

SIMPOSIO SOBRE PATRIMONIO INMATERIAL

LA VOZ Y LA IMPROVISACIÓN

Imaginación y recursos en la tradición hispánica

Organiza
Fundación Joaquín Díaz

EL ARTE DE IMPROVISAR

6

El arte de la improvisación
poética: estado de la cuestión
Maximiano Trapero

34

Creación, temperación
e improvisación
Ángel Gómez-Morán Santafé

94

Oratoria popular
e improvisación
Jean-François Botrel

106

La décima como estrofa para
la improvisación
Alexis Díaz-Pimienta

IMAGINACIÓN MUSICAL

128

Liturgia e improvisación
Ismael Fernández de la Cuesta

142

La improvisación en la música
andalusí marroquí
Luis Delgado

156

La improvisación en el canto
siciliano
Enzo y Lorenzo Mancuso

160

Literatura de cordel en Chile:
la "Lira Popular"
Marcela Orellana

LOS RECURSOS

174

La nave de los locos troveros.
Realismo grotesco y subversión
simbólica en las porfias de
trovo
Alberto del Campo Tejedor

210

El bertsolarismo. Realidad,
investigación y futuro de la
improvisación oral vasca
Joxerra Garzia

228

Improvisación e interpretación
en el teatro español
Joaquín Álvarez Barrientos

242

Pa ' cantar de un improviso
Micaela Navarrete

252

Aburrir o comunicar: los límites
de la improvisación en los
toques de campanas
Francesc Llop i Bayo

El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión

Maximiano Trapero

Catedrático de Filología Española

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria

La cenicienta de la literatura oral

Me complace mucho empezar esta conferencia destacando cómo la Fundación Joaquín Díaz que nos acoge ha programado tan tempranamente, en la tercera convocatoria de los Simposios dedicados al estudio del patrimonio inmaterial, un curso específico sobre la improvisación poética. Ello demuestra lo atentos que están sus directivos a lo que en la realidad hay y suena. Y demuestra, a su vez, la valoración positiva que de la poesía improvisada tienen cuando la incluyen dentro de un ciclo sobre patrimonio inmaterial. Porque, en efecto, también la improvisación poética es patrimonio cultural, obra que se configura dentro de determinadas tradiciones locales, y es obra colectiva, por mucho que su práctica dependa de un genio individual. Y como no es frecuente, ni mucho menos, que en convocatorias académicas se contemple el tema de la improvisación poética, sino que, al contrario, lo normal es que se desconozca del todo, como si no existiera, habremos de aprovechar tribuna tan destacada como ésta para levantar la voz y pregonar no sólo el hecho mismo de su existencia sino, sobre todo, para cantar las excelencias que la adornan como una de las manifestaciones más interesantes del arte verbal, del arte poético.

Y hemos de empezar así, reconociendo lisa y llanamente el desconocimiento que sobre este arte existe generalmente en España y el silencio al que le tiene sometido la crítica “académica”, como si no existiera o, peor aún, como si no mereciera atención alguna. Otras manifestaciones artísticas hechas con la voz y la palabra han merecido y merecen simposios, congresos y encuentros universitarios de continuo, aquí y allá: el romancero, el cancionero, el cuento popular, la paremiología, la lira mínima... Pero ¿quién y cuándo ha convocado un simposio sobre la poesía improvisada? Con los dedos de una mano se podrían contar, y sobrarían dedos. Lo dijo bien claramente Samuel G. Armistead en la inauguración del I Simposio que sobre la décima y el verso improvisado organizamos en la Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 1992: “Pero conviene tenerse muy en cuenta que la poesía improvisada ha sido como la cenicienta, la oveja negra, de la literatura oral” (Tranpero 1994, 42).

Porque es lo cierto que la “academia” entera de España, de Europa y de América, salvo muy contadas excepciones individuales, sigue ignorando la existencia de esa poesía oral improvisada, que a pesar de contar con antecedentes inmemoriales y de estar sustentada en múltiples y sobresalientes testimonios, sigue apartada de los planes de estudio univer-

sitarios y de las ocupaciones ordinarias de la investigación filológica y literaria. Bien sabemos los que aquí estamos que a reuniones científicas como esta de Urueña, los que asistimos vamos más como personas individuales que como miembros de una colectividad investigadora bien asentada y representada en las aulas universitarias de nuestros respectivos países. ¡Qué de extraño tiene, por tanto, que tengamos que presentar a la improvisación poética como un “nuevo” género poético oral!

Un estado de la cuestión muy provisional

Me propongo, pues, hablar en esta ocasión del arte de la improvisación poética y del estado en el que yo veo que está. Se trata de dos visiones de la cuestión, obviamente subjetivas, aunque menos la primera que la segunda; menos discutible me parece a mí la calificación de “arte” aplicado a la improvisación en verso, aunque es lo cierto que no todos estarían de acuerdo en valoración tan alta y tratarían de rebajarla al hecho menor de “hablar en verso”. Se planteará de nuevo aquí la eterna controversia entre “poesía” y “verso”, entre simples “verseadores” y auténticos “poetas”, entre un verdadero “arte” o un solo “artificio”.

Lo que sí es del todo subjetivo es el panorama que me propongo describir del estado de la cuestión de este arte en el mundo hispánico, con algunas salidas y visiones comparativas de otras tradiciones improvisadoras de Europa y de otros lugares del mundo. Porque no de otra forma puede verse. Un “estado de la cuestión” de cualquiera que sea la materia que se contemple requiere de un conocimiento amplio y representativo de la totalidad, ya que un conocimiento total de esa realidad es, en este caso concreto de la improvisación poética oral, hoy por hoy, un imposible, pues estamos todavía en la etapa de los “descubrimientos”¹.

Los “estados” de cualquier cuestión que se considere dependen siempre de la visión personal que de ellos se tenga. Aquí sí que es de aplicación el dicho calderoniano de que todo depende “del cristal con que se mira”. Y aquí el cristal, aparte de la objetividad del que mira, que eso se da por supuesto, es el grado de conocimientos que sobre el objeto observado tenga el que observa. Y que el panorama descrito resultante dependerá de la altura de la ventana que se haya tomado para la observación. Y en el tema de la improvisación poética estamos aún en la época de los “descubrimientos”, como antes decía.

No hay encuentro o festival internacional de repentistas, payadores, bertsolaris, troveros o decimistas en donde no se nos presenten novedades absolutas de nuevas tradiciones y formas de improvisación, antes del todo desconocidas. Y así llevamos de 15 a 20 años a esta parte, que es cuando se ha venido a internacionalizar el fenómeno de la improvisación poética oral en el ámbito hispánico. Hasta entonces, cada cual creía en sus justos cabales que ese arte de la improvisación era sólo una tradición local, a lo sumo regional, propia y exclusiva de esa zona: una rara habilidad lingüística y poética heredada de ancestrales tiempos sin historia. Si la información era llegada desde algún libro divulgativo, se hablaba tan sólo de los payadores argentinos o de los bertsolaris vascos, acaso también de los sardos y de los corsos, pero como personajes mitificados, extraños supervivientes de un arte arcaico del todo olvidado en el mundo. Y poco a poco, encuentro tras encuentro, los versea-

¹ El primer “estado de la cuestión” sobre la décima y el verso

improvisado en el mundo hispánico lo realizó Waldo Leyva,

sobre el período 1990-2000 (Leyva 2001, 197-240).

dores canarios supieron de los repentistas cubanos, y los trovadores puertorriqueños de los huapangueros mexicanos, y los mejoraneros de Panamá de los también payadores chilenos, y los galeronistas margariteños supieron del paralelismo de su música con la del son huasteco, etc. Y ya en España, a los mitificados bertsolaris se unieron en el conocimiento los glosadores de las Baleares, y los troveros de Murcia y de la Alpujarra, y los requeifeiros gallegos, y los poetas del Genil... Hasta llegar todos a la evidencia de que practicaban un mismo arte, el mismo en el fondo, aunque se presente con mil caras. De tal manera que el mapa de la improvisación poética en el mundo hispánico que puede dibujarse hoy en nada tiene que ver con el que podría haberse dibujado hace tan sólo 15 años.

Pero aún sabemos poco. Nuestro conocimiento se extiende sobre ese inmenso panorama de manera superficial; apenas si somos capaces de alcanzar a comprender algunas de las características más elementales de cada una de esas tradiciones nacionales, las más llamativas, las más repetidas, las que suelen representarse sobre el escenario de los encuentros y festivales que empiezan a proliferar por doquier. ¿Pero qué sabemos de la tradición auténticamente popular, la que vive en los ámbitos callados de la anonimidad, cómo se manifiesta, con qué motivos, cuál es su sociología, qué cantan entonces los poetas? Porque hay que empezar a hablar de dos clases de poetas improvisadores: los que tienen nombre propio y los que siguen viviendo en el anonimato secular, característico del fenómeno. Están los que se suben a esos escenarios internacionales y vienen en representación de sus respectivos países o regiones nacionales, sin duda los más cualificados desde el punto de vista de la excelencia poética, pero que son pocos, y que empezamos ya a conocerlos por sus nombres propios (Alexis Díaz-Pimienta, Tomasita Quiala, Emiliano Sardiñas y Luis Paz "Papillo" de Cuba; Guillermo Velázquez de México; Roberto Silva, Isidro Fernández y Omar Santiago de Puerto Rico; Víctor Hugo Márquez de Venezuela; Marta Suint de Argentina; José Curbelo de Uruguay; Yeray Rodríguez de Canarias; Andoni Egaña y Jon Sarasua del País Vasco; Candiota y Sevilla de Las Alpujarras; El Patiñero de Murcia; El Carpintero del Genil; Miquel Ametller de Menorca, etc.). Y está esa inmensa mayoría silenciosa de poetas populares improvisadores que cantan cada día, o cuando la ocasión se presenta, en el ámbito limitado de sus respectivos entornos, sin más espectadores que los que la circunstancia haya podido concurrir y sin otra pretensión que alegrar la tarde, o amenguar una pena, o decir en verso lo que el pensamiento dicta, para reflexión de la concurrencia. De esta segunda clase de poetas improvisadores es de la que menos sabemos, siendo como es la más importante, la que nutre y hace posible a la primera clase, la que ha hecho que en cada lugar la improvisación poética se haya configurado como una modalidad folclórica con características propias, la que ha convertido el fenómeno en tradición. Y de esas tradiciones locales y regionales sabemos aún muy poco.

Pondré un ejemplo. Yo empecé a conocer el canto de la décima y de la paya en Chile en 1992. Entonces supe que los payadores chilenos hacían una distinción muy precisa entre el canto "a lo divino" y el "canto a lo poeta", siendo aquél de tema religioso y éste profano; aquél basado en la tradición y éste básicamente en la improvisación. Como tuve la ocasión de oír en vivo alguno de esos cantos a lo divino, me pareció entonces un canto verdaderamente emocionante, profundo, único. Y como pude conocer después una serie de libros que recogían abundantísimos textos de cantos a lo divino, recopilados por un clérigo español

que anduvo misionando por medio Chile, el padre Miguel Jordá, me hice la composición de la dimensión que la décima había venido a tener en el Nuevo Mundo como expresión de la fe y de la devoción del pueblo llano, seguramente por haber sido el medio primero que los misioneros españoles utilizaron para enseñar la doctrina católica a indígenas y criollos. No es, desde luego, Chile el único país en donde fe y devoción religiosas se expresan en décimas cantadas al son de instrumentos populares; también lo hacen en Venezuela, y en México, y en Puerto Rico, pero en ningún lugar tiene el fenómeno las dimensiones y la importancia de Chile. Escribí entonces lo siguiente:

Un sacerdote llamado Miguel Jordá ha publicado una media docena de libros en los que la Biblia entera, el Evangelio, el Catecismo, la historia de la Iglesia, las devociones locales, la visita del Papa a Chile, etc., están puestos en verso y en décimas. Muchas de esas décimas son originales del propio Padre Jordá, pero otras son populares, anónimas, algunas tradicionales, sabidas, recitadas y cantadas por todos. "En estos últimos años leemos en uno de esos libros nuestros cantores populares han ido entregando este tesoro escondido que guardaban celosamente en su memoria y en sus cuadernos y hoy podemos constatar con sorpresa que lo que ellos cantan, en conjunto, es todo lo que aparece en la Biblia. O sea, ellos son portadores de una Biblia Popular, de la Palabra de Dios encarnada en los moldes de nuestra cultura" (Jordá 1979, 706).

Y concluía yo:

Los libros del Padre Jordá han tenido tanto éxito y están teniendo tal difusión que dentro de poco la religión en Chile se estudiará en verso y los niños aprenderán el catecismo en décimas (Trapero 1996, 58).

No he tenido ocasión de comprobar si esto último se ha empezado a cumplir, creo que no, porque los tiempos del descreimiento y de la secularización avanzan avasalladoramente incluso en los territorios en que la fe y las prácticas religiosas estaban más firmemente asentadas. Pero he vuelto a Chile en los últimos años y he tenido ocasión de adentrarme en el mundo del canto a lo divino, de la mano de sus propios "cultores" como se llaman allá y, en efecto, he descubierto que es "todo un mundo", inmenso, complejo, hermosísimo, de una importancia extraordinaria en el panorama de las tradiciones culturales chilenas, y de un interés excepcional para la investigación de la poesía oral desde cualquier ángulo que se le considere (desde luego el poético y filológico, y el musicológico, pero también el de la propia religión y el de la antropología cultural). Hasta increíble parece que tema de tal dimensión e importancia haya pasado desapercibido a los investigadores de la literatura oral. No, desde luego, a los investigadores locales, que han dedicado a este tema del canto a lo divino múltiples estudios y recopilaciones varias; pero sin que ello haya llegado a la opinión especializada y haya despertado la atención general que merece. Yo lo tengo como una de las manifestaciones más interesantes que viven hoy en cualquier lugar de América en el campo de la oralidad. Ciertamente que no todo en el canto a lo divino es improvisación, pero también está relacionado con la improvisación poética, y con la poesía tradicional, y todo ello con la décima popular.

Por lo demás, en este “estado de la cuestión” nos fijaremos tanto en la improvisación poética en sí misma considerada como en los estudios que sobre ella existen y en la posibilidad de su conocimiento por medio de una bibliografía específica. Aunque otra advertencia preliminar debo hacer: la improvisación poética es un arte oral, más para oír en vivo, y sobre todo para ver, que para leer. Un acto original, directo e irrepetible. Más hace en el conocimiento de ese fenómeno y huella mucho más profunda e imborrable deja en el espectador la asistencia a una canturía (a una topada, a un guateque, a una versada, etc.) que la lectura de las décimas posteriormente transcritas de los contendientes de esa controversia, incluso más que la lectura de un libro de teoría de la improvisación. La improvisación poética es un arte que se hace en y sólo en la performance, como después diremos con mayor detenimiento. Es, por encima de todo, un acto de comunicación; es palabra viva, naciente, que requiere de un público activo: “La palabra, sin oído que la escuche, dice Dulce María Loynaz, no quiere nacer, no tiene por qué nacer”. Se les ve el alma a los poetas cuando improvisan. En la improvisación se oye y, a la vez, se ve el proceso íntegro de la creación poética.

La internacionalización del fenómeno

Trataré de hacer la corta historia del repentismo desde el momento en que los improvisadores de un lugar empiezan a tener contacto con los de otros lugares, desde que se empieza a internacionalizar el fenómeno. Y esto es cosa casi de hoy mismo, de hace tan sólo 15 ó 20 años, como antes dije. La improvisación poética estaba sólo en la boca y en las manos de quienes la practicaban, y ellos sólo se ocupaban de eso, de practicarla, de hacerla. Esa actividad no había llegado al conocimiento del teórico, y si había llegado éste no se había ocupado de ella, no le había interesado como objeto de estudio. Las noticias y los estudios sobre la improvisación poética anteriores a estas fechas eran escasísimos y de muy difícil acceso, y se basaban en la descripción de cuestiones externas de cada una de las modalidades improvisatorias estudiadas, especialmente en decir que el fenómeno existía (en México, en Puerto Rico, en Venezuela, en el País Vasco...), que tenía determinados antecedentes históricos, pero nada se decía de cómo era, y menos de cómo se hacía. Ha sido fundamental, pues, en este proceso de divulgación del fenómeno improvisatorio la arribada de estudiosos e investigadores de la oralidad que han caminado a la par que los propios improvisadores y han hecho sus reflexiones teóricas sobre las concretas realizaciones de los primeros.

Tres acontecimientos fundamentales se han conjuntado para hacer que el fenómeno de la improvisación poética haya pasado en tan pocos años del silencio secular en que vivía a la cierta notoriedad de la que ahora goza. Y buena prueba de ello es este Simposio que estamos celebrando. ¿La Fundación Joaquín Díaz lo hubiera podido convocar hace tan sólo diez años? Yo creo que no, porque poco o nada se sabía entonces de esto. Y hoy, sin embargo, los directivos de la Fundación han logrado reunir a un buen plantel de teóricos que abordarán el fenómeno de la improvisación desde muy distintos y complementarios puntos de vista.

Estos tres acontecimientos de los que hablo, responsables solidarios de la cierta actualidad de que goza la improvisación poética, han sido, según mi particular opinión, los siguientes, por este orden de importancia. Primero, la celebración de encuentros y festivales internacionales de repentismo, al principio de manera esporádica y espaciada, pero ya de manera regular en muchas partes y cada vez más frecuentes. Y ello porque las instituciones convocantes (dígase Ayuntamientos, Gobiernos autonómicos, Diputaciones provinciales, Asociaciones culturales, etc., mucho menos Universidades) se han percatado de que la improvisación poética, allá donde exista como tradición, es una muestra singular de la identidad cultural de la región. Segundo: la publicación de las actas de algunos de los más importantes de esos encuentros y festivales, que tanto ofrecen a los interesados en el mundo de las tradiciones orales las reflexiones teóricas que la improvisación poética merecía cuanto, sobre todo, les proporcionan muestras ejemplares de verdaderas improvisaciones a través de las grabaciones efectuadas en tales ocasiones. Y tercero: la publicación de determinados estudios particulares sobre la improvisación poética que, por su calidad, han llamado la atención en ciertos sectores intelectuales, y la publicación también de innumerables registros sonoros de controversias poéticas que han llegado a numerosos oídos.

El comienzo de una experiencia personal

Para mí todo empezó en 1992 con la convocatoria en Las Palmas de Gran Canaria del I Simposio Internacional de la Décima, celebrado de manera paralela con un Encuentro internacional de decimistas. A este acontecimiento podría buscarle antecedentes y motivos. Era yo entonces un apasionado estudioso del romancero, que pretendía rescatar de la oralidad de cada una de las islas de Canarias lo que la tradición hubiera conservado hasta ese momento. Buscaba yo romances y lo que encontraba eran décimas, éstas en casi mayor proporción que aquéllos. Preguntaba por Sildanas y Delgadinas y me respondían con El hundimiento del Valbanera y con décimas vueltabajeras. Y si caía en la casa de un verseador palmero, entonces podía darle la noche recitándome décimas y décimas, tanto propias como ajenas. Porque bien saben los que tienen experiencia de campo que los saberes populares en esto de la literatura oral están, por lo general, bien parcelados: hay informantes especializados en romances, lo mismo que los hay en coplas y en cuentos, y en Canarias los hay a quienes sólo les interesan las décimas. Al principio me molestaba tanta décima, puesto que era un obstáculo a lo que buscaba, incomparable además pensaba entonces el lenguaje plano y moderno de las décimas narrativas con el arcaico, concentrado y simbólico lenguaje del romancero tradicional. Pero no tuve más remedio que prestarle atención. Y descubrí un mundo nuevo en el ámbito de la poesía popular de tradición oral. Ni por asomo me hubiera encontrado con él de estar haciendo mis recolectas en cualquier otro punto de la España peninsular. Como, en efecto, me había ocurrido.

Empezamos, pues, por la estrofa, por la décima, una agrupación de diez versos con rima cruzada y fija, bien distinta de la métrica tan simple y laxa del romance, y fuimos ascendiendo a la categoría de los géneros literarios; y resultaba que la décima en Canarias no sólo venía a sustituir al romance en los nuevos relatos que desde la Musa popular merecían ponerse en verso, sino que se convertía también en la estrofa predilecta para la lírica, compitiendo en esto con la copla, y abarcando en esta función todos los subgéneros

que pudieran imaginarse. Y por demás, era el metro único en que se expresaban los poetas canarios, bien fuera a través de la improvisación bien a través de la escritura manuscrita. Para cantarla se usaba una melodía con un ritmo y una instrumentación típica, llamada punto cubano, convertido ya en un verdadero género del folclore canario.

Imposible era seguir ignorando la presencia de la décima en la tradición oral de Canarias, y necesario resultaba poner en relación la tradición decimera canaria con la de otros países hispanos, ya que no era posible con las otras regiones españolas, por no existir en ellas. Así surgió la convocatoria de 1992. Invitamos a los especialistas de los que en ese tiempo teníamos noticia, siendo los más destacados Samuel G. Armistead (un verdadero maestro y adalid de todos los estudios de la poesía de tradición oral en el mundo hispano), Ivette Jiménez de Báez (autora de la primera tesis doctoral que se dedicó a la décima, en su caso de Puerto Rico), María Teresa Linares (musicóloga reconocidísima y autora de los mejores estudios sobre la décima cantada en Cuba), Efraín Subero (autor de un pionero y magnífico estudio de la décima en Venezuela), Fernando Nava (joven talento de la décima en México) y Félix Córdova Iturregui (autor de penetrantes estudios sobre la décima improvisada en Puerto Rico). A ellos se sumó un buen número de estudiosos entre los que me cuento que se iniciaba en el mundo de la décima, seguramente con más voluntad entonces que conocimientos, pero que propició un ambiente de entusiasmo que germinó y fructificó de inmediato. En la parte artística contamos con la representación de extraordinarios repentistas de Cuba, de México, de Puerto Rico, de Venezuela y de Canarias, más la presencia de dos isleños de Luisiana que cantaron sobre el escenario las “décimas” que sus antepasados habían llevado desde las Canarias hasta las tierras bajas del Misisipí en la segunda mitad del siglo XVIII.

El ambiente de entusiasmo que logró crear aquel primer encuentro de poetas improvisadores y de estudiosos del fenómeno, amén de un público plenamente motivado, fue tal que aún perduran sus efectos en quienes lo vivimos. Me lo recuerdan cada vez que hay ocasión para ello repentistas y troveros que hoy son verdaderas estrellas en el mundo de la improvisación, como el mexicano Guillermo Velázquez o el puertorriqueño Roberto Silva. “Para mí –me dicen– el Encuentro de Las Palmas del 92 fue el comienzo de esta aventura maravillosa; allí empezó todo”. Y todavía recuerdo las exclamaciones entre alucinadas e incrédulas que Sam Armistead me hacía a cada uno de los hallazgos poéticos de los repentistas en controversia: “¡Esto es fantástico!, ¡pero mira lo que ha dicho, y así, improvisado!, ¡si no lo veo no lo creo!, ¡esto es lo más extraordinario que me ha pasado en mi vida de investigador!”.

