presentada en *VII Congreso Internacional de la Lengua Española (CILE)*, San Juan, Puerto Rico, 15 a 18 marzo. URL: <https://www.academia.edu/33790249/SECCI%C3%93N_III_HISPANOAM%89RICA_Y_LA_ESENCIA_DE_LA LENGUA>
- FIGUEROA HERNÁNDEZ, Rafael (2007): *Son jarocho: Guía histórico-musical* CONACULTA-FONCA.
- FLICK, Uwe (2004): *Introducción a la Investigación cualitativa*, Madrid, Morata.
- FLICK, Uwe (2014): *La gestión de la calidad en Investigación Cualitativa*, Madrid, Morata.
- FLICK, Uwe (2015): *El diseño en Investigación Cualitativa*, Madrid, Morata.
- FLORES MARTÍNEZ, Jesús Alberto y FIGUEROA SAAVEDRA, Miguel (2018): «Procesos de resistencia cultural y mantenimiento del paisaje sonoro: el caso del son el canario indígena», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 21-22, pp. 1-21. URL: <<https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/2-trans-2018.pdf>>
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2016): *El mar de los deseos. El Caribe afroandaluz, historia y contrapunto*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.

- GODÍNEZ RIVAS, Gloria L. (2019): *Morenas de Veracruz: Fisuras de género y nación vistas desde la tarima*, Xalapa, Universidad Veracruzana.
- GOTTFRIED, Jessica A. (2005): «El fandango jarocho actual en Santiago Tuxtla, Veracruz», Tesis de Máster, Universidad de Guadalajara.
- KABEER, Nalia (1999): «Resources, agency, achievements: reflections and measurements of women empowerment», *Development and Change*, 30 (3), pp. 435-464. DOI: <https://doi.org/10.1111/1467-7660.00125>
- LABAKA MAYOZ, Ane (2021) *Algara mutilatuak. Umorearen aho bikotasunaz, feminismotik*, Pamplona, LISIPE Susa.
- LASARTE LEONET, Gema, VIZCARRA MORALES, María Teresa, PERALES-FERNÁNDEZ-DE-GAMBOA, Andrea y FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Vanesa (2020): «Las mujeres bertsolaris, agentes en su incorporación a la escena pública», *Boletín de Literatura Oral*, 10, pp. 249-264. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v10.5102>.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (1984): *Literaturas de Mesoamérica*, Ciudad de México, Secretaría de Educación Pública.
- LEYVA, Waldo (2016): *La décima en la tradición lírica de Hispanoamérica*, Ciudad de México, Ponciano Arriaga.
- LÓPEZ, Yunet (2014): «Un diluvio de diez gotas. Libro de entrevistas a improvisadores, músicos, investigadores y otras personalidades del repentismo en Cuba», Tesis Doctoral, Universidad de La Habana, 2014.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1999): *La décima constante: las tradiciones oral y escrita*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz.
- LORD, Albert (1960): *The Singer of Tales*, 2nd Edition, Boston, Harvard University Press.
- MELÉNDEZ DE LA CRUZ, Juan (2002): «El son jarocho en el sur del estado de Veracruz y su desarrollo en los últimos veinte años (1981-2001)», Ponencia presentada en el Foro académico del Encuentro de Jaraneros de Tlacotalpan.
- MELÉNDEZ FUENTES, Daniela (15 mayo 2021): Composición de nueva versada [vídeo], *Primer Coloquio Internacional El Son Jarocho en Perspectiva*. Facebook. URL: <https://www.facebook.com/103179828568531/videos/832003371034272>
- MENDOZA, Vicente T. (1984): *Panorama de la música tradicional de México*, Ciudad de México, Dirección General de Publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México.
- MERCADO, Claudio (2014): *Chosto Ulloa-Santos Rubio. Dos cantores nombrados*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Gobierno de Chile. URL: <http://precolombino.cl/wp/wp-content/uploads/2017/12/Chosto-Ulloa-y-Santos-Rubio.-Dos-cantores-nombrados.pdf>
- MUÑOZ, Diego (1947): *Abraham Jesús Brito, Poeta popular nortino*, Santiago de Chile, Gutenberg.
- OLEA, Humberto (2011): «El canto a lo poeta, una genealogía incompleta», *Revista chilena de literatura. Sección Miscelánea*, 78, pp. 1-20. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/17905/18698>.
- PALAFIX MENDEZ, Ana Zarina (2013): «Mexiko, tradiziozko musika genero ezberdinetan inprobisatzeko estilo eta estrofa moldeak», *Bertsolari aldizkaria*, 91, pp. 142-165.
- PALAFIX MENDEZ, Ana Zarina (2015): *Jugando con la rima. Técnicas lúdicas para el aprendizaje del verso improvisado en México*, San Miguel de Allende, Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
- PÉREZ DE ARCE, José (2007): «El guitarrón chileno y su armonía tímbrica», *Resonancias*, 11 (21), pp. 22-55. URL: <http://resonancias.uc.cl/es/N-21/el-guitarron-chileno-y-su-armonia-timbrica.html>