Yo mismo salí conmocionado de aquel Encuentro, y porque no se borrara su memoria decidí publicar las actas del Simposio (Trapero 1994) y dejar constancia por escrito y en soporte sonoro de las maravillas poéticas de los improvisadores (Trapero 1996). A este segundo libro le antecedía un estudio preliminar de Samuel Armistead (2006), que yo considero fundamental, por cuanto da cuenta, por vez primera en español, de la llamada “teoría de la oralidad”, formulada principalmente por autores americanos y en inglés (McLuhan, Havelock, Ong, Zumthor, Finnegan, Foley, etc.), a partir del descubrimiento por parte de Milman Parry y Albert B. Lord de la poesía épica de los países sur-eslavos.

Por mi parte, escribí un largo texto sobre la décima, que pretendía ser, por una parte, resumen de su historia y de sus manifestaciones varias, entre ellas la de la improvisación en toda Iberoamérica, y por otra proponía mis particulares puntos de vista para la formulación de una “poética” sobre la improvisación. Por vez primera hablé allí de esa “gramática generativa” que cada poeta improvisador debe poseer para hacer innumerables creaciones con recursos limitados y bien conocidos. Y alentaba a determinados estudiosos, a la vez que repentistas, a ponerse a la tarea de explicitar esa “gramática” que permitiera descubrir la creación misma a través del estudio de los procesos creativos.

La fórmula ensayada en Las Palmas de juntar en una misma convocatoria a “cultores” y estudiosos no tenía nada de original, por supuesto, pero resultó crucial en favor del “movimiento” iberoamericano en torno a la décima y al verso improvisado que se institucionaría unos años más tarde. Igualmente resultó ser de una gran importancia en favor de la “dignificación” del arte de la improvisación poética (una manifestación típicamente popular, de raíz campesina y que se había desenvuelto secularmente en los ámbitos meramente rurales) el hecho de que la convocatoria fuera hecha por una Universidad, y que en las aulas universitarias se celebraran sus sesiones de estudio, y que profesores y estudiantes universitarios hubieran sido sus principales muñidores. Y decisivo fue, por último, el hecho de que se publicaran las actas. Gracias a ello, hoy el Encuentro de Las Palmas de 1992 ha llegado al conocimiento de gentes de medio mundo, y los textos y las improvisaciones poéticas recogidos en el CD que acompaña a los dos libros han devenido en ser la primera noticia que gentes de toda condición han tenido de la poesía improvisada.

Desgraciadamente, no todos los Encuentros Internacionales de poetas improvisadores y de estudiosos de la décima han generado sus correspondientes actas. Pero los que sí lo han logrado han hecho con ello un inmenso servicio al conocimiento del arte de la improvisación poética. La bibliografía reunida en esas actas constituye hoy un indispensable conjunto de estudios que ha renovado radicalmente el panorama de la poesía improvisada en el mundo hispánico. A las Actas del Simposio y Festival de Las Palmas de 1992 (Trapero 1994 y 1996), sucedieron las de los Encuentros de Las Tunas (Cuba) de 1993 (La décima popular en Iberoamérica, 1995), de 1995 (Hernández Menéndez 1999) y de 1997 (El tiempo dará tu medida, 2005); las del VI Encuentro-Festival de Las Palmas de Gran Canaria de 1998 (Trapero, Santana, Márquez y Hartel 2000); las del Encuentro de la isla Margarita (Venezuela) de 1998 (Novo y Salazar 1999); las del Encuentro celebrado en San Sebastián y Bilbao en 2003 (Ahozko 2004); y las del Simposio organizado en 2003 por el Centro de Estudios Vascos de la University of Nevada, Reno (Armistead y Zulaika 2005). No conozco que haya más publicadas. En ellas podrá encontrarse desde descripciones de las manifestaciones improvisatorias locales y nacionales hasta noticias históricas del fenómeno improvisatorio; desde análisis literarios y lingüísticos de determinados corpus hasta formulaciones de una teoría de la improvisación. En ellas están nombres de autores desconocidos, pero también los de los más prestigiosos teóricos de la oralidad. Con plena razón puede decirse que, contando con estas actas, el tema de la improvisación poética tiene ya una bibliografía considerable y de muy alto valor científico. A las que habrá que sumar los estudios individuales a los que después me referiré.

Movimiento iberoamericano

Así pues, el comienzo del movimiento iberoamericano en torno a la décima y el verso improvisado hay que situarlo en los primeros años de la década de los noventa del siglo pasado. Curiosamente, sin existir contactos previos, las convocatorias de Encuentros internacionales empiezan a surgir aquí y allá. El primero de los que se tenga noticia se celebró en La Habana, en 1991, con el propósito de conmemorar el cuarto centenario de la publicación de *Diversas rimas* de Vicente Espinel, en donde aparecen las primeras décimas en la forma que finalmente se fijaría como prototípica de “la décima”, y en el que participaron representantes de la improvisación practicada en Cuba, México, Venezuela, Chile y España. Le sucedieron después el que hemos referido de Las Palmas de Gran Canaria (1992), dos en Los Ángeles (Chile, 1993 y 1994), el de Veracruz de 1994, el de Almería de 1995... Hasta entonces, como hemos apuntado, cada tradición repentística vivía dentro de sus estrictos límites locales, regionales o nacionales. Por lo que respecta a España, los verseedores canarios de La Palma, por ejemplo, venían haciendo desde la década de los setenta su pequeño festival de Tijarafe; los troveros de Murcia hacían su particular festival del trovo de Cartagena igualmente desde mediados de la década de los setenta; por su parte, los troveros andaluces hacían lo propio dentro del Festival de Música Tradicional de las Alpujarras, desde principios de los ochenta; y en el País Vasco se celebran campeonatos de bertolaris al menos desde los años treinta, regularizados en las últimas convocatorias cada cuatro años. Y en América, los decimeros colombianos tienen siempre su espacio particular dentro del programa general del Festival anual de la Canción Vallenata (así llamada por ser de la región de Valledupar), uno de los festivales de música popular más concurridos de toda Iberoamérica. Ni que decir tiene el encuentro anual de repentistas cubanos que con motivo de las Jornadas Cucalambeanas se celebraba en Las Tunas desde hace más de treinta años. En fin, que en todas partes donde hubiera un tradición repentística había también una ocasión festivalera en donde los poetas locales tenían oportunidad de reunirse y de cantar ante su propio público, siempre con la aceptación entusiasta de éste.

Al surgir de estos encuentros, y sobre todo a su mantenimiento, contribuyó, y mucho, la existencia de asociaciones locales y nacionales de repentistas, troveros y verseedores. Pero el aldabonazo que sirvió para la internacionalización del fenómeno repentístico fue la creación de la Asociación Iberoamérica de la Décima y el Verso Improvisado (AIDIVI), en Las Tunas, en 1995, impulsada por Waldo Leyva, con representantes in situ de países como México, Puerto Rico, Chile, Colombia, Venezuela, Argentina, España y Cuba. En el proyecto de estatutos (nunca “oficializados”, por cierto) de esa Asociación se fijaron los objetivos más generales y se fijó, a su vez, una fórmula que se aconsejaba seguir en todas las convocatorias, y era la de celebrar conjuntamente un encuentro de estudiosos de la improvisación con el festival de los improvisadores, y convocarlos a ambos bajo la denominación de Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. Desde entonces esos Encuentros-Festivales, tutelados por la AIDIVI, no han dejado de convocarse anualmente, alternando entre una sede fija en Las Tunas (Cuba), a la que con todo merecimiento se nombró “capital mundial de la décima” y unas sedes móviles que hasta la fecha han resultado ser Veracruz (1996), Las Palmas de Gran Canaria (1998), Tandil (Argentina, 2000), Villanueva de Tapia (Málaga, 2002), San Luis Potosí (2004) y Caracas (2006).

Otros Encuentros-Festivales se han celebrado al margen de los señalados, que por su trascendencia deben mencionarse. Como el acontecido en 2003 en el País Vasco, organizado por la Asociación de Bertsolaris, que congregó en la parte artística a representantes muy destacados de la improvisación poética que se practica en Cuba, México, Argentina, Portugal (Miño), Canarias, Cataluña, Menorca y el propio País Vasco, además de las novedades de Georgia, de Jamaica y de Cerdeña, y que contó en la parte científica con la presencia también de muy destacados estudiosos y de algunos de los nombres principales actuales de la teoría de la oralidad. Afortunadamente, la Asociación de Bertsolaris ha cumplido con su compromiso de publicar las actas de ese acontecimiento, y lo ha hecho, además, en el doble formato de libro impreso y electrónico.

Importante fue también el Foro Internacional que el Ministerio de Cultura de Colombia convocó en Valledupar, haciéndolo coincidir con la celebración del Festival de la Canción Vallenata, lo que nos permitió conocer en vivo la hasta entonces desconocida tradición de la piquería (controversias en décimas) colombiana, de una enorme fuerza y de una importante presencia en los ámbitos populares de la costa y del norte de aquel país. La pena es que una circunstancia trágica de aquel país (nada circunstanciales, desgraciadamente, en aquellos años), cual fue el asesinato por parte de la guerrilla de la principal inspiradora de aquel Encuentro, Consuelo Araujonoguera, frustró el propósito de publicar las actas del Foro y las actuaciones de los grupos de improvisadores participantes: Cuba, México, Puerto Rico, Venezuela, Canarias y la propia Colombia. Igualmente importantes han sido los Encuentros celebrados en San Luis Potosí (México) en los años 1997, 1999 y 2004. Y el del Mar del Plata en 1997. Y el de la Isla Margarita en 1998. Y el que se celebró en Évora (Portugal) en 2001, que nos permitió conocer las distintas tradiciones repentísticas luxas de los archipiélagos de Madeira y de las Azores y de las regiones continentales del Alentejo, del Alto Miño, y de la región del nordeste del Brasil, además de contar con la presencia de Canarias, Las Alpujarras y Cuba.

Aparte de ellos, se han institucionalizado otros Festivales sobre la décima y el verso improvisado que de manera particular y en fechas ya determinadas se celebran aquí y allá, por toda la geografía iberoamericana. Como el que se celebra en el mes de febrero en la localidad de Casablanca (Chile), que ha cumplido ya XIV convocatorias, al principio sólo de payadores chilenos, después de payadores chilenos, argentinos y uruguayos, y desde 2005 abierto a todas las manifestaciones improvisatorias americanas y españolas, con una aceptación popular que sobrepasa ya las capacidades de aforo previstas por la organización, a pesar de ser multitudinario. O como el que se celebra en el mes de julio en Villanueva de Tapia (Málaga), iniciado en 2001 y convertido ya en una verdadera e inigualable fiesta del arte verbal, en donde un público ansioso, cada vez mayor, espera las novedades de la programación de cada año. O como el que se celebra en las primeras semanas de marzo en Manacor (Mallorca) desde 1999, al que concurren cada año los glosadores isleños de Mallorca, Menorca e Ibiza-Formentera, pero por él han pasado también repentistas cubanos, huapangueros mexicanos, verseadores canarios, bertsolaris vascos, troveros murcianos, corrandistas catalanes, cantores ao desafio de Madeira y del norte de Portugal, cantastori italianos, etc. y hasta un guslari croata.

Movimiento europeo

Y mientras todo esto ocurre en el mundo iberoamericano (advirtase que con la plena incorporación de España y de los territorios de habla portuguesa, tanto continentales como insulares, y por supuesto de Brasil), también empezó a moverse el repentismo europeo. No conozco este movimiento al mismo nivel que el iberoamericano, pero a lo que se me alcanza, por conversaciones con quienes lo han liderado, nació éste a imitación del iberoamericano, al principio en torno a los países de la cuenca del Mediterráneo. El primer encuentro internacional de poesía estemporánea, éste es el calificativo que recibe en italiano, se celebró en 2000 en Gibellina (Sicilia), auspiciado justamente por una Universidad llamada "del Mediterráneo", con sede en Roma, y bajo la dirección de Paolo Scarnecchia, que sigue liderando este movimiento con el proyecto de la creación de una Asociación Europea de Poesía Improvisada (AREPO) y con ambiciosos planes de celebración de encuentros internacionales integrados en los programas culturales de la UE. En Gibellina nos reunimos varios estudiosos del arte del repentismo junto con grupos de poetas improvisadores representantes de La Toscana, Cerdeña, Córcega, Murcia, Malta, Líbano y Sicilia. Allí se reprodujeron los mismos hechos que en los primeros encuentros iberoamericanos: primero, el asombro de todos al comprobar que existieran manifestaciones tan variadas y tan espléndidas de poesía improvisada desconocidas hasta entonces; y después, el propósito de propiciar nuevos encuentros internacionales en cada uno de los países y regiones allí presentes.

Aquel propósito se está cumpliendo con nuevas convocatorias y encuentros cada vez más frecuentes. En Cerdeña, isla que posee una de las tradiciones repentísticas, a mi manera de ver, más interesantes de entre las conocidas, se han celebrado al menos tres encuentros internacionales, uno en Burgos (al norte de la isla) en 2000 y dos en Sinnia (al sur) en 2002 y 2004. Y en el precioso Parque Nacional de la Silla, en la Calabria italiana, dentro de sus Festivales de Verano, se celebró en 2004 un gran Encuentro de Poesía Estemporánea, con la participación de representantes europeos e iberoamericanos. De la misma forma, ya regularmente, en La Toscana se celebra un Encuentro de cantastori con la presencia alternativa de algún grupo extranjero. Y también en Malta, y en Córcega, etc.

Hasta los estudiosos de la poesía popular balcánica, tan famosa, sintieron la necesidad de conocer de cerca la tradición repentística del mundo iberoamericano y convocaron un Congreso Internacional, justamente para poner en relación y en contraste la poesía narrativa popular hispánica y la poesía épica popular sur-eslava, posiblemente las dos manifestaciones "últimas" más importantes del mundo occidental, si bien los cánticos épicos sur-eslavos están mucho más cerca de las formas poéticas propias de la Edad Media, y sus cantores pueden considerarse como los modelos supervivientes de la juglaría medieval. Eso por lo que se refiere a la parte teórica, pero también hubo una parte artística, al juntarse el canto improvisado de un guslari serbio y de unos repentistas cubanos. Muchos de los allí reunidos, sobre todo los de la parte hispana, oían y veían por vez primera a un auténtico guslari, posiblemente el cantor popular más mitificado de entre todas las tradiciones poéticas orales occidentales, por cuanto sobre su arte verbal se ha formulado, básicamente, la llamada "teoría de la oralidad". Pero también muchos otros, y tanto de la parte

eslava como de la parte hispana, oyeron y vieron a tres auténticos y maravillosos poetas repentistas, en este caso dos cubanos (Alexis Díaz-Pimienta y Emiliano Sardiñas) y un canario (Yeray Rodríguez). Al final, esta sesión de improvisación poética se convirtió en el evento central del Congreso y en su acto más memorable. Estoy seguro de que las intervenciones más brillantes de los teóricos más reputados del mundo de la poesía popular allí congregados quedaron palidecidas al lado de la lección magistral que ofrecieron los repentistas, y más aprendieron de verdadera teoría poética los estudiantes de aquel Congreso, incluso los mismos profesores, en aquella sesión de dos horas de arte verbal improvisado que en el resto de los tres días de conferencias y ponencias. Y todo esto ocurrió en Belgrado, en su Facultad de Filosofía y Letras, y organizado por el Departamento de Filología Hispánica, hace apenas unos meses, a finales de noviembre de 2006.

Claro está que los encuentros internacionales de poesía improvisada tienen un inconveniente difícil de superar, cual es la diversidad de lenguas. Pues es ley que se cumple siempre que toda tradición poética popular, sea improvisada o memorial, se manifiesta en su lengua autóctona. Así que la dificultad de la lengua la hallamos no sólo en los encuentros internacionales europeos, sino en los meramente nacionales españoles e iberoamericanos, pues existe la improvisación en gallego y por supuesto en portugués, y en catalán y en los dialectos mallorquín y menorquín, y en vasco. Algunos remedios se han ensayado para sobrepasar las dificultades lingüísticas, como es la proyección sobre una pantalla, mediante un ordenador, de una traducción inmediata y resumida de los temas que los improvisadores tratan; o la traducción simultánea mediante un sistema de audición interna por auriculares; o la explicación que un traductor ofrece al público cortando a los improvisadores a cada momento. En algo ayudan estos procedimientos, no cabe duda, al entendimiento del mundo de las referencias sobre el que los improvisadores están tratando, pero de ninguna manera resuelven satisfactoriamente la comprensión del arte poético que allí se está produciendo, pues ese arte es siempre, y por encima de todo, un arte lingüístico, sólo percible y sólo existente en la misma lengua en que se crea.

Otro hecho, nada circunstancial por cierto, debe destacarse en este panorama que estamos dibujando y que tiene mucho que ver con esa cierta notoriedad de la improvisación poética en la actualidad. Y es el protagonismo de determinadas personas individuales; protagonismo que debe entenderse aquí como dedicación entusiasta y altruista en beneficio de una causa cultural, en la mayoría de los casos marginal y disminuida en el reconocimiento social, necesitada, por tanto, de esfuerzos reforzados para ponerla en el lugar que por sí misma merece. Como ocurre en cualquier convocatoria, sea cual sea su temática, por detrás de ella hay siempre unas personas responsables en gran medida de que tales acontecimientos realmente acontezcan. Difícilmente se podría contar la historia de los festivales de Las Tunas sin los nombres de Waldo Leyva y Ramón Batista, y los encuentros de San Luis Potosí sin Armando Herrera, y los de Casablanca sin Luis Alventosa, y los de Manacor (Mallorca) sin Felip Munar, y los de Villanueva de Tapia sin Alexis Díaz-Pimienta, y los de Italia sin Paolo Scarnechia, y los de Cerdeña sin Paolo Zedda, y los de Cerdeña sin Tony Casalonga, y los del País Vasco sin la existencia de la Asociación de Bertsolaris y de un hombre como Koldo Tapia, etc. A ellos, y a otros muchos más cuyos nombres no conozco, les debe el arte de la improvisación el estado de razonable optimismo en el que ahora está.

Conocer el interior de la creación

Aparte de las actas publicadas de los Encuentros y Simposios Internacionales ya señalados, la bibliografía sobre la improvisación poética se ha enriquecido de una manera sobresaliente en los últimos años con una serie de estudios monográficos de gran calado intelectual. Los primeros acercamientos serios y específicos que se hicieron fueron los de Vicente Mendoza sobre la décima en México (1957), de Ivette Jiménez de Báez sobre la décima en Puerto Rico (1964) y de Efraín Subero sobre la décima en Venezuela (1977). Pero ha de advertirse que estos tres libros pioneros están dedicados a una forma poética globalizadora, la décima, que en esos tres países (como en el resto de los países iberoamericanos) no sólo se manifiesta como poesía improvisada, sino también como poesía tradicional, y tanto para el género lírico como para el narrativo. Se tratan, por tanto, de estudios que tienen como fuente tanto la escritura como la oralidad, y como objeto tanto la décima tradicional como la improvisada. A ellos, teniendo igualmente a la décima como temática, podrían sumarse los de Samuel Feijoo (1961) y Jesús Orta Ruiz (1980) en Cuba, el de Beatriz Seibel (1988) en Argentina y el de Laura Hidalgo (1990) en Ecuador. Todos ellos anteriores a la década de los noventa, porque con posterioridad, la bibliografía sobre la décima en América empieza a ser mucho más abundante, tanto en visiones generales como particulares, como podrá comprobarse en la bibliografía que se relaciona al final. Un libro quiso ser “el libro básico de la décima”, ofreciendo una panorámica de su historia, de su geografía y de sus manifestaciones en el mundo iberoamericano, y es el colectivo coordinado por Maximiano Trapero (2001). Y empiezan a aparecer también estudios monográficos amplios sobre las otras modalidades de improvisación poética de España.

Tres son sólo, empero, los estudios que yo conozco que abordan de una manera decidida el tema de la improvisación poética y que se meten dentro de la problemática de la creación “de repente”, cada uno de ellos basado en una tradición particular: el de Alexis Díaz-Pimienta (1998) sobre el repentismo cubano, el de Joxerra Garzia, Jon Sarasua y Andoni Egaña (2001) sobre el bertsolarismo vasco y el de Alberto del Campo (2006) sobre el trovo alpujarreño. Mas esa particularidad geográfica y temática que tiene cada uno de ellos no obsta para que sus observaciones y conclusiones sean válidas universalmente, pues general y universal es el género de la poesía improvisada. Los tres son excelentes, obras definitivas si no fuera porque nada es definitivo en la interpretación y valoración de cualquier producto humano, y menos cuando éste tiene que ver con lo artístico. Pero sí que serán obras clásicas, porque han iniciado una línea de investigación inédita hasta ahora y lo han hecho con el método y el rigor más exigibles. Y me alegra que sus autores estén presentes en este Simposio, pues ello garantiza el tino y la actualidad con que sus organizadores lo han convocado.

Renovación generacional

En este tiempo que estoy historiando he visto actuar a repentistas viejos, plenamente consagrados en sus respectivos países, como Pablo León, Luis Gómez, el Indio Naborí, Adolfo Alfonso, Santos Rubio, Bernardo Gutiérrez, Eremito Rodríguez, El Patiñero, etc. He sido testigo en multitud de ocasiones y en lugares de medio mundo del arte maduro, estable

pero siempre renovado, magistral, de José Curbelo y de Marta Suint, de Uruguay y Argentina, respectivamente; de Guillermo Velázquez, de México; de Víctor Hugo Márquez, de Venezuela; de Roberto Silva e Isidro Fernández, de Puerto Rico; de Tomasita Quijala, Raúl Herrera, Papillo, Alexis, Juan Antonio, Emiliano y un número incontable de repentistas cubanos; de Candiota y Sevilla, de la Alpujarra almeriense; de Miguel Atmeller y Miquel Barceló, de Menorca; de Andoni Egaña y Jon Sarasua, del País Vasco, etc. Ellos representan principalmente las “voces” de la improvisación actual en Iberoamérica y en España y sirven además como “modelo” de la función principal del género regional que practican. Pero he visto también nacer a nuevos poetas, representantes de las nuevas generaciones, y los he visto crecer y consagrarse (Luis Quintana, de Cuba; Omar Santiago, de Puerto Rico; Manuel Sánchez y Moisés Chaparro, de Chile; Ernesto da Silva, de Venezuela; Yeray Rodríguez, de Canarias; los bertsolaris Unai Iturriaga, Maialen Lujanbio, Jon Maia, Amets Arzallus, etc.). Y debo decir que, a nivel general, la pervivencia de la poesía repentística está plenamente garantizada en el trance de un tiempo histórico ciertamente peligroso, cuando las modas de la globalización están imponiendo unas culturas únicas, uniformes y estandarizadas². En este sentido, las culturas populares, y muy particularmente el canto folclórico, pueden convertirse en el amarre mejor que los pueblos puedan hallar para no verse fácilmente arrastrados por las aguas avasalladoras de la globalización. Las culturas tradicionales proporcionan al hombre una manera de estar con conciencia en el mundo moderno. Creemos firmemente que la práctica y la defensa de las culturas tradicionales pueden salvar a la humanidad del monstruo de la uniformidad absoluta. Y defendemos que las culturas tradicionales hacen al hombre más humano, en la dimensión más esencialmente humana, la de ser espécimen con identidad peculiar y distintiva. “Iberoamérica unida / por culpa de la espinela”, oí cantar a un galeronista margariteño, y esa es una hermosa proclama. Yo sólo lo matizaría “por gracias de la espinela”.

Además, a diferencia de lo que ocurre en otras manifestaciones de la poesía popular, como el romancero, que está en un período de decadencia tal que puede hablarse sin tapujo alguno de agonía, cuando no ya de muerte, la improvisación poética vive en este tiempo el mejor momento de su historia, al menos de la historia que nos es conocida. En algunos lugares la renovación generacional está plenamente garantizada, como ocurre, por ejemplo, en Cuba, en Chile, en Mallorca o en el País Vasco; incluso puede decirse que entre los jóvenes improvisadores que en la actualidad destacan en el concierto iberoamericano hay verdaderos talentos poéticos, muy superiores a lo que la tradición de esos lugares había dado hasta ahora. El repentismo poético del mundo iberoamericano (y europeo) se ha renovado profundamente con estos cambios generacionales. Ha dejado de ser una tradición meramente rural para convertirse en simplemente urbana, o sin marca de origen. Los verseadores y poetas no son ya, como lo eran antes en su mayoría, campesinos analfabetos, sino estudiantes universitarios o incluso licenciados y profesores. La temática improvisatoria se ha ampliado a todas las facetas de la vida social moderna, sin olvidar los temas universales que hicieron de la poesía de repente reflexión para la vida, denuncia de vicios, alabanza de virtudes, controversia de contrarios, recordatorio de historias, defensa de identidades, regocijo del ingenio, despertar de sentimientos, incluso simple juego de retóricas lingüísticas, arte verbal, al fin. De la misma manera, el lenguaje poético se ha renovado hasta el límite de la cotidianidad más avanzada. Seguramente el bertsolarismo vasco

² Pienso en el movimiento hip-hop y en el rap, un buen ejemplo –creo– de una moda globalizadora

entre los jóvenes de todo el mundo, y un modelo también de lo que –en mi opinión– ni tiene arte

verbal ni menos poesía. Tendrá, en todo caso, un ritmo machacón y una ríspida verborrea.

represente mejor que ninguna otra tradición esta renovación de la que hablamos, y que afecta a muy variados componentes. Pero a nivel individual un trovador hay en el concierto iberoamericano que puede ponerse como modelo paradigmático de lo que decimos, Guillermo Velázquez, de la Sierra Gorda de Guanajuato, México, un poeta absolutamente genial, que mezcla tradición y modernidad en un equilibrio que parece del todo inverosímil, que se siente hombre de su tiempo a la vez que voz que viene del pasado, capaz de meter entre sus versos palabras como internet, vídeo, coca-cola, chit, etc. y seguir teniendo su mensaje el valor de las parábolas. Hombre, al fin, que cree en el destino del trovador, que cree que la poesía sirve para abrir brechas al futuro; que la poesía, si merece existir, tendrá que ser “bálsamo de los que sufren, relámpago de luz para los que viven en la oscuridad y agua que humedezca la raíz de un futuro más solidario entre todos los hombres”. Eso dijo en unas declaraciones a la prensa en el Festival de Las Palmas, en 1998.

Y junto a la renovación natural de las generaciones de poetas improvisadores, ha de contemplarse ahora como un fenómeno absolutamente novedoso la creación de escuelas de repentismo, cuyo primer ensayo se inició en Cuba con métodos y materiales bien meditados por un hombre que lo es todo en el mundo del repentismo, Alexis Díaz-Pimienta, pero que está poniéndose en práctica en otros muchos lugares: Baleares, Murcia, Almería, Canarias... El caso del País Vasco es también singular, pues se adelantó a todos con la creación de las ikastolas que están nutriendo con novísimos bertsoaris a todos los escenarios de Euskadi.

En fin, mucho se está haciendo en el mundo del repentismo, como vemos, para que la tradición no decaiga, y desde muchos frentes, también desde el ámbito de las Administraciones culturales públicas, pero estimo que la “fuerza interna de la tradición” es mucho más poderosa en este caso que toda iniciativa política por hacer conservar una fiesta o una costumbre.

Poesía en acción

Dijimos antes que la improvisación poética es un arte que se produce en y sólo en la performance. Este es un neologismo traído al español desde el inglés, a mi modo de ver innecesariamente, pues en el español siempre se ha dicho actuación o actualización o ejecución o puesta en escena, que eso es lo que quiere decir performance, aunque algunos quieran vestir al término inglés con un ropaje científico diciendo que una performance (en femenino) es la ‘actualización de un gesto expresivo’³. Por supuesto que la actualización o recitación de un poema requiere de una voz, de unos gestos y de una puesta en escena que no requiere el hablar en prosa cotidiano. Al fin, la recitación de un poema y mucho más la creación de un poema oral, es una especie de dramatización, en donde lo gestual coadyuva en hacer visual lo que en la lengua es meramente conceptual.

En la improvisación se oye y se ve el proceso de la creación poética, dijimos también antes. El poeta no puede disimular el aprieto en que un pie forzado con rima dificultosa le ha puesto, por ejemplo; o la alegría exultante de comprobar que ha llegado al último verso justo con la expresión exacta con la que él quería poetizar la idea de ese mismo pie.

³ Paul Zumthor, uno de los principales teóricos de la oralidad e introductor de este término, lo

define como “la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y

percibido, aquí y ahora” (Zumthor 1991, 33).

Hay poetas que antes de empezar a cantar, se concentran y se ensimisman hasta un grado que parece de trance, mientras que otros gesticulan, y se ríen ellos solos, y recorren el escenario de allá para acá, como si el arte de hacer versos requiriera de agitación. Hay poetas que se someten al ritmo que la música de cada tradición marca, acompasando su fluir verbal a ese tempo, mientras que otros (especialmente algunos repentistas cubanos) se sobrepone a los instrumentos y rompen todos los períodos musicales preestablecidos. Hay modalidades improvisatorias en las que se permite “robar” el turno del verso, y por tanto impedir con ello que el contrario desarrolle su idea, con el consiguiente disgusto de éste, y hay improvisadores que “roban” el aplauso del contrario, respondiéndole de inmediato, sin dejar lugar a pausa alguna. Las actitudes de los repentistas sobre el escenario pueden representar el más variado mosaico, y no por voluntad individual, sino porque lo marca su tradición. Los hay que actúan de pie y los hay que sentados; entre los primeros los hay que se mueven y gesticulan de manera exagerada (los cubanos, margariteños, panameños, alpujarreños y algunos más) y los hay que permanecen estáticos como estatuas (los bersolaris); entre los que cantan sentados, los hay que se muestran al público en sillas puestas en fila (los chilenos) y los hay que cantan en torno a una mesa, como si de una conversación ordinaria se tratara (menorquines y sicilianos). Y los hay que, aun actuando de pie, necesitan de una silla: los payadores argentinos y uruguayos para apoyar la pierna en la que a su vez apoyarán su guitarra y los sardos para apoyar las manos y poder concentrarse. Son posiciones y gestos que configuran una manera de puesta en escena, pero que influyen de manera decisiva en sus creaciones improvisadas, como aseguran ellos mismos.

Arte verbal

¿Arte verbal es la improvisación poética? ¿De verdad se produce poesía lo que se dice poesía en la improvisación? Mucho escepticismo hay en esto. Un hombre como Menéndez Pidal, que conoció como nadie la poesía de tipo tradicional y que supo valorarla, también como nadie antes de él, en su justa medida, se mostraba, sin embargo, muy escéptico en la valoración de la poesía improvisada, como si se tratara de un imposible literario, y la condición de repentista una circunstancia contraria a la consideración del verdadero poeta. Dice Menéndez Pidal, hablando de los guslaris yugoslavos, objeto del libro de Albert B. Lord *The Singer of Tales*: “La creación poética con la improvisación se concibe muy bien entre poetas como los yugoslavos, que principalmente actúan ante un proletariado rural”, pero pretender que Homero, cantor ante príncipes y ciudadanos ilustres, fuera también un improvisador, “no diré [que sea] un despropósito literario [...] diré sólo que es dejarse llevar demasiado por la afición especialística profesada hacia los cantores yugoslavos, tomándolos como modelo universal de poetas orales”. Y concluye su reflexión: “¿Por qué poetizar rápidamente?” (Menéndez Pidal 1965-1966, 201).

De estas palabras de Menéndez Pidal parecen desprenderse varias cuestiones que conviene individualizar:

a) Parece como si menospreciara la improvisación como forma de “poetizar”, como si en la improvisación no pudiera haber verdadera poesía⁴.

⁴ Es muy significativo respecto a la valoración que Menéndez Pidal tenía de la poesía improvisada el siguiente párrafo: “Vemos aquí la improvisación brotar por todas partes en Yugoslavia, como una facilidad connatural, allí muy al

uso; la vemos bajo su complejo de admirable frivolidad. Desde este punto de vista, la improvisación tomada como base del poetizar es un jugueteo que sólo prospera en medios de escaso desarrollo intelectual en la técnica artística, sea en grado eminente entre

yugoslavos, sea en tono menor entre payadores argentinos o versadores valencianos o versolaris vascos, capaces de estar horas y horas repentizando sobre cualquier tema” (1965-66: 200).

b) Como si en los mecanismos de la reproducción de un canto oral estimara Menéndez Pidal que la memoria fuese un recurso más “natural” que la improvisación.

c) Con ello parece mostrarse que Menéndez Pidal no sólo no conocía de manera directa el fenómeno del canto épico de los *guslari* balcánicos, sino que desconocía del todo (o no las consideraba aquí) las otras tradiciones hispánicas de improvisación poética⁵.

Una actitud así, en un hombre que había estudiado tan profundamente la poesía oral de los pueblos de Europa y que había reflexionado con tanto tino sobre la poética en que se basaba, extraña sobremanera desde las alturas que ahora miramos el fenómeno entero de la poesía oral, pero no en el tiempo en que Menéndez Pidal escribió sobre ello. Y en su tiempo, y sobre todo desde España, la poesía llamada “tradicional” no es que lo abarcara todo en el campo de la poesía oral, pero sí que lo encubría todo, lo ensombrecía, tal era la fuerza con que vivía el romancero y las cualidades poéticas e históricas que lo adornaban. Si Menéndez Pidal hubiera vivido en Hispanoamérica hubiera conocido otra realidad y, sin duda, hubiera formulado sus tesis con unas perspectivas más amplias, pero vivió en España y en la tradición poética española dentro del campo de la oralidad todo se quedaba pequeño al compararse con el romancero. Y cuando Menéndez Pidal fue a América, en Chile, en Perú y en Cuba se dedicó también a recoger romances y no conoció la otra espléndida realidad de poesía improvisada existente en esos países y en todos los otros países del Continente. En ninguno de los relatos de sus viajes americanos he encontrado la más mínima alusión a este tipo de poesía, ni siquiera a la décima. Que desconociera las muestras de poesía popular improvisada existentes en España, puede explicarse por el ámbito tan recluso en que vivían y por el grado de modestia con que se manifestaban, pero no en América, donde la poesía improvisada tenía ya entonces mucha más fuerza que el romancero. Así que ese silencio de Menéndez Pidal sólo puede explicarse desde un efectivo desconocimiento del fenómeno improvisatorio, apoyado por el silencio que desde el ámbito de la investigación y de la literatura escrita existía sobre él, o por una actitud personal de cierta desconsideración hacia él como fenómeno literario.

Seamos objetivos. Por supuesto que no todos los repentistas merecen el calificativo de poetas, algunos se quedan sólo en versadores, capaces de hablar en verso, incluso que esos versos formen estrofas. Y por supuesto también que no todas las décimas o quintillas o cuartetos de un repentista merecerían el calificativo de poesía, incluso en su propia valoración. ¿Pero es que todos los libros que se publican escritos en verso merecen ese mismo calificativo de poesía, aunque lo lleven escrito en la cabecera o figure en el pie editorial? ¿Es que todos los poetas consagrados y que lo son verdaderamente, pongamos el ejemplo de Lope de Vega, valorarían como tal y por igual toda su producción publicada? ¿Es que toda la poesía escrita, y valorada sin más como poesía, pertenece al género lírico y tiene un lenguaje simbólico? Si así fuera, ¿cómo y dónde poner la obra entera de Berceo, por ejemplo, y el *Romancero Nuevo* de Lope, y *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, hasta *Campos de Castilla* de Machado?

⁵ Porque la poesía épica sur-estava no es, ni mucho menos, pura improvisación; y las manifestaciones de poesía improvisada del mundo hispánico

que cita (la de los payadores argentinos, versadores valencianos y versolaris vascos) no son de las mejores que podrían citarse en cuanto a los valores poéticos de

que se sirven de ordinario, pero aún así pueden hallarse en ellas extraordinarios valores de verdadera poesía.

El mundo de la improvisación reúne un inmenso y muy complejo universo de formas, funciones y objetivos. Y no todas las tradiciones repentísticas que existen coinciden en esos tres parámetros. Ninguna se encasilla en una única función, pero sí puede decirse que alguna función particular se manifiesta como prioritaria en cada tradición, y que sirve para distinguirse de las otras. Así, hay tradiciones repentísticas que tienen la función laudatoria como características de su "poética", como advierto en el galerón margariteño; hay otras caracterizadas por servir para la denuncia, para cantar las verdades que desasosiegan a una sociedad, como la payada argentina; otras que se basan en el poder de la argumentación, en hacer verosímiles las situaciones más extrañas, como el bertsolarismo vasco; otras que tienen su mayor aceptación en la rapidez del contraataque, en el ingenio inmediato por responder al contrario, como la piquería colombiana; las hay también que, por el contrario, buscan "hacer literatura", recurriendo a toda la tropología que la teoría literaria ha configurado, como en efecto hacen muchos repentistas cubanos; etcétera. Y hay tradiciones que ponen en la jocosidad su principal objetivo, como hacen la jaranera panameña o la regueifa gallega.

No cabe ignorar que las más de las modalidades improvisatorias actuales que conocemos, además de las que hay alguna referencia histórica, tienen la función festiva como característica sobresaliente, con todas las variantes particulares de sátira, de burla, de ironía, de chanza y chocarrería, de broma, de jocosidad, de ocurrencia e ingenio, incluso de disparate, que se quiera. (Y de esto sabe mucho Alberto del Campo, que ha basado justamente su espléndido estudio sobre el trovo alpujarreño en la función burlesca que le caracteriza). Y valdría decir que todas las tradiciones improvisatorias, absolutamente todas, tienen algo de esto, y que todos los repentistas deben recurrir en algún momento de sus actuaciones a estos parámetros, pues el público lo espera.

Quede claro, por tanto, que la función de la poesía improvisada no es "hacer literatura", aunque algunos poetas improvisadores la busquen y efectivamente la hagan, sino algo más elemental, inmediato y cercano: dialogar con el público, eso sí, utilizando para ello un "arte verbal" un "arte verbal dialógico", como lo llama Díaz-Pimienta (2004) configurado en cada lugar según unos parámetros que se han hecho propios y particulares, y de ahí que podamos identificar y distinguir cada modalidad improvisatoria de todas las demás. Y de ahí también que tenga razón Alexis Díaz-Pimienta cuando propone un cambio de prioridades y perspectivas en el estudio del fenómeno de la improvisación. Hasta ahora han sido la filología y la musicología las disciplinas más interesadas y que con más asiduidad se han acercado a la improvisación, y hasta podría decirse que casi las únicas. Pero deben invertirse los puntos de interés: La improvisación poética es, primero, un acto de habla y debería ser, por tanto, objeto de estudio de la teoría de la comunicación; es después un arte poético y, por tanto, objeto de la literatura y de la filología; y en tercer lugar es un arte musical, objeto, pues, de la musicología y específicamente de la etnomusicología. Otros puntos de interés tiene la improvisación, por supuesto, para la antropología, para la sociología cultural, para la retórica, etc. que deberían ser abordados para una comprensión total del fenómeno.

Arte poético

¿Arte en la improvisación en verso?, volvemos a preguntarnos. Sí, volvemos a responder. Aunque como en todos los actos humanos sometidos a una valoración ésta pueda ir desde el grado más elemental al grado más alto, y ese es un proceso siempre subjetivo. Yo podría poner dos ejemplos extremos de lo que entiendo por arte verbal en la improvisación en verso, de entre los miles que podría y que de hecho se están produciendo cada día en todos los territorios de ese mundo nuestro que llamamos hispánico.

Para el ejemplo más elemental traigo el caso llamado de “los pajaritos”, una tradición antigua de este mismo pueblo, Urueña⁶, en la que, en los banquetes de boda se establecía una especie de pugilato entre los asistentes para ver quién tenía más ingenio en la improvisación de letrillas dirigidas a los novios, a los padrinos, al cura, a los invitados, etc. La cosa podía empezar con una estrofa como ésta:

Cantaban los pajaritos
a la sombra del magnolio
y en su lenguaje decían
vivan los señores novios.

A la que contestaba otro invitado espontáneo con otra como:

Cantaban los pajaritos
a la sombra de una encina
y en su lenguaje decían
viva la señora madrina.

Y seguía otro con la siguiente:

Cantaban los pajaritos
a la sombra de un olivo
y en su lenguaje decían
que viva el señor padrino.

Y en medio de cada una de ellas, cantaban todos los invitados el siguiente estribillo tradicional:

Ésta se lleva la gala,
ésta se lleva la flor,
ésta se lleva la gala
ésta sí, las otras no.

Más elementalidad, imposible. Y sin embargo, ¿quién duda de que hay un poco de arte? Algunos podrían decir que sólo artificio verbal. Hay versos bien medidos, tienen rima y forman estrofa. Y sobre todo, ¿quién puede dudar de que es un arte verbal dialógico? Por medio del verso y de la alternancia entre un solista espontáneo y el del resto del grupo se establecía un diálogo entre la improvisación y la tradición; por medio de la palabra canta-

⁶ Noticia extraída de un *Parpalacio* de la Fundación Joaquín Díaz, n.º 45, 2006.

da se hacía la fiesta, sin necesidad de contratar a “artistas” foráneos, ajenos al grupo humano allí congregado.

Como ejemplo del otro extremo, traigo una décima improvisada sobre un pie forzado del que yo mismo fui testigo presencial. Ocurrió en una actuación de los cubanos Tomasita Quiala y Raúl Herrera en la Facultad de Filología de mi Universidad de Las Palmas de Gran Canaria en 1998. En un salón de actos abarrotado de estudiantes, ansiosos de conocer el fenómeno de la improvisación, uno de ellos le propuso a Tomasita el siguiente pie forzado:

nafragué una noche oscura

Ya saben ustedes cómo funciona la modalidad del pie forzado en la poesía improvisada en décimas: el poeta debe componer una décima acabando justamente con el verso que le han propuesto. Ello, naturalmente, no sólo va a condicionar la rima entera de la décima, sino lo que es más importante, le exige desarrollar un tema que aparece apuntado, sólo sugerido, en el pie forzado.

El octosílabo era hermoso. ¿Podría ser un verso de San Juan de la Cruz? Hace pensar, al menos, en su *Noche oscura del alma*. Si Tomasita Quiala conociera la obra del santo abulense hubiera tenido ya un camino seguro para desarrollarlo, pero es improbable, porque Tomasita es ciega de nacimiento y no creo que en Cuba existiera la conversión de ese libro en el sistema braille. De no reconocer el verso, su mensaje se abriría a mil alternativas, empezando por las autobiográficas. La primera persona del verbo naufragué imponía ya una restricción: el motivo poético tenía que ser personal. Pero ¿cuál? ¿O sería mejor dejar volar la imaginación y dejar que la historia se fuera configurando al compás en que los octosílabos fueran formando la décima, y confiar en el buen oficio de quien ya tiene superadas las dificultades de la rima, el ritmo y la versificación?

El laúd empieza a sonar y su ritmo es implacable: desde que suena la primera nota hasta que el decimista debe empezar a cantar no deben mediar más que unos pocos compases. Y el laúd empezó a sonar nada más que el estudiante universitario formuló su pie. En ese tiempo mínimo, apenas unos segundos, ¿qué pasa en la cabeza del repentista?, ¿qué mecanismos hacen posible, primero, concebir un tema y, después, darle forma poética? No hablo ya del mecanismo métrico, externo, que ese debe tenerlo ya automatizado el decimista, aunque hay que reconocer que la rima -ura del pie forzado no es fácil y lleva en el español a un tipo de derivados cultos. Hablo del aspecto poético, el que hace que la décima resultante sea o no creación literaria, obra única, nunca antes dicha. Ante ese mundo de silencios, Tomasita Quiala eligió el tema del desamor, la experiencia fallida de un amor hecho fuego que pronto se consumió dejando las cenizas de la melancolía. Diez versos tan bien armados, tan llenos de metáfora, tan cultistas incluso, que debí leerlos después, acabado el recital, despacio, repetidamente, para comprobar que la impresión primera que me dejaron cuando los oí, no había sido una ilusión. Del pie forzado “naufragué una noche oscura” surgió un poema, un verdadero poema, éste:

Te conocí cuando era
 un barco sin timonel,
 se me confundió tu piel
 con una playa costera.
 Mas como tu abrazo fuera
 más salitre que ternura,
 se me quemó la cordura
 en el fuego de tu pira,
 y en el mar de tu mentira
 naufragué una noche oscura.

Y en medio de esos dos extremos de arte verbal improvisado, quedaría ese inmenso interregno que la semántica cognitiva llamaría “de los prototipos”, ejemplos óptimos que por extensión podrían explicar toda la casuística que en la realidad pudiera darse.

Veamos tan sólo otros dos ejemplos, que giran ambos alrededor de un mismo topoi literario, el de los besos dados a una mujer que ya es de otro. A todos se nos viene de inmediato a la memoria, cómo no, el verso nerudiano del poema 20 de *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*:

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.

Ese motivo poético está también expresado en la lírica de tipo tradicional y se puede hallar en cualquier lugar de España y de Hispanoamérica, por ejemplo en Canarias:

Celoso te fui a besar
 y mis labios te mordieron
 por si podía arrancar
 los besos que otros te dieron.

Pues también lo he encontrado en Cuba, pero allí en décimas. Una de ellas se la he oído cantar varias veces a Luis Martín⁷, un excelente repentista y tonadista cubano, aunque no sé a ciencia cierta si es composición propia o pertenece a la tradición. Dice así:

Yo tomé una mariposa,
 la vestí con rojas galas
 y después alzó sus alas
 y se posó en otra rosa.
 Por tan bonita y hermosa
 la adoré con frenesí,
 ella se rió de mí
 y se rió de un cantor
 pero le quedó el calor
 de los besos que le di.

⁷ Aparece grabada, cantada con la tonada matancera “Caramba”, en

el CD Punto cubano. Décimas, controversias y tonadas, editado

por el Centro de la Cultura Popular Canaria en 2003.

La otra décima sí fue improvisada, y además sobre el pie forzado “los besos que yo te di”; se lo pusieron a Jesús Orta Ruiz, el Indio Naborí, al principio de la década de los cuarenta del siglo xx en un programa de la radio cubana (Bode Hernández 1997, 108). Así cantó:

Te haría mía y después
besaría locamente
desde el nardo de tu frente
hasta el lirio de tus pies.
Quiero, sediento, a través
del cuerpo, besarte así,
por si acaso viene a ti
otro que su amor te exprese,
y en vez de besarte, bese
los besos que yo te di.