- REUTER, Jans (1984): *La música popular de México*, Ciudad de México, Panorama. DOI: <https://doi.org/10.2307/780114>
- RIPPES SALAS, Marianne (2018). El oficio de los payadores. Desarrollo de comunidad, identidad y profesión de los cultores chilenos de la zona central, 1954-2000. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional.
- RIVERA, Anny (1980). El público del canto popular. Santiago de Chile: Ceneqa.
- RODRÍGUEZ HERNÁNDEZ, Agustín (2018): «La Décima popular: lenguaje común de tradiciones Hispanoamericanas en el festival de Xichú», *Música Oral del Sur*, 17, pp. 485-503. URL: <<http://www.centrodedocumentacionmusicaldeandalucia.es/ojs/index.php/mos/article/view/371/rodriguez-hernandez>>
- ROMÁN, Domingo (2011): «La poética de los poetas populares chilenos», Tesis para optar al grado de Doctor en Lingüística, Universidad de Barcelona. https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/78795/DARMO_TESIS.pdf
- SALVI, Luca (2011): «La improvisación poética hoy: el repentismo cubano entre tradición, academia y contemporaneidad», in *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, editado por Miguel Carrera, Ana M. Cabello, Malvina Guaraglia, Federico López-Terra, Cristina Martínez, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 193-203.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia (2002): «Diferencias formales entre la lírica de los sonos huastecos y de los sonos jarochos», *Revista de literaturas populares*, 2 (1), pp. 121-152. URL: <<http://ru.ffyl.unam.mx/handle/10391/2579>>
- SÁNCHEZ GARCÍA, Rosa Virginia (2005): «Hacia una tipología del son en México», *Acta Poética*, 26 (1-2), pp. 399-424. DOI: <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2005.1-2.176>
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1993): «Can the subaltern speak? », In *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, editado por Patrick Williams y Laura Chrisman, London, Harvester Wheatsheaf, pp. 66-111.
- TRAPERO, Maximiliano (2002): «La poesía improvisada y cantada en España», In *La palabra. Expresiones de la tradición oral*, editado por José Manuel Fraile, Salamanca: Centro de Cultural Tradicional Castellano, pp. 95-120.
- TRAPERO, Maximiliano (2008): «El arte de la improvisación poética: Estado de la Cuestión», en *La voz y la improvisación. Simposio sobre Patrimonio Inmaterial: Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Valladolid, Fundación Joaquín Díaz y Junta de Castilla y León, pp. 6-33.
- ZIZI, Daniela (2013): «El arte de la improvisación en Cerdeña y Cuba: Dos formas de cantar en poesía», *Cultura latinoamericana*, 1 (17), pp. 159-177.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2022

Fecha de aceptación: 19 de enero de 2023