¿Quién puede dudar de que esto es auténtico arte verbal, verdadera poesía, aun siendo improvisada? Aunque haya que decir que logros poéticos de este calibre no sean lo ordinario. Al fin, fue obra del Indio Naborí, que en el mundo de la improvisación es como decir de Garcilaso: un modelo de armonía y de belleza clásicas.

Ante realizaciones poéticas como ésta no cabe en el oyente otra actitud que la del asombro: asombra hasta el grado de la incredulidad que los repentistas puedan encontrar tanta originalidad, tanta sutileza, tanta poesía tan de repente. Y confieso que, a pesar de los muchos años que llevo siendo seguidor apasionado de toda modalidad de improvisación poética, mi asombro no ha decrecido. Pero, a la vez, asombra que la lengua se desdoble con tanta facilidad, se flexione tan naturalmente, se multiplique con tal productividad, se ponga tan a disposición de los repentistas para decir tanto y tan nuevo de continuo. Y eso, en el fondo, a pesar de las teorías de la improvisación, sigue siendo materia inefable, arte poético.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMISTEAD, Samuel G. (1994): "La poesía oral improvisada en la tradición hispánica", en Trapero (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, pp. 41-69.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1996): "Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima", en Trapero, *El libro de la décima*, pp. 15-34.
- ARMISTEAD, Samuel and Joseba ZULAIKA (ed. 2005): *Voicing the Moment. Improvised Oral Poetry and Basque Tradition*. University of Nevada, Reno: Center for Basque Studies.
- AULESTIA, Gorka (1990): *Bertsolarismo*, Bizkaixo, Foru Aldundia.
- BATUR, Rahmi (2004): "Dengbej, los improvisadores kurdos", *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, pp. 293-302.
- BLANCO, Domingo (2000): "La poesía oral improvisada en Galicia: las regueifas", en Trapero, Santana y Márquez (ed. 2000), pp. 339-352.
- BODE HERNÁNDEZ, Germán (1998): *Décimas rescatadas del aire y del olvido* (prólogo de María Teresa Linares). La Laguna: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- BONMATTÍ LIMORTE, Casimiro (2000): "El trovo del Campo de Cartagena (Murcia)", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 371-392.
- CABALLERO BARRIOPEDRO, Jesús (1996): *¡Buen pie para una cuarteta!* (Historias de Brihuega), Madrid: Compañía Literaria.
- CAMPO TEJEDOR, Alberto del (2006): *Trovadores de repente*. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de La Alpujarra. Salamanca: Diputación Provincial / Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril.
- CARRACEDO NAVARRO, David Manuel (2003): *Vamos haciendo el ruido*. México: PACMYC.
- CARRIZO, Juan Alfonso (2002): *Cantares hispanoamericanos* (intr. y revisión de Olga Fernández Latour de Botas). Buenos Aires: Academia de Ciencias y Artes de San Isidro.
- CLARKE, Doroty C. (1936): "Sobre la espinela", en *Revista de Filología Española*, XXIII, pp. 293-304.
- CONTRERAS OYARZÚN, Constantino (2000): "El arte tradicional de la décima. Raíz hispana y fronda chilena", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 189-199.
- CÓRDOBA ITURREGUI, Félix (1994): "Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación", en Trapero (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, pp. 73-85.
- COSSÍO, José María de (1944): "La décima antes de Espinel", en *Revista de Filología Española* (Madrid), XXVIII, pp. 428-454.
- CRIADO, José (1993): *De trovo con Candiota* (1985-1987). Almería: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- CHECHI, Mauro (1997): *Come si improvvisa cantando (storia e tecnica sull'uso di versi e rime)*. Grosseto: Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, Archivio di Stato di Grosseto.
- CHRISTIAN, Williams A. (2000): "Verso improvisado en las montañas occidentales de Cantabria", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 405-418.
- CHRISTIAN, Williams A. (1998): *Trovas y comparsas del Alto Nansa*, Santander, Aula de Etnografía de la Universidad de Cantabria.
- DANNEMANN, Manuel (2000): "Poesía juglaresca en América Latina, setecientos años después", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 39-50.
- Décima popular en Iberoamérica*, La (Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima). Veracruz: Instituto Veracruzano de Cultura, 1995.
- DI SANTO, Víctor (1987): *El canto del payador en el circo criollo*. Buenos Aires (edición del autor).
- DÍAZ-PIMIENTA, Alexis (2004): "Sobre la dinámica interna de la improvisación poética", *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, pp. 63-114.

- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (1998): *Teoría de la Improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo* (prólogo de Maximiano Trapero). Oiartzun (Gipuzkoa): Sendoa.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2000): "Aproximaciones a una posible 'gramática generativa' de la décima improvisada", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 201-214.
- ESPINEL, Vicente (1980): *Diversas rimas* (edición e introducción de Alberto Navarro González y Pilar Navarro Velasco). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ESPINEL, Vicente (2001): *Obras completas. II. Diversas Rimadas* (estudio y ed. de Gaspar Garrote Bernal). Málaga: Diputación Provincial, Clásicos Malagueños, 2 vols (lo tengo, dedicado por el autor).
- FEIJÓO, Samuel (1961): *La décima popular*. La Habana: Biblioteca del Capitolio Nacional.
- FEIJÓO, Samuel (1980): *Cuarteta y décima*. La Habana: Letras Cubanas.
- FENICHE BORGES, Francisca Neuma (1994): "Pesquisa e organização", *Presença de José Américo na literatura de cordel* (Antología). João Pessoa, Fundación Casa de José Américo.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga (1983): *Folklore y poesía argentina*. Buenos Aires: Editorial Guadalupe.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga (2000): "Pasado y presente de la décima y otras formas improvisadas en la poesía oral y urbana de La Argentina", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 73-94.
- FERNÁNDEZ MANZANO, Reinaldo et al. (1992): "El trovo en la Alpujarra", en Criado, José y Francisco Ramos Moya, *El trovo en el Festival de música tradicional de la Alpujarra* (1982-1991). Granada: Centro de Documentación Musical de Andalucía, pp. 25-61.
- FOLEY, John Miles (2004): "Comparative oral tradition", *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea, pp. 19-38.
- FREITAS BRANCO, Jorge e Paulo Lima (ed.) (1997): *Artes da fala: Coloquio de Portel*. Oeiras: Celta Editora.
- FRENK, Margit (1975-1985): *Cancionero folklórico de México*. México: El Colegio de México, 5 vols.
- GABUNIA, Salomé (2004): "Experiencia y realidad de la improvisación oral en Georgia", *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea, pp. 265-273.
- GALEOTE, Manuel (2005): *"El Carpintero", un maestro andaluz de la poesía improvisada*. Málaga: Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (1995): "La décima jarocha y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe", en *La décima popular en Iberoamérica*, pp. 29-44.
- GARCÍA DE LEÓN, Antonio (2002): *El mar de los deseos*. El Caribe hispano musical. Historia y contrapunto. México: Siglo XXI editores.
- GARCÍA, José Ramón (2001): "El bertsolarismo del siglo XIX al XXI", *Historia de la literatura vasca* (Patrio Urquizu, dir.). Madrid: UNED, pp. 403-479.
- GARCÍA, Juan (1979): *Décimas. Una manifestación de la poesía oral en los grupos negros del Ecuador*. Quito: Centro de Investigación y Cultura del Banco Central del Ecuador.
- GARZIA, Joxerra, Jon SARASUA y Andoni EGAÑA (2001): *El arte del bertsolarismo: Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia: Bertsozale Elkartea / Bertsolari Liburuak.
- GRANDA, Germán de (1974): "Décimas tradicionales en Iscuandé (Colombia)", *RDTP*, 30, pp. 315-321.
- GRANDA, Germán de (1977): "Notas para una tipología de las fórmulas orales en un área colombiana de población negra (Iscuandé, Departamento de Nariño)", *Estudios sobre un área dialectal hispanoamericana de población negra. Las tierras bajas occidentales de Colombia*. Bogotá: I.C.C., pp. 237-248.
- HAVELOCK, Erik A. (1994): *Prefacio a Platón*. Madrid: Visor Distribuciones.
- HAVELOCK, Erik A. (1996): *La musa aprende a escribir: Reflexiones sobre oralidad y escritura*. Barcelona: Paidós.
- HERNÁNDEZ MENÉNDEZ, Mayra (ed) (1999): *La luz de tus diez estrellas (Memorias del V Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima)*. La Habana: Letras Cubanas.
- HIDALGO, Laura (1990): *Décimas esmeraldeñas*. Madrid: Visor Libros.

- Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 2004.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (1964): *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (2000): "Tradicionalidad y escritura en las décimas y glosas de México y otros países hispanoamericanos", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 59-72.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (ed.) (1998): *Voces y cantos de la tradición*. México: El Colegio de México.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Ivette (1994): "Décimas y glosas mexicanas: entre lo real y lo escrito", en Trapero (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica*, pp. 87-109.
- JORDÁ, Miguel (1978): *La Biblia del pueblo*. Santiago de Chile: Editorial Salesiana.
- JORDÁ, Miguel (1979): *Puebla en décimas*, Santiago de Chile: Conferencia Episcopal de Chile.
- LECUNA, Manuel (1965): *Literatura oral vasca*. Gipúzcoa: Editorial Auñamendi.
- LEYVA, Waldo (2001): "Movimiento actual en favor de la décima y del verso improvisado", en Trapero (coord., 2001), pp. 197-240.
- LIMA, Paulo (2001): "A décima e o improviso em Portugal", en Trapero (coord., 2001), pp. 153-178.
- LIMA, Paulo (1994): *Poetas de cá. Breve panorama da poesia em Portel*. Portel: Câmara Municipal de Portel.
- LIMA, Paulo (2000): "O estado da decima no sul de Portugal e sua contribuição para a história oral", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 215-226.
- LINARES SABIO, María Teresa (1999): *El punto cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- LINARES SABIO, María Teresa (2001): "La décima cantada", en Trapero (coord., 2001), pp. 129-152.
- LINARES SABIO, María Teresa (1994): "Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba", en Trapero (ed. 1994): pp. 111-132.
- LINARES SABIO, María Teresa (1995): "La décima como 'viajera peninsular' y su regreso aplanado", en *La décima popular en Iberoamérica*, pp. 93-105.
- LINARES SABIO, María Teresa (1999): "Hipótesis sobre el origen de las tonadas de punto cubano", en Hernández Menéndez (ed), pp. 159-166.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1997): *Décima e identidad. Siglos XVIII y XIX*. La Habana: Editorial Academia.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (1999): *La décima constante*. La Habana: Fundación Fernando Ortiz.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (2000): "Décima y oralidad en la tradición cubana", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 237-250.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio (2003): *La décima renacentista y barroca*. La Habana: Pablo de la Torriente Editorial.
- LÓPEZ LEMUS, Virgilio y Maximiano Trapero (2001): "Geografía actual de la décima", en Trapero (coord. 2001): 179-195.
- LORD, Albert B. (2000): *The Singer of Tales* (con un CD que recoge versiones auténticas de sus grabaciones de campo). Harvard University Press. Edición de Stephen Mitchell y Gregory Nay.
- LLUCH VÉLEZ, Amalia (1988): *La décima culta en la literatura puertorriqueña*. Río Piedras: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- MENDOZA, Vicente T. (1947): *La décima en México. Glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- MENDOZA, Vicente T. (1957): *Glosas y décimas de México*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1924): *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1965-1966): "Los cantos épicos yugoslavos y los occidentales. El Mío Cid y dos refundidores primitivos", Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 31: 195-225.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1968): *Romancero Hispánico*. Madrid: Espasa Calpe, 2 vols.
- MILETICH, John (1986): "Sobre 'los cantores épicos yugoslavos y los occidentales'", *La Juglaresca* (Actas del I Congreso Internacional sobre la Juglaresca), dir. Manuel Criado del Val. Madrid: EDI-6, pp. 23-29.

- MORENO CHA, Ercilia (2000): "La música del payador de Argentina y Uruguay", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 291-296.
- MOYA, Ismael (1959): *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Ed. Pedro Berruti.
- MUNAR, Felip (2001): *Manual del bon glosador: Tècniques, exercicis i glosades*. Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear.
- MUNAR, Felip (2004): "La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya y el País Valencià: Un reto de futuro", *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, pp. 257-263.
- NAVA, Fernando (1994): "La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos", en Trapero (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*, pp. 289-309.
- NAVA, Fernando (2000): "Canon y marginalidad de las formas musicales relacionadas con las décimas y glosas mexicanas", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 297-324.
- NOVO, María Teresa y Rafael SALAZAR (ed.) (1999): *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas: Universidad de Oriente y Fundación Tradiciones Caraqueñas.
- NOVO, Teresa (1999): "Antecedentes de la décima hispana y su expansión por América", en M.T. Novo y R. Salazar (ed.), pp. 11-48.
- ONG, Walter J. (1986): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (traducción de Angélica Scherp). México: Fondo de Cultura Económica.
- ORTA RUIZ, Jesús y TRAPERO, Maximiano (2001): "Origen de la décima", en Trapero (coord., 2001), pp. 15-40.
- ORTA RUIZ, Jesús [Indio Naborí] (1980): *Décima y folclor*. La Habana: Ediciones Unión.
- ORTA RUIZ, Jesús [Indio Naborí] y Ángel Valiente (1997): *Décimas para la historia. La controversia del siglo en verso improvisado* (edición y prólogo de Maximiano Trapero). Las Palmas de Gran Canaria: Gobierno de Canarias/Centro de la Cultura Popular Canaria/Cabildo Insular de La Palma.
- PARRA, Violeta (1970): *Décimas*. Santiago de Chile: Universidad Católica de Chile/Ediciones Nueva Universidad.
- PEDROSA, José Manuel (1995): "La canción tradicional, autobiografía poética del pueblo", *Anthropos, Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 166-167, pp. 39-42.
- PEDROSA, José Manuel (2000): "Historia e historias de la canción improvisada (De los misterios de Eleusis y *Las mil y una noches al gaucho Santos Vega*)", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 95-108.
- PEDROSA, José Manuel (2000): "La poesía improvisada en la tradición vasca y en la universal", en *Antonio Zavalaren ohoretan*, Deusto Unibertsitatea, pp. 49-68.
- PEÑÍN, José (1997): *Décimas cantadas y poetas iletrados*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo/Consejo Nacional de la Cultura.
- PÉREZ VIDAL, José (1965): "La décima popular", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* (Madrid), 21: 314-341.
- RAMÓN y RIVERA, Luis Felipe (1969): *La música folklórica de Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- REDONDO, Brígido (compilador) (1999): *Decimario mayor de Campeche*. Campeche (México): Secretaría de Educación y Cultura del Gobierno del Estado.
- ROCA, Ángel (2000): *Historia del trovo (1865-1975)*. Cartagena-La Unión [e.a.].
- RUIZ FERNÁNDEZ, María Jesús (2000): "Poesía e improvisación en el folclore de Gibraltar (Cádiz)", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 457-472.
- SALAZAR, Rafael (1991): *La décima musical en Venezuela*. Caracas: Fundación Vicente Emilio Sojo.
- SALAZAR, Rafael (2000): "La décima musical en Venezuela", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 325-336.
- SANTACRUZ, Nicomedes (1982): *La décima en Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- SARASUA, Jon (2000): "El bertsolarismo vasco", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 473-480.
- SBERT, Miquel (2000): "La poesía improvisada en Baleares: Els glosadors", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 481-492.
- SEIBEL, Beatriz (1988): *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol/Biblioteca.

- SIEMENS HERNÁNDEZ, Lothar (1994): "Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias", en Trapero (ed.), *La décima popular en la tradición hispánica*.
- SOKOLOVA, Larisa V. y GUZMÁN TIRADO, Rafael (2004): *El folclore de los pueblos eslavos*. Universidad de Granada.
- SUBERO, Efraín (1991): *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Ed. (1.ª ed., 1977).
- TRAPERO, Maximiano (1994a): "El romancero y la décima juntos y enfrentados en la tradición de Canarias", en Trapero (ed.) *La décima popular en la tradición hispánica*, pp. 141-174.
- TRAPERO, Maximiano (1996): *El libro de la décima. La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria/UNELCO.
- TRAPERO, Maximiano (2000): "Vicente Espinel, la décima espinela y lo que de ellos dicen los decimistas", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 117-137.
- TRAPERO, Maximiano (2002): "La poesía improvisada y cantada en España", en *La palabra: Expresiones de la tradición oral*. Salamanca: Centro de Cultura Tradicional, pp. 95-120.
- TRAPERO, Maximiano (coord.) (2001): *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Las Palmas de Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (ed.) (1994): *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del simposio internacional sobre la décima*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano, SANTANA, Eladio y HERTEL, Alix (ed.) (2000): *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado: II. Textos*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas y Asociación Canaria de la Décima
- TRAPERO, Maximiano, SANTANA, Eladio y MÁRQUEZ, Carmen (ed.) (2000): *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado: I. Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas y Asociación Canaria de la Décima
- VELÁZQUEZ, Guillermo (2004): "La improvisación en el guapango arribeño", *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, pp. 127-135.
- ZABALA, Abel (2000): "Funciones del canto improvisado en Argentina y Uruguay", en Trapero, Santana y Márquez (ed.), pp. 273-288.
- ZÁRATE, Manuel F. (1974): *El baile de la mejorana en Panamá*, en *Música*, Boletín n.º 48, Sep-oct. Casa de las Américas de La Habana.
- ZÁRATE, Manuel F. y PÉREZ DE ZÁRATE, Dora (1953): *La décima y la copla en Panamá*. Panamá: Talleres La Estrella de Panamá.
- ZAVALA, Antonio (1964): *Bosquejo de historia del bersolarismo*. San Sebastián: Auñamendi (reproducido en Auspoaren auspoa, I, Oiartzun, Sendoa, 1996, pp. 109-253).
- ZEDDA, Paolo (2004): "La poesía estemporánea in Sardegna", *Improvisación en el mundo* (Actas del Encuentro celebrado en Donostia entre el 3 y 8 de noviembre de 2003). Donosti-Bilbo: Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, pp. 275-291.
- ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.

Creación, temperación e improvisación

Ángel Gómez-Morán Santafé

Introducción

Orientaremos “los secretos” de la improvisación, hacia “el enigma” musical y científico, divulgado desde Pitágoras, que afirma que los principios de la armonía acústica proceden de la del Cosmos. Considerando que el proceso de la repentización se basa en el hecho de un dominio de la armonía (o de la rima), tan magistral o intuitivo, que consigue hacer brotar poemas y melodías instantáneamente. De algún modo, pudiera entenderse (entre los “pitagóricos”) que quien intuye o conoce la armonía poética o musical, hasta el punto de tener el don de la improvisación, quizás también consiga llegar a intuir o conocer algunos de los misterios del Universo...

Pero previamente a desarrollar esta idea, vamos a comenzar con una primera parte denominada “Breve Historia del arte de improvisar”, que fue como se intituló la ponencia de la que nace el presente trabajo. En ella trataremos de mostrar cómo se originó la música y cómo se inventó la Escala musical hace al menos dos mil quinientos años (de la que surge la que actualmente tenemos). Posteriormente, veremos cuál es la lógica matemática de la armonía y por qué algunos sonidos acordan, hecho que tiene una fácil explicación fisicomatemática (aunque no puede decirse lo mismo de por qué estos acordes conmueven nuestros sentimientos, cuyos motivos son sólo estéticos, o a lo máximo filosóficos). Tras conocer cuáles son los principios de la armonía y la escala, que se debe a los pitagóricos, pasaremos a demostrar cómo la improvisación musical se basa en la intuición o el dominio de ellas. Terminaremos esta primera parte con el enigma de Vicente Espinel (su décima y su quinta –en la poesía y en la música–), para concluir con una explicación sobre la guitarra de cuanto razonamos –tal y como hicimos durante la ponencia.

La segunda parte de este trabajo, titulada “La Armonía Mundi (epistemología e improvisación)”, tiene más un carácter “científico-esotérico” y hemos querido separarla claramente de la anterior, porque traspasa los límites de las hipótesis científicas para entrar en el campo de lo sobrenatural. En ella se tratan fundamentalmente teorías sobre la armonía musical y del Universo de Pitágoras, Kepler y Newton (entre otros grandes místicos), llegándose a conclusiones personales y a preguntas epistemológicas. La separación en dos partes se realiza atendiendo a las enseñanzas de ese gran espíritu y maravilloso hombre que fue Isaac Newton, que nunca mezcló sus estudios de física científica con su tratados de alquimia, religión y mística. Algunas de esas obras “místicas” del sabio han llegado has-

ta nosotros, mas otras se perdieron debido a que tuvo un secreto baúl donde fue escondiendo sus escritos con miles de conclusiones sobre alquimia, hierografía, religión, filosofía y esoterismo; cofre que a su muerte tristemente fue quemado por las autoridades eclesiásticas que atendieron su sepelio. El hecho de haber mantenido siempre separados sus escritos por razón de su distinto carácter, nos muestra una inteligente medida a tomar cuando se traten temas de mística y filosofía, apartándolos de los de Ciencia e Historia, pues, de lo contrario, quien los analiza puede optar por catalogar todo el texto de una hipótesis filosófica o personal, carente de fundamento científico. Comenzamos, así pues, por la parte científicamente probable.

A. Breve historia del arte de improvisar

I. Tradición oral y música

Para comenzar hemos de exponer qué es repentizar e improvisar en la música, pues en la rima se entiende por ambas palabras una misma acción, mas en la composición no es así. Ya que improvisar es crear o variar melodías de manera instantánea, mientras que repentizar es la facultad de interpretar una obra no conocida, la primera vez que se lee sobre partitura. Por ello hemos de hablar siempre de improvisación para referirnos al arte de componer música al momento e intuitivamente, y nunca de repentización.

Imprescindible es, cuando vamos a tratar de música improvisada y no escrita, mencionar su unión con la tradición oral (tanto en verso como en prosa), desde sus orígenes hasta nuestros días. Pues la poesía no escrita que se conservó fue, en la mayoría de los casos, por estar cantada; del mismo modo que gran parte de la música no escrita nos llegó gracias al recuerdo y la importancia de los versos que contenía. Obras comúnmente nacidas del saber popular, que cuando se interpretaban por “el pueblo” se cambiaban, modificando sus melodías, su ritmo o su poesía (para adaptarlas al momento, a la celebración del día, o al simple gusto del ejecutante). Por su parte, la relación entre la tradición oral y la música nace de que el método mnemotécnico más natural y utilizado para recordar frases o versos fue siempre el de acompañarlos con música. De ello debió nacer el hecho de que antiguamente enseñanza, canto y poesía estuvieran tan estrechamente unidos, como luego lo fueron con la escritura. De ese modo, hasta nuestra madre “Grecia” nos recuerda ese origen cultural ágrafo en el mismo Homero (su más grande y primer poeta). Pues pensamos que el motivo de “recordar” al creador de la *Iliada* y la *Odisea* como un ciego, se debe a que estas leyendas en rima que él transmitió eran de origen muy anterior a la propia escritura (heleno). El alfabeto griego comienza a extenderse tres siglos después de la caída de Troya, por lo que sus leyendas hubieron de mantenerse en verso oral hasta ser recopiladas sobre el siglo IX a.C. La Historia nos dice que Homero fue un trovador o un Aeda invidente, por lo que no pudo escribir, sólo conservar sus versos en la memoria (normalmente con el canto), rimas que otros nos transcribirían. Y en nuestro parecer “su ceguera” es una metáfora del recuerdo de los Aedas (o “bardos”) anteriores a la aparición del alfabeto griego, que crearon y transmitieron la *Iliada* y la *Odisea*, hasta que se escribió definitivamente con la divulgación de ese abecedario, hacia el siglo IX a.C.

Pero también existió una época en Europa en la que todo hubo de ser tradición oral, debido a que la escritura no sólo se desconocía, sino que entre algunas élites indoeuropeas se prohibía. Fue esa la era de los celtas occidentales, cuyo dominio cultural se extendía de la Galia a las Islas Británicas y que perduró en algunos lugares más de mil quinientos años (desde el siglo x a.C. a la romanización, o a la cristianización medieval). En esta civilización, los sacerdotes –druidas–, promovían una cultura ágrafa obligada, con un sentido esotérico y secretista, para que sólo ellos pudieran acceder y controlar este estamento, que dominaba gran parte de su Sociedad. Muchos autores proclaman que los celtas desconocían la escritura, pero la realidad de esta cultura indoeuropea es un tanto diferente, ya que más bien debiera afirmarse que la prohibían. Pues para ellos la alfabetización era un tabú hasta el extremo de penar con la muerte el hecho de que alguien escribiera las decisiones, las enseñanzas, las tradiciones, las leyes e incluso las canciones de los druidas (los bardos)¹. Julio César menciona el hecho de que los aspirantes a druida habían de estudiar todo de memoria, debiendo mantener en ella al menos veinte mil versos, en los que se encontraba el saber básico del sacerdocio celta². Estas 20.000 rimas (que de haber sido escritas compondrían un libro de unas mil páginas) hemos de suponer que se referían a leyes, vaticinio, temas de salud y de las artes; aspectos de la vida celta que controlaban y a los que se dedicaban esos sacerdotes.

Como ya hemos dicho, la escritura entre ellos no se desconocía, sino que se prohibía, por lo que no se alfabetizaron, ya que pudieron haberla tomado de otras culturas (como lo hicieron casi todas). Este es un hecho arqueológicamente demostrable, porque nunca adoptaron alfabeto al entrar en contacto con pueblos mediterráneos. Muy distinto fue, por ejem-

¹ En el año 1984 pudimos escribir una tesis sobre Derecho Internacional y Constitucional, estudiando el derecho protohistórico europeo (anterior a la romanización). Dicho trabajo, inédito, pero al que guardo gran cariño, se titula "*Las Leyes de Tarschisch*" y en él nos extendimos largamente en la idea de que las leyes memorizadas y no escritas tuvieron una gran transcendencia en el desarrollo del sistema jurídico anglosajón (en el que la tradición oral y la costumbre, o las sentencias judiciales, son las fuentes fundamentales del Derecho). Este es un hecho de tal magnitud histórica, que en Inglaterra no existe una Constitución escrita, y tan sólo se parte de la famosa "carta Magna" otorgada por Juan sin Tierra, cuando los nobles se sublevaron a este rey, exigiendo sus derechos. Dicha "Carta", origen de la mencionada "*Constitución Británica*", se firma bajo el tejo de Anker, árbol sagrado desde épocas ancestrales y símbolo druídico de la justicia. Para más información del derecho de tradición oral, y su relación con los "causidicos", o druidas dedicados a impartir justicia, recomendamos consultar los siguientes libros: *Druidas: el espíritu del mundo celta*, Peter Berresford Ellis Ed. Oberon, Madrid, 2003

(ver Cap. "Los druidas como jueces" pp. 220 y ss). *Los druidas* –T.D. Kendrick–. Edimat Libros, Madrid 2002 (Cap. III Historia del D.). DRUIDAS, Jean Markale. Ed. Taurus, Madrid 1987 (Cap. I, 2 y 3 jerarquía y sociedad). *Los druidas* –Giuseppe Zecchini– Aldebaran ediciones, 2002. *Druidas* –Anne Ross–. Ed. Toxoutos 2004. En cualquiera de ellos podemos comprender que las enseñanzas, formación, ciencia y derecho de los druidas era de completa tradición oral. Ello no sólo influyó en una forma del Derecho (como el anglosajón no escrito) sino también en un tipo de música y poesía transmitidas oralmente, artes que practicaban los druidas. ² "*Comentario de la guerra de las Galias*" VI, 13 y ss.; Cayo Julio César; Editorial Sarpe. Madrid 1985. Por su parte Diógenes Laercio, libro VIII, 4, escribe textualmente: "*Dicen que Pitágoras nada escribió, pero se engañan, pues Heráclito el físico lo está poco más que clamando cuando dice que Pitágoras [...] escogiendo este género de escritos se granjeó en el saber [...]. Atribúyense pues a Pitágoras tres escritos; a saber: "Instituciones", "Política", "Física". Pero lo que corre por ahí no es de Pitágoras, es de Lisis Tarentino [...]. Heráclides dice que Pitágoras escribió también del "Universo"*". Así sucesivamente sigue Diógenes

citando escritos del maestro de Samos en: *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, L. VIII, 4, Diógenes Laercio; Traducción de José Ortiz Sanz, Ed. Iberia, Barcelona, 1962. Existe también una curiosa historia recogida por varios biógrafos de Pitágoras en la que se narra que éste fue condenado a muerte por el tirano Falaris de Agrigento, y gracias a la ayuda del druida y sumo sacerdote entre los celtas Abaris, Pitágoras consigue salvarse. Por el contrario Falaris murió poco después como vaticinó el druida Abaris, que ingresó como discípulo entre los pitagóricos. Importante es este dato que nos indica un recuerdo de que entre el druidismo y el pitagorismo había contactos tan importantes, tanto como para que se considerase a su sumo sacerdote (Abaris) discípulo del de Samos. Dicha historia la recoge en una preciosa biografía de Pitágoras Patricia Caniff: *Pitágoras*, Ed. Edimat, Madrid, 2003 (Cap XXII –sobre Pitágoras y Abaris–). Finalmente, casi todos los biógrafos coinciden en que Pitágoras estudió en Egipto, considerando su estancia allí de unos diez años, en un templo de Tebas (la antigua Heliópolis, y actual Luxor). Así lo afirman, entre otros muchos, también Diógenes Laercio en Lib.VIII, 2 (*Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres...*).

plo, lo sucedido entre los celtíberos de nuestra Península, donde al no haber druidas (en nuestra opinión), desarrollaron una escritura propia partiendo de las aportadas por distintos colonizadores. De igual forma, todos los pueblos celtas pudieron haber tomado los signos latinos o griegos que conocieron, para realizar un alfabeto propio, pero no lo hicieron. Y ello, que en principio nos pudiera parecer un hecho bárbaro y aculturado, tuvo un aspecto positivo, ya que generó un tipo de arte temporal de una gran calidad humana, cultural y de gran belleza. Nos referimos, sin duda, al arte de de los bardos (el “tercer tipo de druida”), quienes tenían el deber de mantener la tradición y la memoria histórica, de forma oral, con sus canciones y sus poemas. Éstos guardaron en forma de leyendas, creaciones épicas o místicas, la Historia y la cultura celta; y de ellos nacieron sus continuadores inmediatos, que fueron los trovadores (juglares o *scops*) quienes del mismo modo que sus antecesores –aunque sin ser ya sacerdotes–, fueron recogiendo y glosando la tradición y los versos; llegando a crear una cumbre inigualable en las artes y las humanidades en Europa.

Por fortuna, la música y los versos de los trovadores nos han llegado en parte (no así la de los bardos, que debió de ser muy similar). Pero el hecho que nos permite disfrutar de ese arte del pasado (por haberse escrito), es el mismo que en nuestra opinión, no hubiera permitido que nacieran. Pues bien claro parece que la música y el verso cuando se escriben cristalizan y al solidificarse impiden que en ellos entren nuevas melodías, nuevas frases o nuevos ritmos. Modificaciones que introducen cientos y hasta miles de pequeños genios que los van interpretando a lo largo de los años, realizando pequeños cambios en la obra original, perfeccionándola hasta generar un arte sobrehumano (compuesto por miles de artistas). De ello creemos que procede el hecho de que la tradición oral y la música no escrita, hayan podido aportar versos y melodías “sobrenaturales”, y una armonía y unas formas musicales que hubiera sido imposible crearse por escrito (y sobre todo por una sola persona). Pues al plasmarse sobre papel, el arte temporal se convierte en una manifestación del pasado, mientras que si se mantiene de forma ágrafa, siempre ha de vivir en el presente e incluso en el futuro. Pudiendo llegarse a la conclusión de que las artes temporales son afectadas por la sucesión del tiempo en la forma de presente, pasado y futuro, del mismo modo que las espaciales en las distintas dimensiones del espacio (1.^a, 2.^a, 3.^a)... Y así, desde que la obra musical o literaria se escribe pertenece al pasado, nunca más regresando al presente, ni a la capacidad de modificarse en un futuro.

A su vez, esta música de tradición no escrita provoca la necesidad de un gran dominio intuitivo de las armonías y tonos en los que se va a interpretar, debido a que como se carece de partituras, parte de la obra se improvisa (o se varía). Ello es un hecho de tal certeza, que cuando nos han preguntado por qué cada vez que interpretamos unas “soleares” flamencas suenan tan distintas, la única contestación que encontramos es la de que: “lo que es imposible es que vuelvan a salir iguales”. Muy por el contrario, en la música escrita (la denominada clásica) se pretende plasmar exactamente lo compuesto, intentando que sea interpretada de forma siempre casi idéntica y, sobre todo, sin poder variar una sola nota. Porque mientras en el mundo ágrafa, improvisar y variar es la “virtud de crear y componer”, en el clásico, modificar una sola nota supone un despreciable error, vulgarmente denominado con la expresión de “*meter una morcilla*”... Ello provoca que el intérprete clásico busque con afán la perfección técnica para que la obra suene sin un solo fallo, al igual

que el músico de tradición no escrita se afane y se obsesione por encontrar notas que puedan sustituir a las ya conocidas en una obra –y sobre todo por conocer cuántos sonidos más “pueden caber” en una pieza–. Por todo ello, está obligado a dominar la armonía de manera impulsiva, a sabiendas de que en cualquier momento, habrá de “salirse” de la melodía prevista, dado que lo que más valora el público de este tipo de arte es la espontaneidad, la improvisación y la variación.

Este complejo mundo de la música “semi-improvisada” (que se produce en géneros tales como el flamenco y el jazz) tienen como estructura imprescindible para “crear”, tres principios armónicos básicos, que se denominan técnicamente: la Octava, la Cuarta y la Quinta. Éstos son tres tipos de intervalos musicales entre nota y nota. Siendo la Octava una distancia de doce notas (es decir, la que hay de un “DO” al “DO” siguiente), y la Cuarta y Quinta un intervalo de cinco notas, como el que hay entre un “DO” y el “LA” anterior, o del “DO” al “FA” que le sigue. Siempre que el músico conserve estas proporciones entre las notas que interpreta y las siguientes, sabrá que lo que va a tocar a continuación sonará armónicamente. Pero este principio que pudiera parecer sólo un “secreto” técnico, se suele aprender desde niño de forma intuitiva y muchos de los que lo dominan ni conocen su existencia. Aunque si lo estudiamos, veremos que procede realmente del mismo origen de la música, y tiene una explicación filosófica (además de científica). Siendo ésta, quizás, la verdad epistemológica que más extrañamente ha afectado a la ciencia y a la filosofía, desde sus orígenes, como veremos.

Para concluir esta introducción, destacar que el mismo Pitágoras es un sabio de tradición oral, pues está probado que nada dejó escrito de cuanto dijo. Aunque muchos autores –como Diógenes Laercio– le atribuyen una larga lista de obras, de las que ninguna nos ha llegado. Su pensamiento ha sido uno de los que más ha influido en Occidente, y pese a los que afirman que redactó largos libros, parece que el maestro de Samos nunca nos legó por escrito sus enseñanzas. Su vida está envuelta en misterios y brumas biográficas, de las que sólo podemos decir como realmente cierto que dejó una escuela y una filosofía, que sus discípulos sí que escribieron. Muy similar es lo que sucede con otros dos grandes maestros de la Historia: Jesús y Budha, quienes parece que jamás se preocuparon por escribir ni una sola frase de cuanto promulgaban, mientras sus discípulos fueron recogiendo y redactando su vida y obra. Hemos de pensar, con ello, que la fórmula druídica de no escribir la filosofía ni la religión no es tan bárbara, ni un método tan extraño de enseñanza, ni aun menos, ajena a nuestra civilización. Pues su gran virtud es impedir la cristalización de ideas, permitiendo que lo dicho se convierta en teorías con capacidad de cambio y evolución. Por su parte, se sabe que los sacerdotes egipcios tenían iguales costumbres; siendo penado incluso con la muerte el transcribir las enseñanzas y los secretos sacerdotales del templo. En Egipto se dominaba la escritura desde fines del IV milenio, por lo que de ningún modo debemos identificar tradición oral (o ágrafa) con el analfabetismo. Pitágoras, muy probablemente, no escribe sus enseñanzas por haber sido en su juventud sacerdote en Heliópolis (la actual Luxor), donde se dice que aprendió gran parte de su ciencia y su filosofía (véase cita 2). Esta es nuestra opinión sobre por qué las enseñanzas pitagóricas no nos han llegado escritas por él mismo, pese a que muchos autores continúan afirmando que su obra se perdió en “los avatares” de la Historia (sobre esta apreciación, nos cuesta sobrema-

nera creer que escritos de Filolao, Arquitas y otros tantos discípulos, hayan conseguido conservarse hasta nuestros días, mientras se perdieran los del propio maestro, que fue –a nuestro juicio– el filósofo más relevante de la Hélade y, por tanto, del Occidente antiguo).

II. El origen de la música

a) La creación de los tonos. Los tonos y la Creación

Hemos intitulado así este epígrafe dado que el origen de la música y el del Universo se tuvo, en la Antigüedad, como igual o uno mismo. Las proporciones existentes entre nota y nota se consideraron nacidas de las que había entre los planetas, y los ciclos estelares y cósmicos se relacionaban con las armonías musicales. Tanto era así, que cada una de las siete notas fueron tenidas por cada uno de los siete planetas. Deberíamos de reflexionar cuánta relación hay entre la creación del Mundo en siete días –que narra la Biblia– y la Escala musical de siete notas, pues si la semana (sagrada entre los judíos) parece que tiene un origen semita (Babilónico), no menos seguro es que las siete notas de la Octava asignando a cada una un planeta, tuvo igual procedencia.

Pero no podemos en este estudio permitirnos bucear en los orígenes de la Escala, sino ir directamente a quien sabemos que en Occidente la transmitió: Pitágoras (que se considera su descubridor). Por no ser nuestro tema, no plantearémos si realmente fue este filósofo u otros quienes crearon las doce notas. Tan sólo indicaremos que todos los indicios arqueológicos apuntan a que los babilonios, o los egipcios, ya desde la más remota antigüedad habían dividido la escala y creado los tonos que después enseñó Pitágoras. Pese a todo ello, no habiendo texto alguno escrito por el filósofo de Samos o sus discípulos sobre la temperación, la primera descripción de la división de una Escala de la Historia se la debemos a Platón. Quizás éste no es considerado pitagórico, y aunque sólo tuvo “leve contacto” con la escuela de Pitágoras, Aristóteles y otros muchos “denominan” a Platón como un “pitagórico más”³. Habiendo de observar que tal “clasificación” aristotélica tiene más un sentido despectivo que descriptivo del que fue su maestro. Pese a ello, éste es un criterio igualmente compartido por varios, entre los que destacamos a una eminencia en la historia de la filosofía, como Bertrand Russell, quien también considera a Platón un seguidor de Pitágoras⁴.

En el fragmento del Diálogo platónico que vamos a analizar, no nos va a caer la menor duda de que las afirmaciones anteriores son más que ciertas, pues todo él se basa en la teoría pitagórica ya mencionada de que el Universo se creó a imagen y semejanza de la Escala musical, guardando idénticas proporciones y armonía. El texto es de tal modo “nacido de las teorías del Samio”, que hasta existe una historia mencionada por Diógenes Laercio, en la que se cuenta que Platón basó su relato en las obras que compró de un discípulo de Pitágoras (Filolao de Crotona). Dice Diógenes que copió gran parte de las ideas, sin mencionar la fuente (añadiendo que pagó por tales escritos la inmensa cantidad de cien –o bien cuarenta– minas de plata). Este autor afirma abiertamente que la única fuente posible de Platón era el de Crotona, pues “hasta Filolao no fue conocido el dogma pitagórico”, añadiendo que “éste fue el que escribió aquellos tan celebrados tres libros que Pla-

³ Nos dice Aristóteles en *Metafísica I* (16, 980b): Platón en “su filosofía sigue en la mayoría de las cosas la de los pitagóricos” *Metafísica*, Aristóteles. Ed. Gredos (2.ª ed), Madrid, 1997. Traducción:

Consuelo Gonzalo García y Valentín García Yebra.
⁴ *Historia de la filosofía occidental*, Bertrand Russell, Colección Austral, Madrid, 1955, vol 1, cap. IV “Pitágoras”: en éste afirma B. Russell que Platón era un

pitagórico y sabía que sin matemáticas no era posible el conocimiento. Añadiendo que en la filosofía de éste hay la misma fusión entre intelecto y conocimiento que en el pitagorismo.

tón publicó” [...] “compra que encargó Platón a Dión” [...] “lo compró de los parientes de Filolao, por 40 minas de plata alejandrinas, y de este libro copió su *Timeo*”⁵. Realmente, tras leer los comentarios sobre Platón que Diógenes Laercio realiza, la figura de este filósofo, que sabemos que estudió con los pitagóricos, queda muy dañada. No podemos, ni deseamos, entrar en el debate sobre si es real esta historia que muchos desmienten, mas lo que sí es cierto y probado es que Platón ingresó en la escuela pitagórica de Crotona, y tuvo muy estrecha relación con Arquitas de Tarento (el continuador de Pitágoras y Filolao). Por otra parte, es de destacar que Platón no cita la fuente pitagórica como iniciadora del sistema de dividir la escala musical en la forma que explica en el *Timeo*; ni tampoco el hecho de que la temperación concebida como la Creación del Universo fuera una teoría filosófica de Pitágoras y los suyos. Finalmente, añadir que es evidente que Platón conocía la existencia de Filolao, pues habla de él en dos de sus *Diálogos*, pero no en el *Timeo*. Dejamos aquí constancia de “este sucedido” histórico (probado o no), deseando añadir antes de comenzar que realmente todo el sistema en el que Platón describe la escala musical y concibe la temperación es absolutamente pitagórico –como Diógenes Laercio manifiesta.

b) *Textos del Timeo*

Primera descripción histórica de una temperación: (fragmentos extraídos del *Timeo*, 32 c al 36 c)

“La ordenación del Universo, tomó cada uno de estos cuatro elementos. Pues el Creador lo formó todo de fuego, agua aire y tierra” [...] “formó un solo Universo circular que giraba sobre sí mismo” [...] “lo comenzó a dividir de la siguiente manera: en primer lugar quitó una parte del todo; después sacó una parte del doble de ésta. La tercera, a su vez, era un entero y medio de la segunda y el triple de la primera; la cuarta era el doble de la segunda, la quinta el triple de la tercera, la sexta es ocho veces mayor que la primera, y la séptima, veintisiete veces mayor que la primera. Después de esto, llenó por completo los intervalos dobles y triples, cortando aún porciones dobles y triples...” [...] “Tras partir toda esa estructura en dos a lo largo, y hacer coincidir una mitad con otra mitad [...] “las pegó de una en una en círculo” [...] “ y las dotó de un movimiento en derredor suyo que las hacía volver al mismo punto”⁶.

Estos fragmentos extraídos del difícil diálogo platónico *Timeo*, muestran la creación del Cosmos a imagen y semejanza de la de una Escala musical. En la primera frase hace referencia a la ordenación en base a los cuatro elementos que, como veremos, son los que forman el Número Cuaternario, o Tetraktis pitagórica –que ya explicaremos lo que es–. Pese a basar su creación en esta “Cuaterna”, Pitágoras introduce además una “quinta esencia”, que denominaba “éter”. Luego describe Platón que el Universo se formó circularmente y girando sobre sí mismo. Con esa idea también se refiere a la Escala musical, que igualmente se realiza en círculos de quintas, “girando” de “DO” a “DO” (desarrollándose en un sistema de Quintas, como estudiaremos). Pasa, posteriormente, a describir cómo se

⁵ Diógenes Laercio (obra cit. 2) –L. VIII Pitágoras, 9: “Hasta Filolao no fue conocido el dogma pitagórico. Este fue quien escribió aquellos tan celebrados tres libros que Platón publicó, tras se le comprase por cien minas”; L. VIII Filolao, 1: “suyos eran los tres libros cuya compra encargó por carta Platón a Dión” [...]; L. VIII Filolao, 2: “Escribió un libro que (según refiere

Hermipo tomándolo de ciertos escritos) es aquel que Platón, habiendo pasado a Sicilia a estar con Dionisio, compró de los parientes de Filolao por 40 minas de plata alejandrinas y de este libro copió su Timeo”. Por su parte, Platón cita a Filolao en otros diálogos que no es precisamente el *Timeo*, mencionándolo en Fedón (61) y Gorgias (493). *Diálogos obras completas de Platón*, 9 volúmenes.

Ed. Gredos, Madrid, 2003 (vol II: Gorgias, Menexelo, Eutidermo, Menon, Crátilo) traducción de J. Calonge y otros, vol. III: Fedón, Banquete, Fedro. Traducción y notas de Carlos García Gual y otros. ⁶ Para el diálogo *Timeo*, usamos la traducción de Jose M.^o Pérez Martel, siguiendo edición de I. Burnet publicada por alianza Ed. Clásicos de Grecia y Roma, Madrid, 2004.

dividió el cosmos y en ello expone la fórmula de temperar de los pitagóricos que a continuación explicamos. Con esta idea, Platón manifiesta que las distancias entre los planetas y sus revoluciones siderales son iguales a las proporciones que guardan los intervalos musicales. Es decir, que la misma distancia hay entre “DO” y “RE” y entre éste y el “MI”, que entre unos planetas y otros.

c) Explicación de la forma de crear la Escala

El difícil texto que hemos recogido del *Timeo*, describe (como repetimos) el sistema de graduar o dar valor a las notas. Realmente, dicho método no se sabe cuándo apareció, y aunque ya dijimos que se le atribuye a Pitágoras, también comentamos que su nacimiento se hubo de producir en el momento en el que las civilizaciones más antiguas decidieron graduar los sonidos de forma armónica y lógica. Pese a que la teoría de la temperación es muy compleja, la fórmula utilizada para la consecución de tales notas es sencillísima (como veremos). En unas hojas adjuntas, al final del presente estudio, vamos a recoger las fórmulas matemáticas básicas que hay que exponer, así como unas tablas de correlación de distancias, donde el lector podrá comprobar cuanto vamos analizando (hoja adjunta 1). Pese a todo, deseamos reducir al máximo la exposición matemática y técnica con el fin de no “cargar” de conceptos ajenos al simposio, la ponencia, que deseamos que sea entendida por cuantos la quieran seguir (pertenezcan o no al mundo de la música o de las ciencias exactas).

Durante la conferencia pudimos explicar de una forma muy básica cómo se crearon las notas, sirviéndonos de las cuerdas de la guitarra y de unas barritas cortadas a la distancia o longitud de cada nota. En primer lugar, hemos de recordar que la temperación es obra de hace miles de años, por lo que su graduación se realizó por longitudes, distancias, o masas. Es decir, hemos de olvidarnos del hertzio, que es una medida de batimento de cuerda nacida a finales del siglo XIX, y comprender cada nota sólo por la longitud del tubo soplado o de la cuerda que vibra. Podían graduar, entonces, los sonidos también por la tensión de la cuerda y hasta por masa y peso, pero nunca por frecuencia de onda, como es el hertzio. Para poner todos los ejemplos, tomaremos como referencia la guitarra, cuya Sexta cuerda (el bordón último) suena en un “MI”.

La longitud de la cuerda sexta de la guitarra tocada al aire que tomaremos como referencia es de 660 mm, pues es la distancia que suele haber del puente a la cejuela (es decir la cuerda 6.^a sin pulsar vibra 660 mm). Con ello, explicaremos la temperación referida desde este “MI” 6.^a.

Advertencia: Este es el tono que tomamos para empezar y desarrollar la Escala, del mismo modo que hubiéramos podido hacerlo con cualquier otra cuerda. Como por ejemplo la Quinta de la guitarra, en este segundo caso, por su tensión y grosor más fino suena en “LA”, aunque su medida sea la misma que la anterior (660 mm). Pero nunca confundamos los 440 Hertzios del “LA” que emite esta cuerda Quinta tocada al aire, con los 660 mm de su medida. Aunque la nota “LA” es la misma, el concepto es totalmente distinto. Por ello, repetimos que para nuestro estudio vamos a partir sólo de medir las notas por la longitud

de la cuerda vibrante, nunca por la onda. Nuevamente destacamos que hemos de olvidar los hertzios).

Antes de comenzar, sólo añadir que si quisiéramos hacer este experimento con tubos sopladados, el proceso sería igual: se buscaría un tubo con un tamaño y diámetro interior tal que al soplarlo sonase al tono que deseamos. Tras ello, todas las notas se encontrarían cortando diferentes tubos, a las mismas longitudes que lo hacemos en la cuerda. El proceso es infinitamente más fácil con una cuerda tensada, no necesitando cortarla, pues basta con pulsarla y medir desde allí al puente (ya que ésta tan sólo vibra desde donde se pisa al punto que la sujeta).

La invención de este método atribuido a Pitágoras (o los pitagóricos) se denomina en "monocordo" (una cuerda). Teniéndose históricamente como cierto que éste fue el modo de temperar las distancias y notas musicales, pulsando en una cuerda conforme a unas proporciones armónicas y distancias.

d) Obtención de las notas en nuestro "monocordo"

Tomemos una guitarra con "MI" de la Sexta tocada al aire, cuya cuerda vibra 660 mm. Con ello, la temperación y su resolución es así:

Comienza Platón diciendo que se dividió el Universo (y la Escala), obteniendo una primera parte "del doble de ésta". Lo que significa que a "divisiones" del doble o mitad de la cuerda van creándose las escalas. Más claro, si a 660 mm está un "MI", a su mitad (330 mm) ése halla otro "MI", y a la mitad de éste otro (165) y así sucesivamente.

Bastará para encontrar dónde están esos "MI" (sin precisar medir) tomar una barrita o un cordel de tamaño igual al total de la nota, cortar en su medio, y nuevamente en otro medio, etc. A la mitad de la anterior distancia, se repite la nota. Como dijimos: en la 6.^a cuerda de la guitarra son "MI" 1 el milímetro 660, "MI" 2 el 330 y "MI" 3 en el 165.

Sabiendo por lógica que entre dos notas iguales con un tono de diferencia hay una Escala, de ello se deduce que entre el milímetro 660 ("MI" 1) y el 330 ("MI" 2) están todas las notas (como entre el 330 y el 165). Conociéndolo ya, podemos calcular los 12 tonos dentro de este intervalo existente entre el milímetro 660, y el 330 en la cuerda 6.^a.

El hecho de que se eligieran 12 tonos, o se dividiera el diapasón en doce notas, tiene una explicación histórica y otra matemática en las cuales no podemos entrar en este estudio. Pero en la tabla de la hoja adjunta 1, se aportan algunas razones para quienes deseen comprenderlo mejor. Por otro lado, durante la conferencia fuimos explicando la creación de estas notas ayudándonos con barritas de madera cortadas a la longitud de las notas, algo que es de gran utilidad para su fácil comprensión (por lo que recomendamos para aquel

que lo desee, realice lo que vamos narrando con una guitarra y unas barritas, o con un cordel, cortándolo al tamaño de cada sonido). Comencemos:

Conocido el principio y fin de la Escala (Octavas, que es como se llama a la distancia entre notas que se repiten a un tono diferente); cortemos cordeles (o barritas) con el tamaño de "MI" a 660, 330 y 165 mm, pues ayudado de ellos vamos a calcular las notas sin ni siquiera necesitar calcular, tal y como explica Platón en el *Timeo*.

La nota "tercera a su vez, era un entero y medio de la segunda y el triple de la primera". Así, sabiendo que el "MI" 2 medía 330 mm, y el "MI" 3 estaba en el milímetro 165; basta aplicar lo que dice el *Timeo* y veremos qué valor tiene la siguiente nota que es: $330 + 165 = 495$ mm (o bien $3 \times 165 = 495$). Para comprobarlo sin medir bastará unir la barrita (o cordel) que mide lo que el "MI" 3 (165 mm) a la del "MI" 2 (330 mm), o bien juntar tres "MI" 3 ($165 \text{ mm} \times 3$). Sin necesidad de cálculo alguno, los cordeles o barritas nos indican que el siguiente tono está en la cuerda a 495 mm (es un "LA").

"LA" de 495 mm ya está obtenido, y tras ello hay que volver a localizarlo repetido en el diapasón, haciendo lo mismo que se realizó con el "MI". Es decir (como explica Platón) se divide en mitades (en dos) sucesivamente, para obtener en otras escalas la misma nota. De ello también sonará "LA" cuando se pulse en el milímetro 247,5 y en el 123,75 (que son respectivamente 495 dividido por 2 y por 4).

La cuarta nota se vuelve a hallar del mismo modo a la tercera. Multiplicando por 3, o por 1,5 el "LA" anterior. Tal como vimos "LA" 2 y "LA" 3 estaban en los milímetros 247,5 y 123,75. Por lo que $247,5 + 123,75 = 371,25$; o lo que es lo mismo $123,75 \times 3 = 371,25$ mm (longitud del tono nuevo, que equivale a "RE").

Una vez conocido el valor de la nueva nota, "RE" y 371,25 mm, se vuelve a buscar la misma en todo el diapasón, dividiéndola por dos. Por lo que también son "RE" el milímetro 185,625 y el 92,8125.

La quinta nota y todas las restantes se localizarán por un igual procedimiento, multiplicando la anterior por 3 (o por 1,5) y dividiendo por 2. Tal fórmula de obtención de notas se denomina en Quintas Perfectas, expresándose (Nota $\times 3/2$ = siguiente nota) –multiplicando por 3 y dividiendo por 2 el anterior tono, para llegar al nuevo–.

Así se seguirá hasta realizar un total de doce localizaciones de tonos que nos llevará a completar la Octava. Este sistema es el que explica en *Timeo*, tratándose de la Escala o temperación pitagórica más antigua, antecesora directa de todas las que se mantuvieron, hasta nuestra "afinación moderna" (Igualmente Temperada).

e) Algunas aclaraciones al método anteriormente explicado

La fórmula para templar (o hallar) las notas que hemos expuesto es la más básica, pero en ella se entiende la idea que nos interesa desarrollar. La escuela pitagórica, y las posteriores escuelas filosófico-científicas, fueron creando distintos y alternativos medios de ir “reajustando” estas Escalas. Pero todos parten de este sistema que fue el más sencillo y, sin lugar a dudas, originó las que siguieron. De entre las posteriores, la afinación más conocida fue la pitagórica “henarmónica” (o enarmónica), que parece que se crea tras la desaparición del Maestro de Samos, durante los siglos V y IV a.C. (atribuyéndose a sus discípulos, Terpandro de Lesbos, o bien a Arquitas de Tarento). Este segundo tipo de temperación pitagórica con “henarmonía” fue la que dominó en la música y la más utilizada hasta bien entrado el Renacimiento. Básicamente nace del mismo proceso, aunque para el cálculo de los semitonos divide por 3 en vez de multiplicar. Es decir que en el ejemplo puesto anteriormente el “SI” se encuentra multiplicando por 3 en “MI” 12 veces (y dividirlo por 2 sucesivamente). Pero en la henarmónica se halla dividiendo el “MI” por 3. Tras él se encuentran todos los semitonos dividiendo de igual manera por 3 (y multiplicando por 2), es decir, a la inversa. Esta afinación ya hemos dicho que fue la que más prevaleció hasta la modificación de la música en escalas progresivamente reguladas, “derogándose” con el descubrimiento de la Escala Bien Temperada (que es casi la que modernamente usamos). En la hoja adjunta 1, tenemos una tabla de correlación de longitudes en afinación henarmónica, junto a la pitagórica y la Igualmente Temperada.

El diapasón “Bien Temperado”, nace de los intentos de los músicos renacentistas de crear un método de templar instrumentos progresivamente regulados, idea que parece ser que comenzó en España a la vez que en la Italia renacentista. Concretamente uno de sus iniciadores fue el músico español Bartolomé Ramos Pareja (1440-1491) que mientras ejerce de profesor en la Universidad de Salamanca, crea una sistematización para solucionar la división de la escala en 12 intervalos iguales y progresivamente aumentados (expuesto en su tratado *De Música práctica* publicado en Bolonia en 1482). Pero según Goldáraz Gainza, se puede afirmar que el primero en resolver de forma casi exacta la temperación igual (la Bien Temperada), fue Francisco de Salinas (1513-1590)⁷. Pese a todo, fue el matemático Simón Stevin (1548-1620) quien descubre el valor de la raíz doceava de 2, y con ella se llega a poder dividir la escala en 12 tonos regular y progresivamente igual templados. El descubrimiento del valor 2 elevado a 1/12 resuelve la ecuación para igual temple, ya que siendo el valor de la Octava 2 (recordemos que un “MI” estaba en el 330 y el siguiente en el $330 \times 2 = 660$), y siendo 12 el total de notas. Aplicando la fórmula 2 elevado a $1/12 = 1,059463094...$ (número que se denomina “Lambda”), llegamos a hallar su progresión regular perfecta. Bastando multiplicar cada nota por “Lambda” para hallar la siguiente⁸ (véase hoja adjunta 1).

Muy importante es comprobar la citada tabla de hoja adjunta 1 y ver lo similares que son (al oído y en sus distancias), las pitagóricas y la Igual Temperada, pese a dos mil años de distancia histórica. La afinación que ahora usamos es “perfecta”, desde el punto de vista acústico (como demuestra su gradual templado), pero tiene el grave problema de ser

⁷ Sobre este tema, consultar el capítulo IV “El humanismo musical renacentista. Justa entonación y división múltiple de la octava”, y sus epígrafes sobre Ramos Pareja y Francisco Salinas, del libro:

Afinación y temperamentos históricos, J. Javier Goldáraz Gainza; Alianza música. Madrid 2004.

⁸ Sobre Simón Stevin, consultar obra citada, nota 7 de Goldáraz Gainza, Capítulo VI, “Los inicios de

la ciencia acústica en el siglo XVII y teóricos importantes del XVIII”, *Afinación y temperamento en la música occidental* (el siglo XVIII), J. J. Goldáraz Gainza, Ed. Alianza Editorial, Madrid, 1992.

falsa desde el punto de vista filosófico y matemático. Ello nos atrevemos a afirmarlo, ya que no responde a ningún principio de armonía ni equilibrio que pueda explicarla física y matemáticamente, sino que responde a un simple sistema técnico. Por su parte, carece de semitonos, porque todos los intervalos son iguales. Es decir, que en nuestra opinión, en la igual temperada ni siquiera se comprende por qué hay doce notas. Así, si deseamos hacer de igual modo una escala de diez notas, bastaría con aplicar la ecuación de 2 elevado a $1/10 = 1,071734\dots$, e ir multiplicando así diez veces una nota para hallar el valor de las restantes. Este sistema igual rompe con la razón filosófica que desde el pitagorismo explicaba que la temperación se producía de forma natural en la Física y el Universo. Forma natural existente en las leyes físicas de armonía y equilibrio que parten de dividir o multiplicar el sonido por 2 y por 3. Un hecho tan sencillo como real, algo que se puede demostrar con un cordel o una barrita, sin necesidad de cálculo alguno y de manera física. Todo ello es imposible en la afinación Igual Temperada, que nace de un número irracional y se basa en el logaritmo de 1 dividido por 12, sobre una longitud con valor 2.

f) Razón filosófica de la armonía pitagórica

La fórmula atribuida a Pitágoras de templar tiene una explicación filosófica, física y matemática. En ella tiene sentido pleno el hecho de que las notas más armónicas sean las que hay a una distancia encontrada multiplicando o dividiendo un tono por 2 o por 3. Es decir, que son las notas que mejor suenan con un "MI": Otro "MI", el "LA" y el "SI". Pues todos los "MI" se hallan multiplicando un "MI" por 2. El "LA" es "MI" $\times 3/2$; y el "SI" es "MI" $\times 2/3$. (Dijimos que se llaman estas distancias Quintas, si van en un sentido ascendente, y Cuartas, si lo son en sentido descendente: "LA" es la Quinta de "MI" y "SI" su Cuarta).

Podemos, en base a la temperación pitagórica, incluso afirmar un principio armónico universal que nos atrevemos a formular así:

Cualquier sonido –sea cual sea–, multiplicado o dividido por 3 o por 2 (o por 3 y 2 a la vez) producirá otro, armónico, concordante y bello con el anterior. Además, siempre que este mismo se vuelva a multiplicar en razón de 2 ó 3, sus sonidos nos resultarán relativamente armónicos entre sí, y también con el primero; siendo menos agradable y concordante, cuanto más se aleje por sucesivas multiplicaciones o divisiones por 2 y 3, del tono de referencia (en este caso sólo hablamos en hertzios y razón de longitudes, pues si se trata de tensión o masa, la razón armónica será del cuadrado o del cubo).

Este es un hecho que podemos entender desde la afinación de Pitágoras; pero en la Bien Temperada (y el temperamento igual), al margen de la aparición del valor 2 como Octava, en su elevación de $1/12$ no se halla principio dominado por el número 3. Ni puede "Lambda" explicarse racionalmente a través de $3/2$ ó $2/3$, debido a que es un logaritmo. Por lo que nos atrevemos a decir, que pese a estarse utilizando actualmente una afinación en Escala perfecta e igualmente regulada, ésta no explica la razón de por qué un sonido y su multiplicación o división por 3 o por 2 nos resulta tan bella, concordante y ar-

mónica. Por ello, si no conociéramos la fórmula de Pitágoras no podríamos dar explicación al hecho de que las Quintas y las Cuartas de una nota sean los sonidos que más concuerdan y tan sólo podríamos llegar a entender por qué es armónica la Octava (en razón a $1/12$). Aunque quizás hay un argumento de relación, en base a que $12 = 3 \times 4$, y el logaritmo "lambda" se conecta así con la Cuarta y Quinta. Pese a lo que quedaría aún por explicar por qué cada cinco notas una es armónica con la quinta anterior (y viceversa). Por lo demás, añadir que el número de notas pitagóricas, 12, procede de la progresión en $3/2$ o $4/3$, y por tanto es natural geoméricamente. Como hemos dicho, para la afinación contemporánea (igualmente templada) no hay razón alguna de tener 12 sonidos y puede llegarse a cualquier número de notas en la Escala (7, 12, 17, 20, etc., bastando aplicar el mismo logaritmo "lambda", aunque sustituyendo el divisor por el número de notas que deseemos).

Por lo demás, es importante añadir que en la resolución de la Escala dividiendo o multiplicando las distancias (intervalos) por 2 y 3, se encuentran todos los números hasta el 10 (excluido el 7). Ello en razón a que $4 = 2 \times 2$; a su vez multiplicar por 5 es lo mismo que hacerlo por $1/2$ y por 10. Asimismo, $6 = 2 \times 3$; $8 = 2 \times 2 \times 2$, y $9 = 3 \times 3$.

Es decir que multiplicando un tono por $2/3$ ó $3/2$, como realizaban los pitagóricos para hallar las notas, comprende todos los números del 1 al 10, excluyéndose el 7. Aunque se dé la coincidencia de que precisamente 7 sea el número de notas que se obtienen en esta temperación (do-re-mi-fa-sol-la-si). No podemos llegar en este estudio a explicar el hecho matemático de por qué el 7 es el número que no se contiene armónicamente precisamente en la temperación y sí en el de las notas (aunque es apasionante), pero baste anotar el hecho mencionado de que el resultado es una Escala de 7 tonos enteros más 5 semitonos –algo que no tiene la Igual Temperada cuyos intervalos son idénticos.

g) Aparición de las notas en razón de Quintas

Cuando vamos multiplicando un tono sucesivamente por 3, vamos encontrando las notas que completan el diapasón. Pero éstas no aparecen de forma correlativa (do-re-mi-fa-sol-la-si-do- etc.), sino que cada vez que multiplicamos por 3 el intervalo de una nota hemos visto que hallamos su Quinta; es decir, otras cinco notas arriba. Repetidamente hemos afirmado que éste es el sonido más armónico –después de su Octava–, pero veamos qué significa realmente y cuál es la razón de una Quinta (o una Cuarta que es su inversa).

Tras multiplicar un sonido por 3, las notas van apareciendo con un intervalo de cinco en cinco. De tal manera que la operación que completamos al hallar la Escala de modo pitagórico es el realizar una relación de 12 elementos tomados de 5 en 5, que en una sucesión de 12 operaciones multiplicando por 3, nos dará como resultado 12 distancias (o intervalos) distintos que son las 12 notas. La explicación de por qué este intervalo es de cinco en cinco, consideramos que reside en la razón matemática de que $2/3$ ó $3/2$ son múltiplos de $5/10$, o lo que es lo mismo $1/2$; es decir que $3/2 = (5 \times 3) / 10$. Y evidentemente $2/3$ es su inverso = $10 / (5 \times 3)$.

La forma en que nacen las notas es (comenzando siempre por “MI”):

La fila primera contiene el número de la nota por el orden en que aparece. La fila segunda el intervalo que muestra una sucesión de cinco en cinco. La fila tercera corresponde al nombre de la nota en nuestro solfeo:

I-----II-----III-----
 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 ::: 5 ::: 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 ::: 5 ::: 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 :::
 MI-FA-FA#-SOL-SOL#-LA-LA#-SI-DO-DO#-RE-RE#-MI-FA-A#-
 IV-----V-----VI-----
 5 ::: 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 ::: 5 ::: 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 ::: 5 ::: 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 :::
 SOL-SOL#-LA-LA#-SI-DO-DO#-RE-RE#-MI-FA-FA#-SOL-SOL#-LA
 VII-----VIII-----IX-----
 5 ::: 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 ::: 5 ::: 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 ::: 5 ::: 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 :::
 LA#-SI-DO-DO#-RE-RE#-MI-FA-FA#-SOL-SOL#-LA-LA#-SI-DO
 X-----XI-----XII*-----I
 5 ::: 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 ::: 5 ::: 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 ::: 5 ::: * : 1 ::: 2 ::: 3 ::: 4 ::: 5:
 DO#-RE-RE#-MI-FA-FA#-SOL-SOL#-LA-LA#-SI-*DO-DO#-RE-RE#-MI

Surgen así en el orden:

“MI”-“LA”-“RE”-“SOL”-“DO”-“FA”-“LA#”-“RE#”-“SOL#”-“DO#”-“FA#”-“SI*”
 -“MI” (ídem).

Vemos ya en la tabla anterior lo que es un Intervalo de Quinta. Es decir, que cuando en el ejemplo, partíamos de un “MI” a 660, 330 y 165 milímetros, obteníamos la siguiente nota sumando tres veces 165 mm que era su Quinta, en el milímetro 495 y que corresponde evidentemente a “LA” (ver ello en el gráfico superior). Al volver a multiplicar el “LA” por 3 llegamos al “RE” y del “RE” por 3 al “SOL”, y así sucesivamente (SOL x 3 = DO; DO x 3 = FA; FA x 3 = LA#...). Finalmente, si hiciéramos la operación inversa y dividiéramos una nota por 3, hallaríamos sus Cuartas, que para encontrarla basta con invertir la lectura del cuadro mencionado. Es decir, la Cuarta de “MI” es “SI”, y la de “SI” es “FA#”.

Todo cuanto hasta ahora venimos exponiendo es de gran importancia para entender lo que es la improvisación musical, pues ésta se suele basar normalmente en armonías de Octavas, Quintas y Cuartas. Ello tiene una explicación matematico-musical, pero no tiene una explicación científica, cuando se lleva a cabo la improvisación en la música no hay tiempo para pensar en cuáles son las Cuartas ni las Quintas del tono. Ni cómo se va a pasar de las notas que tocamos a sus Cuartas o a sus Quintas. Esto se hace de un modo intuitivo y normalmente movido por impulsos que nos llevan a poder permanecer durante minutos creando melodías instantáneas, o acompañado instintivamente, en base a estos tres principios armónicos. De tal manera, si tras la improvisación, recuperamos la pieza tocada y la analizáramos podríamos ver que en gran parte sus variaciones y su consecución de notas se mueven en distancias de $2/3$ y $3/2$, algo que el hombre es capaz de calcu-

lar en milésimas de segundo, de forma inconsciente (o subconsciente), sin ser consciente de ello.

III. La música de Pitágoras

Un magnífico “pitagórico”, como lo era Miguel de Guzmán, catedrático de exactas, cuya triste pérdida aún joven hubimos de sufrir hace unos pocos años († 2004), afirmaba que el hecho que más influyó a Pitágoras fue la observación de que las proporciones musicales más armónicas y la división de la Escala más perfecta se basaba en intervalos científicamente demostrables, multiplicando o dividiendo una cuerda, tubo o peso. Esta es una verdad físicamente probada que une el arte con la música. Pero no deja de admirarnos la percepción del oído humano, que conoce que al pulsar una cuerda en su mitad suenan la mitad (o el doble) de hercios. Ello es la misma nota en un tono más alto. Y aún más, hoy debiera impresionarnos, cuando tras descubrirse hace menos de ciento cincuenta años la medida del sonido por longitud de onda (el hertzio), pudo comprobarse que sus intervalos siguen siendo igualmente proporcionales a los usados en la Antigüedad (graduándose el sonido en hertzios idénticamente a como lo había dividido Pitágoras por longitudes –tensión o masa–). Observando que si cortamos una cuerda o un tubo a su mitad o un tercio, la frecuencia de onda que éstos producen medida en hertzios es igualmente de un medio o un tercio. Afirmó el profesor Guzmán que “si hay algún elemento que se pueda considerar dominante en los diversos campos de la ciencia y tecnologías, modernas, éste es, sin duda, la exploración y explotación de la vibración y de la onda”⁹.

La “Tetrakis”

Para Pitágoras y su escuela, la música procedía del número (como todo), considerando que su Escala nacía de los cuatro iniciales: 1, 2, 3 y 4. Pudiendo resolverse cualquier intervalo musical con ellos, determinaron que la música estaba regida por estos cuatro primeros números. Los pitagóricos calculaban con pequeños cantos (de aquí que a una priedrecita se llame aún un cálculo), construyendo con ellos sus teoremas, debido a que realmente no teorizaban en abstracto, sino que realizaban una ciencia exacta fáctica, geométrica y práctica. Tales números puestos en forma triangular, producen la siguiente figura geométrica llamada Tetrakis, cuya traducción es Número Cuaternario:

0	1
0 0	2
0 0 0	3
0 0 0 0	4

Tetrakis (combinación de 4).

Observemos que sus cifras sumadas por filas resultan:

$$1 + 2 = 3 // 1 + 2 + 3 = 6 // 1 + 2 + 3 + 4 = 10$$

⁹ *Impactos de análisis armónico. El sueño pitagórico: todo es armonía y número, Discurso de*

ingreso en la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales del Académico Miguel

de Guzmán (marzo de 1983). Publica R.A.D.C.E.F. Boletín 1983.

Esta "pirámide de cuatro líneas de cálculos" (10 piedras) comúnmente se conocía como la "Tetraktis", que se adoraba como un símbolo divino, por ser de donde surgía la música y los principios de la matemática. La suma de todas sus cifras da como resultado el 10, número del dios. Además de ésta podemos tomar, sin modificar su orden, todos los intervalos musicales, nacidos de proporciones iguales a dividir y combinar sus cuatro líneas de 1, 2, 3 y 4 cálculos. Es decir:

1/2 o bien 2/1 = Octava (o Diapasón).

2/3 o bien 3/2 = Quinta (o Diapente).

3/4 o bien 4/3 = Cuarta (o Diatessaron).

Por su parte en la "Tetraktis" se contenían los secretos de los números más sagrados del pitagorismo que fueron tal y como nos narran (entre otros) Platón, Aristóteles, Porfirio, Filolao y Jámblico¹⁰:

El 1, que significaba la "mónada" o unidad creadora, el principio solo generador del Todo. "El padre de todos los seres" según Filolao de Crotona¹¹. Geométricamente significa el punto.

El 2 o diada, símbolo de la diversidad, de la dualidad y lo femenino; la madre, tal como nos lo define Aristóteles¹². Geométricamente es la línea que une dos puntos.

El 3 o tríada = monada + diada. Símbolo del hijo, la armonía, el tiempo. Unido por tres puntos. Geométricamente es el plano, la segunda dimensión, con su comienzo en el triángulo.

El 4 era la dualidad de la diada = 2 x 2 y 2 + 2. La ley universal inexorable, clave de la Naturaleza y la justicia. Símbolo de nuestro mundo en tres dimensiones que nace del cubo. Por lo que geométricamente es la tercera dimensión (y por ende, la cubicación).

El 5 era el número sagrado raíz del 10, la representación de Dios. Significaba el matrimonio, muy posiblemente por ser el número de dedos. El 5, a su vez, es el origen de la expresión geométrica de las Sección Áurea, o número "FI" (1,618033...). Pues tal y como recoge Pacioli en "Sobre Divina Proporción" y demostró luego Michael Maestlin (maestro de Kepler), el número Áureo se explica y basa en la raíz cuadrada de 5 (de ello que el pentagrama o la estrella de cinco puntas fuera uno de los símbolos pitagóricos más importantes). Creemos que en su significado no sólo está "FI", sino también la Quinta musical armó-

¹⁰ La teoría del número pitagórico no es un concepto sino un hecho físico y geométrico. Para comprenderla hemos de entender que por aquel entonces la cifra no existía y el medio de escritura del número incapacitaba para una aritmética cómoda sobre "escrito". Ésta se sustituía con cuentas de piedrecitas (cálculos) que puestos en línea, o en distintas figuras geométricas facilitaban el cálculo de sus cuadrados, cubos, sumas, restas o multiplicaciones. De este sistema tan primario, nace el

ábaco que en la antigüedad se utilizaba tan comúnmente por contables y personas relacionadas con negocios, como hoy pueda hacerse con la calculadora. Este instrumento hecho con hileras de fusayolas (cuentas) permite una gran rapidez en sus operaciones (mucho mayor de la que imaginamos) habiendo llegado a observar en Asia concursos de contabilidad, operando uno con calculadora, frente a los que compiten con ábacos. En Grecia se decía que el ábaco había sido

inventado por Palámedes, al igual que el "Juego de la Oca" (la Petteia). Para más información sobre ello, consultar: *El Juego de la Oca* [Cap. I, Ángel Gómez-Morán]. Edita Fundación Joaquín Díaz, 2005 "El juego de la Oca y su totem..." [Ángel Gómez-Morán]. Revista *Folklore*, N 313, 2006.

¹¹ Filolao, en *Fragmentos*, 18; nos dice que "el uno es el padre de todos los seres".

¹² Aristóteles, *Metafísica*, 986a, traducción y edición de la obra véase cita Nota 3.

nica. Geométricamente el quinto, es el primer poliedro irregular y significaría en matemática moderna el llamado “hipercubo” o quinta dimensión, que los pitagóricos denominarían, o intuían, como Quinta Esencia (éter o aire cósmico). Por lo demás, del matrimonio del 5 (simbolizando la unión de las manos) nace para los pitagóricos la década (sagrado 10).

El 10 era la Década, el número perfecto sobre el que opera la base matemática occidental. Es la cifra de la divinidad y de ello creemos que aún diez y dios se digan de una forma muy parecida. Filolao lo define como el “grande y todopoderoso, generador de todo”, este autor conocía la década con el nombre de “La fe”, pues según decían los pitagóricos, por su estudio se llegaba a la fe sólidamente fundada (“Fragmentos”, 18 –véase cita 14–). Como hemos dicho, el 10 era el número total de la “Tetraktis”, al ser el resultado de la suma de todas sus cifras: $1 + 2 + 3 + 4 = 10$.

Volviendo a la Tetraktis, ésta era de una importancia tal, que el juramento pitagórico se realizaba por ella: “prometo por aquel que ha dado a nuestro alma la Tetraktis, fuente y raíz de la Naturaleza Eterna”¹³. Siendo el maestro Pitágoras “aquel que dio a nuestro alma” la resolución de este enigma, de donde procedía –para ellos–, la temperación, la armonía y comprensión de la matemática y música, su creación y su belleza. De todo ello, nace la teoría filosófica pitagórica que fue sin duda, después de la de Cristo, la que más ha influido en el pensamiento y en la vida occidental (debido a que la aristotélica quedó obsoleta tras el Renacimiento). Su fundamento fue el de crear un mundo abstraído partiendo de que todo nace del número, y que desde estas proporciones mensurables pueden comprenderse las ciencias, las artes, la filosofía y a Dios.

Sobre este pensamiento y en referencia al significado de cada número, recogemos el Texto siguiente de Filolao, para concluir el presente epígrafe:

“Todas las cosas, al menos todas las que son conocidas por el hombre, participan del número. Pues no es posible que algo pueda ser pensado ni conocido sin el número [...] la naturaleza del mismo consiste en dar a todo una ley [...] El primer principio es el uno que se levanta por encima de todos los contrarios, la mónada inteligible, o lo finito. El segundo lo infinito, y en fin la diada ilimitada” [...]. “Jamás el error puede deslizarse en el número, pues su naturaleza es hostil a ello, e incluso su enemiga”¹⁴.

El Monocordio pitagórico

Jámblico y Diógenes Laercio son, entre otros biógrafos de Pitágoras, los que narran la teoría de la música de este filósofo y sus discípulos¹⁵. Filolao nos dice al respecto sobre

¹³ Juramento pitagórico recogido por Porfirio en *Vida de Pitágoras* (20), *Vida de Pitágoras*, argonáuticas, órficas, himnos órficos; Porfirio, Madrid, Ed. Gredos 1987 (traducción y notas de M. Periago Lorente), traducción del juramento pitagórico: Lo prometo “sí, por aquel que legó a nuestros espíritus el Tetraktis / verso XLVII, Fuente de la Naturaleza Eterna” / verso XLVIII, Versos de Oro,

números 47 y 48 “de” Pitágoras. Textos latín y griego con que encabezamos la primera y segunda parte del estudio. Versión políglota tomada de los Versos de Oro que recoge Juan B. Bergúa en el capítulo dedicado a estos de su libro *Pitágoras* de Juan B. Bergúa, Ed. Ibéricas (clásicos Bergúa), Madrid, 1958.
¹⁴ Filolao, *Fragmentos* 2 y 18. Similar teoría se cita en el diálogo

Timeo de Platón, 54 –traducción y edición en cita 6.

¹⁵ Jámblico narra cómo halla el monocordio Pitágoras en *Vida Pitagórica* XXX,119 (traducción Enrique Ramos), Ed. Etnos, Madrid, 1991, Diógenes Laercio en *Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres...*, Lib. VIII, 12 recoge el mismo hecho –Diógenes Laer. Para esta obra y edición véase cita nota 2.

la concepción de la acústica, el número y la belleza de su escuela lo siguiente: “Grande, todopoderosa, todoperfeccionadora y divina es la fuerza del número, comienzo regidor de la vida divina y humana [...]. Este es quien armoniza en el alma las cosas con su percepción, haciéndolas cognoscibles y congruentes unas con otras, según la naturaleza¹⁶. Dicha concepción de la medida, la armonía y el número pervivió durante toda la Edad Media, y ya en el Renacimiento se creó una nueva tendencia filosófica para regenerar sus principios que encabezaron figuras tan relevantes como Kepler en la ciencia y Gaffurio en la música.

Por su parte, Nicómaco de Gerasa, Gaudencio, Macrobio, Jámblico y Boecio¹⁷ relatan el descubrimiento de los sonidos y la creación del Monocordio. Recogen una extraña historia en la que Pitágoras al pasar por una herrería de la ciudad de Crotona (donde vivía, al sur de Italia), percibe que los martillos del herrero al golpear el yunque, según su mayor o menor tamaño, daban notas distintas. Siendo la misma nota en un tono menor si el martillo era de la mitad de masa que el anterior. Pitágoras pide prestados al dueño de la forja sus instrumentos de trabajo, y al llegar a la casa donde residía (bajo el techo de Milón, un famoso deportista de Crotona que lo hospedaba) realiza el experimento de colgarlos de cuerdas tensadas “creando el monocordio”. Hecho que realmente no está bien recogido por sus biógrafos, en primer lugar porque no crea un Monocordio, sino un arpa o una lira de varias cuerdas, dependiendo de sus tensiones. Y, en segundo término, porque están confundidas las proporciones, ya que los intervalos en tensión no son los que explican dichos “biógrafos” (algo que se tardaría dos mil años en descubrir, hasta que Vincenzo Galileo realiza el experimento, demostrando que hay un error en la descripción de los pesos de martillos). Pero pasemos a lo que se denomina creación del monocordio que cuentan las biografías de Pitágoras, que narran fue del siguiente modo: “Cortó el maestro una misma cuerda en cuatro trozos iguales y colgó los cuatro martillos de ellas tensándolas. Dichos pesos que tiraban de ellas haciéndolas sonar, guardaban la proporción 6, 8, 9 y 12 (supongamos que fueran kilos) y de tal forma descubre que la cuerda 1.^a da una nota, la 2.^a su Quinta, la 3.^a su Cuarta y la cuerda 4.^a su Octava¹⁸. Por su parte, Gaudencio, que es quien mejor recoge la sucesión de estas proporciones, lo describe así:

1. ^a = 12		1 octava
2. ^a = 9		
3. ^a = 8	4/3 cuarta	
4. ^a = 6		1/2 octava II

En su forma de explicar el monocordio dice que tales cuerdas no eran de igual longitud, pero que sus pesos colgados sí eran iguales en tensión (no martillos de 6, 8, 9 y 12 kg);

¹⁶ Filolao, *Fragments B-11* (cita tomada del discurso de ingreso en la Real Academia de C.E.F.N. de Miguel de Guzmán –obra mencionada. Véase cita 9–.

¹⁷ Esta extraña historia de cómo Pitágoras descubre que en una herrería cuatro martillos suenan al golpearse con intervalos de Octava, Quinta y Cuarta, en razón de que uno era al doble del otro y los dos restantes 3/2 y 4/3 del primero, es de una trascendencia histórica de gran importancia (relacionada con la ley de los graves). Los biógrafos recogen cómo, tras ello, el sabio tensa con

esos martillos cuatro cuerdas que guardarán los mismos intervalos. Realmente, el experimento no está bien descrito, pues para que sea así la razón en el peso (masa) de los martillos ha de ser del cubo y en la de tensión de cuerda, ha de ser del cuadrado (muy diferente a 1/2; 3/2 y 4/3). Hasta Vincenzo Galilei (después de 2.000 años) no se comprueban dichos intervalos, pero el descubrimiento de la razón del cubo y cuadrado que el padre de Galileo encuentra al “recrear” el monocordio de Pitágoras tendrá una gran importancia, pues volverá a relacionar la música con

el Universo en base a la tensión gravitatoria proporcional al cuadrado y al cubo (como hizo Johannes Kepler). Por su parte, Boecio no describe un monocordio por tensiones, sino por secciones (de longitud). *Fundamentos de aritmética* (*Instituto Arithmetica*) I, X (cap.1). Autor: Boecio, Ed. M.A. Sanchez, Universidad de León, León, 2002.

¹⁸ Ya que como hemos visto sobradamente la Quinta es 3/2, por lo que 3/2 x 6 = 9. Por su parte, la Cuarta era 4/3, por lo que 4/3 x 6 = 8. La Octava hemos visto que es 2, y por ello 2 x 6 = 12.

estando cortadas en las proporciones que arriba hemos expresado¹⁹. Y ello, porque seguramente fue el único de los biógrafos que recogen la historia del monocordio de Pitágoras, que realmente supo que el monocordio con pesos en cuerdas tal y como se narra con martillos de distinto tamaño, no era posible. De tal modo, la forma más fácil para que guarden los intervalos de Octava, Quinta y Cuarta es tensar cuerdas con idéntica fuerza y que estén cortadas en razón de 6, 8, 9 y 12 (o lo que es lo mismo: 1/2, 3/2 y 4/3). Pues tal y como recoge y expone el muy interesante libro sobre Pitágoras de J. B. Bergúa (véase 18), tal fórmula no funcionaría nunca construida con cuerdas tiradas por pesos desiguales, porque la relación de tensión en la cuerda ya no es una progresión de un medio en la octava, sino que se produce en razón a la raíz cuadrada del peso del objeto que se cuelgue (su proporción es el cuádruplo no el doble, y el valor de la Octava es 4, o 1/4 de la tensión; no de 2, o 1/2 que era la de longitud de cuerda y tubo).

Como hemos dicho, sería Vincenzo Galilei (padre de Galileo) quien en el Renacimiento aprecia tal error y llega a la conclusión de que el equívoco de los que narraron el monocordio de Pitágoras ha de corregirse y reestudiarse. De tal manera, consigue deducir, como hemos dicho, que en las tensión de cuerdas la razón es del cuadrado, pero además en los cuerpos tridimensionales, la Octava equivale al cubo, habiéndose de elevar a 3 todo el sistema del monocordio para que sea trasladable a un cuerpo rígido percutido –valiendo una Octava 8 o 1/8, la Quinta 27/8, y la Cuarta 8/27–²⁰. Este hecho lo recogemos, debido a que llamó en gran medida la atención de Isaac Newton, quien dedujo que el error expuesto en la teoría del monocordio, se debía sólo al desconocimiento matemático de los biógrafos y no al de los pitagóricos. Destacando Newton que este principio de la armonía expuesto tal y como lo plantean por medio de pesos de martillos colgados tensando cuerdas, es una exposición que tiene gran relación con el fundamento gravitatorio. Es decir que los pesos corresponderían a la masa y las cuerdas a la atracción de campos y fuerzas. Llegando a afirmar el genial inglés, que nace el planteamiento del monocordio y de la armonía así, de la intuición o del conocimiento de la tensión existente entre los planetas en campos gravitatorios en relación al cuadrado de la masa y proporcionalmente inverso a las distancias de éstos. (En la Segunda Parte entramos en esta interesante teoría de Newton que pensaba que los pitagóricos conocían o intuían los principios de las leyes de la gravedad en el Cosmos).

Terminaremos este apartado con una frase de Diógenes Laercio, que citando a Pitágoras nos dice que éste llamaba a la música “la medicina del alma”²¹; deseando concluir con una idea que menciona uno de los hombres más cultos y más heterodoxos que dio el medio siglo xx español. Éste fue Juan B. Bergúa, personaje poco conocido pero de una “cultura enciclopédica” (traductor de griego, latín y otras lenguas muertas); al cual se debió la creación de su propia editorial, que publicó decenas de libros sobre filosofía y religión. En muchas ocasiones, J. B. Bergúa, contiene en sus obras comentarios extraños sobre filósofos o religiones, pero en el caso de Pitágoras nos sorprende con un ejercicio comparativo entre lo que era la música para Kungfucio y para Mencio, que hablan de ella en idénticos términos a los pitagóricos. Deduciendo de ello el valor de los cantos religiosos, en Oriente y en Occidente que tuvieron una razón curativa espiritual y quizás sean aún realmente necesarios, como un medio terapéutico natural²². Curiosamente, durante el

¹⁹ Cita de Gaudencio tomada de J. B. Bergúa. Cap. IV “Ecolios pitagóricos”, en la que el autor expresa la imposibilidad del experimento como explicamos en cita 17. *Pitágoras*, Juan B. Bergúa [obra citada –véase nota 13–].

²⁰ Epígrafe Vincenzo Galilei. En el capítulo VI “Los inicios de la ciencia acústica en el siglo xvii y teóricos importantes del xviii”. Libro de Goldáriz Gainza citado en nota 7.

²¹ Diógenes Laercio (*Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres...*). Lib. VIII, 24 –obra citada véase nota 2–.
²² Tomado de la cita N. 435 del libro de J. B. Bergúa *Pitágoras* –ob. citada nota 19.

Simposio al que pertenece este trabajo, pudimos oír una frase muy relacionada con ello mencionada en la ponencia de Ismael Fernández de la Cuesta, que citaba el hecho de que los chantres y monjes de la Edad Media cumplían y conocían la función espiritual de su vida y la de sus templos. Aquéllos interpretaban unas melodías con una función para la cultura, la civilización y las almas. Cantando dentro de ábsides y bóvedas, creando el arte para el que se habían construido especialmente esas edificaciones, y cuya acústica estaba relacionada con su arquitectura. Estos cánticos y esas músicas (decía el profesor Fernández de la Cuesta) cumplían la función de transformar el espíritu de los que acudían a las abadías y las iglesias a oírles. Terminaba el mismo, con voz triste, afirmando que hoy en día, muy por el contrario, casi nadie conoce ni el significado espiritual de esta música del medioevo, ni el de sus edificios construidos para ello. (Volveremos sobre esta idea, en la Segunda Parte, cuando hablemos de las proporciones musicales pitagóricas de Cuarta, Quinta y Octava, y su plasmación la arquitectura sagrada –o religiosa, con fines acústico filosóficos)²³.

De la lira de Terpandro de Lesbos, a la guitarra “de Espinel”

Si Pitágoras tuvo un discípulo adelantado y legendario, éste fue, sin duda, Terpandro de Lesbos del que se decía que había ido a Esparta, mandado por un oráculo de Delfos y había conseguido pacificar esta ciudad con su música. A él (o a Arquitas de Tarento) se le atribuye la invención de la segunda forma de temperar, denominada “Enarmónica”, que hemos explicado brevemente y que podemos ver en rasgos generales en tabla de la hoja adjunta 1. Coetáneo al maestro samio, Terpandro se tenía por el gran músico y compositor de la Hélade, cuyas obras se interpretaban fundamentalmente en el mismo Templo de Apolo de Delfos. Se dice que nació en Antisas (Lesbos) sobre el 700 a.C. y que creó las Escolias, que se trata de un género de canciones en honor a Dionisos, música que se interpretaba en sus conocidas fiestas (dionisiacas). Se le tiene por el creador de la música griega, y el de la lira de siete cuerdas, considerándose que hasta él este instrumento no tuvo más que cuatro. Sus obras perduraron siempre en la Grecia Antigua en todos los centros de enseñanza y religiosos.

Realmente, la lira más primitiva que llegó a la Hélade pudo ser la Pandura, de procedencia y origen babilonio, que tan sólo tenía tres cuerdas. Se atribuye a los jonios la creación de la de siete cuerdas con las notas naturales, aunque hay que tener en cuenta que en el Egipto faraónico ya existían arpas desde cinco a treinta cuerdas. Las historias y leyendas órficas y de Apolo recuerdan que la lira originalmente sólo constaba de tres o cuatro registros. Cuentan incluso la curiosa anécdota de que fue Terpandro quien añadió la cuarta, y ello provocó un motín tal, que el músico fue condenado a muerte. Según otras versiones, el perfeccionamiento de la lira fue fruto del trabajo de varios músicos pitagóricos, entre los que se encontraría el mismo Pitágoras, Simónides, Olimpio, Timoteo y Terpandro. Llegando éstos a crear instrumentos muy complejos, entre los que se decía que la del maestro de Samos era una lira triple de múltiples escalas, que se sostenía sobre un trípode, que se podía hacer girar para alcanzar cualquiera de las tres y que se tocaba con un plectro. El hecho de que esta cítara (o lira múltiple) fuera de forma triangular y triple, se sostuviera sobre un trípode, se tocara con una púa de tres lados, y hubiera de sentarse (Pitágoras) en

²³ Ismael Fernández de la Cuesta, ponencia presentada el 26 de abril

de 2007 en este simposio, tratando sobre la improvisación en el medioevo.

un taburete de tres patas para tañerla, se relaciona plenamente con los símbolos del Templo de Apolo de Delfos, y con los pitagóricos (evidentemente, por el triángulo).

Bien conocido es que la pitonisa de aquel oráculo, antes de profetizar el vaticinio, había de sentarse en un trípode, para ser colgada, así, sobre la grieta volcánica del Monte Parnasos, desde donde profería con cánticos y en melopea semiversificada el futuro del consultante. Muy interesante, para el tema de improvisación oral sería el estudio de los vaticinios en verso del Templo de Apolo de Delfos, pero el tiempo y el tema nos impiden entrar en ello. La música y la poesía improvisada fue la fórmula en la que la Pitia profetizaba de manera poco comprensible y alegórica, sobre las preguntas del que pedía consulta sobre su futuro –tras la introducción del nuevo rito en Delfos, ya que en el antiguo oráculo tan sólo se sacaban piedras o judías de una vasija, vaticinando según su color–. La importancia y la unión de este templo con las artes temporales fue tal que la Música se representó hasta el Renacimiento como Apolo en su trono en Delfos, junto a la serpiente Pitón y las Musas. Sobre dicha representación profundizaremos en la segunda parte cuando expliquemos la lámina de Gaffurio de la *Armonía de las Esferas*²⁴.

Por su parte, volviendo a Terpandro, Boecio nos dice que la lira más primitiva de Grecia fue la llamada de Orfeo (recordemos la historia de éste bajando a los infiernos a por Perséfone y perdiendo allí su arpa), que sonaba en los intervalos en los que Pitágoras reguló el monocordo. De tal forma, la cítara de Orfeo, mencionada por Boecio, sonaría como el monocordo que explica Gaudencio y que vimos en el epígrafe anterior. Sus tonos serían:

-Nota-Quinta-Cuarta-Octava.

Diciéndonos Boecio que afinaba en modo Dorio, sus cuerdas se templarían:

“MI”-“LA”-“SI”-“MI, 2”

Muy posiblemente, esta lira de la que nos habla Boecio, fuera un instrumento de uso común para los ritos “órficos” o fiestas dionisiacas, de las que se dice que Terpandro compuso su género de canciones Escolias.

Importante es mencionar las notas en las que se afinaba la lira de siete cuerdas, que estaba relacionada plenamente con la temperación pitagórica, pero en este caso con las notas ya ordenadas en Escala. Según Goldáraz Gainza²⁵ esta lira que él llama de Terpandro, afinaba de “MI” a “RE”, con todas las notas naturales: [MI-FA-SOL-LA-SI-DO-RE]. Aunque otros autores opinan que las arpas griegas de este tipo afinaban en otros modos, y más

²⁴ Sobre el significado de la serpiente Pitón en el Templo de Apolo de Delfos, en nuestro estudio sobre el Juego de la Oca pudimos razonar cómo se relacionaba plenamente con el concepto de tiempo. Siendo los anillos de esa gran serpiente, los giros estelares del Universo. A su vez, los cambios climatológicos con desastres comúnmente relacionados con tormentas, se personificaban en las ondulaciones y la peligrosidad de la serpiente Tifón. Tifón y Pitón vienen

a ser una misma deidad, procedente, posiblemente, de Babilonia, donde las aguas de los ríos y las tormentas provocaban tremendos desastres (relacionándose la serpiente con las olas del río y el agua). Para todo ello véase: “El Juego de la Oca y su tótem ánade” (Ángel Gómez-Morán), *Revista Folklore*, n.º 313, 2006. De igual forma, Rocio Olivares Zorrilla, en su trabajo “Sor Juana Inés de la Cruz y la música Sagrada” (*Revista Espéculo de Estudios literarios*, n.º 34, Universidad Complutense

de Madrid, 2006), explica la representación de la música en el trono de Apolo de Delfos, junto a la serpiente Pitón y las Musas. Es esta misma la que tomará Gaffurio en su icono donde figura la *Armonía de las Esferas*, con Apolo en su cumbre; el mismo dios al que Cervantes va a rendir pleitesía junto con todos los grandes poetas en su libro *Viaje del Parnasos* (que más tarde citaremos cuando hablemos de Espinel).
²⁵ J.J. Goldáraz Gainza, ob. cit., nota 7. Capítulo I “Grecia”.

concretamente de “SI” a “LA” (SI-DO-RE-MI-FA-SOL-LA). Más tarde veremos cómo cada una de las notas significaba un planeta y el juego de todas sonando armónicamente se tenía por el Cosmos girando en su Armonía Universal. En nuestra Parte Segunda (A) I-a; se trata de “Copérnico y los teóricos musicales del Renacimiento”. En ella podemos ver la afinación de la cítara de Apolo (Hermes, Orfeo, o más bien sería decir de Terpandro) con siete cuerdas y su relación con los siete planetas. Finalmente, destacar que de las arpas e instrumentos de cuerda helenos y de Asia Menor, proceden otros que el período grecorromano y árabe nos legaron. De entre ellos, hemos de mencionar el laúd (ud) y la guitarra latina, que dieron origen a la guitarra española, cuya invención se atribuye al mismo que la “décima” (Espinel).

La quinta cuerda y las quintillas, la décima y la guitarra ¿de Vicente Espinel?

Como decíamos, de la lira de Apolo, Hermes o Terpandro, surge la afinación que heredan nuestros instrumentos de cuerda (en especial la guitarra). Ésta, con la que vamos ilustrando el trabajo, veremos cómo es directamente heredera del sistema pitagórico. Para mostrarlo nos vamos a remitir un momento a las primeras guitarras que se conocen en la Historia, sin atender al tema de cómo se origina ese instrumento, por ser ajeno a nuestra orientación (hay varias teorías que la hacen surgir del laúd, de la guitarra morisca o de la latina, etc.). Lo que sabemos con certeza es que a mediados del siglo XVI, la guitarra estaba formada por cuatro dobles-cuerdas (órdenes) que se afinaban:

“SI”-“MI”-“SI”-“FA”.

Y que unos cincuenta años más tarde pasó a ser:

“SI”-“MI”-“SI”-“SOL”.

Muy importante es el hecho de que este instrumento haya conservado siempre su afinación basada en Octavas, y Quintas (hasta la guitarra actual). Como ya sabemos la Quinta de “SI” es “MI” y, por lo tanto, la Cuarta de “MI” es “SI” (véase apartado II-b). De ello se deriva que ya en esta afinación del siglo XVI contenga la guitarra un monocordo continuo desde su quinto traste (y cuarto) guardando entre unas cuerdas y otras esos intervalos de Octava, Cuarta y Quinta:

“SI”-“MI”-“SI”.

Alonso Mudarra en su tratado datado en 1546, dicta la afinación en una forma muy parecida aunque conservando aún más la sucesión en Quintas (a excepción de FA). Su temple era:

“LA”-“MI”-“SI”-“FA”.

Observemos que desde sus orígenes, la guitarra está temperada con arreglo a la armonía de Pitágoras, ello seguramente debido a que en la época que surge (el Renacimiento) se

produjo “el aluvi3n” de estudios y m3todos de afinaci3n procedentes de las teor3as grecorromanas de temperaci3n (que debieron influir mucho en la creaci3n de nuestro instrumento). Muy importante por ello es fijarse que la afinaci3n que cita Mudarra es ya muy cercana a la de la guitarra moderna:

“MI” - “SI” - “SOL” - “RE” - “LA” - “MI”.

Curiosamente, se atribuye al poeta Espinel, nacido en Ronda en 1550 –aunque de origen asturiano–, la inclusi3n de la quinta cuerda de la guitarra, ya que en el Renacimiento ten3a s3lo cuatro (como hemos visto su divisi3n en cuatro 3rdenes). Pero dicho dato es err3neo, pues hacia 1554 Fray Juan Bermudo y Miguel de Fuentellana recogen en sus tratados obras para guitarra de cinco cuerdas dobles²⁶. Pese a ello, es seguro que Vicente G3mez Mart3nez-Espinel (nacido s3lo cuatro a3os antes que estos libros citados sobre guitarra de cinco 3rdenes), fue el gran poeta, vihuelista-guitarrista, que divulg3 el verso de dos quintillas (que lleva su nombre), y la guitarra con una quinta cuerda. Espinel viaj3 con ella primero por Espa3a, estudiando en la Salamanca de fines del siglo XVI. Universidad en la que impart3an sus clases los grandes humanistas de nuestro Siglo de Oro y donde entr3 en contacto con las figuras m3s importantes de la m3sica y literatura de la 3poca. Su buen hacer con la vihuela o guitarra le abri3 las puertas de palacios y casas nobles, y su af3n de aventura le llev3 a caer preso de los argelinos, a ser rescatado por los genoveses (que le repatriaron a Italia) y de all3 a enrolarse en los Tercios de Flandes (todo ello con su poes3a y su guitarra a cuestas). Es muy posible (si no seguro) que Espinel no invent3 ni la “d3cima espinel” ni cre3 la vihuela de cinco cuerdas, pero de lo que no nos puede caber duda es de que fue quien la divulg3 y de que gracias a 3l se conocieron ambas por toda Europa (y hasta en Argel...).

Una tradici3n mantenida en Sudam3rica (especialmente en Venezuela) dice que tal quinta cuerda se debe a Francisco de Salinas, que la coloc3 en “el cuatro” que entonces ya exist3a. “El cuatro”, es una bandola de cuatro cuerdas y el instrumento popular venezolano, que desciende directamente de la vihuela o de los timplas, habiendo perdido las cuatro dobles cuerdas, convertidas en 3nicas. En nuestra opini3n, tal hip3tesis de que Salinas incluyera la cuerda Quinta en la guitarra es plausible –o que al menos lo hiciera alguien muy cercano a 3l, en tiempo, estudios y estilo de persona–. Si tuvieramos que decidirnos por alg3n te3rico de la m3sica que realizase tan genial intervenci3n, dir3amos que si no fue Salinas, quiz3s s3 pudo ser Ramos Pareja (andaluz y pitag3rico). Aunque la fecha en la que Bartolom3 Ramos muere (1498) es demasiado lejana a la aparici3n de la guitarra de cinco cuerdas, que parece surgir (sin duda) sobre 1550. El 3ltimo candidato a colocar esa “quinta” ser3a el mismo Fray Juan Bermudo, que recoge este tipo de instrumento entre sus libros de m3sica ya en 1554 –aunque nos resulta raro que no se mencione en su tratado como “inventor de ella”–. Igualmente, Miguel de Fuentellana, tambi3n la describe en fechas muy cercanas al anterior, y nada incluye sobre qui3n aument3 a una quinta cuerda su diapasi3n. Por ello, la idea de que fue Francisco Salinas (1513-1590) a quien se debe esta cuerda, no es extra3a y adem3s cuadra con el hecho de que Juan Bermudo (con quien entabla amistad Salinas) recoja ya la existencia de estas guitarras de cinco 3rdenes. Por su parte, el que se haya perdido en la memoria que este genio castellano pusiera una cuerda a la gui-

²⁶ Juan Bermudo, *Declaraci3n de instrumentos musicales* (1554). Miguel de Fuentellana, *M3sica para vihuela*. Cita tomada de Francisco Herrera en su trabajo

“Peque3a historia de la guitarra” (art3culos y apuntes sobre la guitarra). Y este a su vez de *The Classical guitar: its evolution, players, and personalities since*

1800. Autor: Maurice J. Summerfield (Ashley Mark Publishing Company), Blaydon on Tyne, 1992.

tarra, concuerda con la biografía y obra de este autor, de quien se ha perdido gran parte de sus trabajos.

Por todo ello, la tesis de un Salinas inventor de la guitarra, conservada en Sudamérica, se sostiene. Además, hay un hecho sin explicación que quizás tenga su origen en que en época de Espinel muchos dijieran aún que la guitarra se había construido por el maestro invidente y no por ese poeta. Este extraño hecho es la burla (y el odio sin explicación posible) del poeta rondeño hacia el gran Francisco de Salinas, sin motivo conocido. No sabemos por qué, pero una de las más duras críticas de Espinel es hacia el sistema de afinación de Salinas, que satiriza y ridiculiza en su obra "*Vida del escudero Marcos de Obregón*" (véase cita 49). En este libro autobiográfico, se ríe abiertamente del llamado "sistema perfecto" que el genial organista castellano había creado. En la segunda parte, apartado sobre teoría musical (B; I, b) mencionamos cómo tal temperación llamada "Sistema Perfecto", es un hito histórico que inicia la afinación a iguales temperamentos (adelantándose al menos cien años a su resolución definitiva).

Pero Vicente Espinel la desprecia de tal manera que crea un capítulo en la que el pícaro escudero Marcos de Obregón ridiculiza al creador de esa "perfección de afinación". Este es un hecho que hemos considerado extraño, pues se conoce –por otra parte– que Espinel admiraba a Fray Luis de León (en cuyo proceso y protestas participó). Sabiéndose que Fray Luis y Salinas eran grandes amigos, nos queda mucho qué pensar sobre el motivo de tal sorna hacia el invidente genio de la música. Tan sospechoso acto hace dudar si con ello deseaba demostrar que Salinas fue un mal teórico y un peor músico, y que la quinta cuerda de la guitarra era obra sólo del rondeño. Puesto que donde iba Espinel, daba a entender que él había incluido esa cuerda a la vihuela de cuatro órdenes, hasta el punto de que se le llamaba "Espinel y su prima" a la guitarra que tocaba. Por lo que quizás la memoria de que fuera Salinas quien puso esa quinta (y no él), le molestaba sobremanera, tanto como para atacarle sin fundamentos. Por todo ello, no creemos desacertada la hipótesis que ha quedado en la memoria en Iberoamérica, y que hace al ciego burgalés padre de la guitarra (aunque tampoco debemos descartar a Fray Juan Bermudo).

Igualmente se dice que tal guitarra de Espinel y el timple canario pudieron ser un mismo instrumento. No lo creemos, aunque el de Canarias tenga también cinco cuerdas. Éste muy posiblemente nazca de las guitarras del siglo XVI de las que hablamos, con cuatro órdenes más "la prima" añadida. La afinación común del timple es igualmente pitagórica y del bordón a la prima se suele templar:

RE-LA-MI-SOL-DO.

Esta guitarra canaria se usa para la improvisación, ya que su afinación facilita en gran manera la creación de acordes rápidos y el acompañamiento al cante, pues como vemos hay tres Cuartas (RE-LA-MI), más una Quinta (SOL-DO). Consideramos a este timple uno de los antecedentes de nuestra guitarra, así como un instrumento muy vinculado a la improvisación y similar al que crearon en época de Espinel.

Continuando con la quinta cuerda que se le atribuye a este poeta, ésta ha de ser la que menciona Gaspar Sanz en su "Instrucción sobre Guitarra" en 1697, como "MI" 1.^a El instrumento de Gaspar Sanz está ya muy cercano al nuestro, hasta el punto de que su temple tiene todas las notas iguales, faltándole sólo una cuerda más, que es el "MI" 6.^a (que, al parecer, se le añade hacia 1764). Para compararlas, recogemos afinación que marca la "*Instrucción sobre la guitarra*" (1697) junto a la afinación común moderna, anotando en cada nota el número de cuerda a que corresponde, en cifra:

"MI" 1.^a – "SI" 2.^a – "SOL" 3.^a – "RE" 4.^a – "LA" 5.^a (Guitarra de Gaspar Sanz)

"MI" 1.^a – "SI" 2.^a – "SOL" 3.^a – "RE" 4.^a – "LA" 5.^a – "MI" 6.^a (Guitarra moderna)

Tras compararlas es muy fácil entender cómo evoluciona el instrumento, sabiendo que la de Sanz tenía cuatro Órdenes (dobles cuerdas), más la 1.^a (prima). Primera que definen como sola, brillante, tensa, más gruesa y resistente –en "MI" 1.^a, de tripa gruesa–.

Unos doscientos años después (hacia 1760), repiten arriba una misma cuerda a esa prima (o quinta de Espinel), pero esta vez hecha con un bordón grueso entorchado, creando la sexta cuerda (igual nota, en "MI" 6.^a).

De este modo fue construido uno de los instrumentos más armónicos. Nacidos de esa escala y afinación pitagórica, que desde bordón a la prima comprende: Cuatro Quintas (MI–LA–RE–SOL), un semitono y pasa a una Quinta (SI–MI) que cierra el círculo regresando a MI.

Antes de entrar a describir qué hechos armónicos suceden en un instrumento con estas características, deseamos realizar algún comentario sobre la extraña casualidad de que sea precisamente el padre de la décima, aquél a quien también se le atribuye la "creación" de la guitarra. En primer lugar hemos de destacar nuevamente el hecho de que la guitarra es, sin duda, el instrumento en que con mayor facilidad se puede improvisar música y acompañar a la canción. Ello, como veremos y demostraremos, se debe a su temple en medias absolutamente en la forma pitagórica ya repetidas (1/2; 3/2 o 4/3). Triste es que hoy en día ya no se fabriquen instrumentos con trastes a las alturas de esa afinación antigua, y todos se hagan sobre la Igual Templada (o moderna), pues no podemos oír realmente la música que se compuso para este tipo de temperación de origen pitagórico en el Renacimiento (ni siquiera escuchar verdaderamente la guitarra que manejó Espinel). Desde el siglo XVIII se ha decidido transportar toda la música de esta época a nuestra moderna Escala Temperada gradualmente, y creemos que ello distorsiona la verdad artística, de un modo parecido a cuando se pone un cristal enmarcando un cuadro al óleo, para su mejor conservación... Es una opinión muy personal, pero realmente nos alegraría que públicamente se pudieran oír con frecuencia obras antiguas en temperación antigua.

Volviendo al poeta Espinel, no nos parece casualidad que su fórmula de verso se base en dos quintillas, llamada décima, tal como "su cuerda" de la guitarra sea también la quinta... Todo ello nos "recuerda" más bien a una tradición que Espinel pudo seguir y que

a todas luces parece un pitagorismo poético-musical muy en boga en el siglo XVI (tradición que comenzaron Arquitas y Terpandro en la Antigüedad, seguida, entre otros, por Isidoro de Sevilla y Boecio en la Edad Media, y continuada encabezada por algunos tan destacados en el Renacimiento como Ramos Pareja, Salinas y Gaffurio). Del neoplatonismo y del resurgir del pitagorismo pensamos que pudo proceder la “casualidad” de que todo en el poeta de Ronda se relacione con quintas y décimas. Pues no es común tanto protagonismo e intención por divulgar su medida en décima de rima, así como el uso, o “la creación”, de un instrumento de cinco cuerdas afinado en Quintas. Es muy posible que todo sea casual, mas hay tanto de armonía y filosofía pitagórica en todo ello, que más bien parece “causal” que casual. Y quizás este poeta rondeño, estuvo unido al pitagorismo (sin saberlo del todo), divulgando por ello el verso en métrica diez y “pentatónico”, y esa “bandola pentacorde”. Hechos por los que el mismo Cervantes escribe de él, en su “*Viaje del Parnaso*” (capítulo II):

[...] “Este, aunque tiene parte de Zoilo
es el grande de Espinel, que en la guitarra
tiene la prima y en el raro estilo” [...] ²⁷

Versos en los que observamos que Espinel era reconocido como uno de los más grandes por tener la guitarra con un estilo propio, llevando aquella “prima” novedosa (que según los especialistas significa tanto la cuerda “prima” – “MI”, así como la “primacia” entre los músicos). El canto de Cervantes al poeta vihuelista es de gran importancia, pues curiosamente se guarda dentro de su *Viaje de Parnaso*, obra que consiste en que “el manco de Lepanto” recluta a los buenos poetas, para ir a luchar a aquel lugar contra los “poetas-tros” de mala calidad. Este monte Parnassos era donde se situaba el famoso templo de Apolo de Delfos, dios de las musas y padre de la música. Allí libran batalla los buenos literatos al mando de Cervantes, contra los mediocres y ofrecen luego su victoria al gran Apolo, dios de las artes. El patrón de aquel templo oracular, donde se interpretaba la música de Terpandro, y el lugar en el que se suponía que se guardaba la cítara múltiple de Pitágoras.

Entre tanto pitagorismo y Renacimiento nos surgió la idea del origen de la métrica, relacionados con la quinta cuerda de este poeta; basado todo en la numerología de Pitágoras. Pues ya decimos que la décima, nacida de dos quintillas es posible que se relacione con la Década sagrada pitagórica, formada por la suma de dos 5, cuyo valor expresaba la Tetraktis, de donde recordemos que procedía la música y la “naturaleza eterna” (véase cita 13). Y con ello, pudieran tener algo que ver los dos versos de “la espinela” unidos en quintillas, con el famoso pentagrama, con “Fi”, y con esos números 5 y 10 símbolos máximos del pitagorismo. Aún más pudiera relacionarse esta métrica en quintillas, con las entonces nuevas resoluciones de la sección Áurea a través del 5 –mencionadas desde Pitágoras a Euclides y renacidas en los siglos de Espinel por Pacioli y Maestlin–^{28 a}. Sea como fuere, es evidente

²⁷ *Viaje del Parnaso*, Miguel de Cervantes (Capítulo II), Madrid, Alianza Ed, 1997 (O. C. Cervantes N. 12). Importante es destacar el libro de Joaquín Díaz, *Música y Letra*, Ed. Ámbito, Valladolid, 2007. En éste se contiene un capítulo intitulado “Cervantes y la música”, en el que exponen teorías sobre el origen de la guitarra. Unas conclusiones muy similares son las que expresamos: Que Espinel

nunca pudo poner la quinta cuerda, pues nace en 1550 y en 1555 ya se conocía este instrumento. Por su parte, Joaquín Díaz determina que quizás este autor lo que realizó fue un cambio de afinación en el temple de la guitarra.

^{28 a} En el renacimiento Fray Luca Pacioli, *De la divina proporción* (editado entre otros, por Ed. Akal, Madrid, 2000), redacta una recopilación sobre todo lo que en

la época clásica se conocía acerca de la sección y número áureo. Se ha dicho de esta obra que no aporta conceptos nuevos, mas su valor quizás estriba en que recoge cuantos conceptos y fórmulas hubo en la antigüedad del número “Fi”. Pacioli lo resuelve en razón de raíz cuadrada de 125, más 5 dividido por 10. Ello nos da realmente “Fi” = 1,618033989. Así se mantuvo entre los matemáticos hasta que el maestro de Kepler

que los números del pitagorismo y neoplatonismo, tan en boga en los lugares que frecuentó éste, marcan toda la obra del poeta de Ronda. Y es que realmente es extraño que todo en Espinel verse en quintas, no sabiendo si este pitagorismo lo adquirió en su viaje a Italia, o lo aprendió en la Salamanca renacentista. También pudieran ser estas formas métricas (de cinco en cinco versos) un recuerdo de la improvisación de los juegos florales grecolatinos, aprendida en sus viajes. Una memoria de la improvisación en rima y cantada de Época Clásica, que era uno de los más valorados dones artísticos conservados desde la Grecia Antigua, cuya tradición se sabe que se remonta a los “Maneros” egipcios –versos de carácter agrario y funerario cantados en forma improvisada y que datan de tiempos faraónicos–^{28 b}... Finalmente, añadir que de igual forma que la Quinta cuerda existía antes de que Espinel comenzase a tañer la guitarra, la décima en verso también es muy anterior a este poeta, por lo que la atribución de ellas al rondeño quizás tenga un sentido más icástico que histórico...

Por lo que cuando pensamos en un Espinel, “que se dice” creador de una guitarra de cinco cuerdas, afinada en armonía perfecta de Pitágoras (por Quintas), y que “inventó” la Décima (compuesta de dos quintillas), nos brota un mar de dudas sobre los porqués de todo ello... No soy poeta, ni literato, y he de reconocer que cuando escribo en verso más que cantos creo “ripios”, por lo que nos es imposible justificar si la “espínela” compuesta de dos quintillas –abbaaccddc–, es de origen griego, pitagórico, romano; o si, simplemente, es el ritmo armónicamente más perfecto para improvisar (pero por qué). No podemos entrar en esta apreciación literaria, relacionando la espínela con el pitagorismo, pero como músico, sí he podido justificar, que la guitarra “divulgada” por Espinel sí lo está, así como que es el instrumento más perfecto desde el punto de vista armónico, para improvisar y acompañar la repentización en verso.

A todo lo narrado ha de sumársele el hecho de que Vicente Gómez Martínez de Espinel, nació en Ronda justo en la época en la que comenzaban a fraguarse los primeros toques andaluces clásicos (o flamencos “jondos”). De entre ellos destaca la rondeña, que nació por los mismos siglos que ese poeta, y que dio base a todos los cantes del tipo de soleares que pueblan Andalucía. Mencionando que en el flamenco, la improvisación no sólo es una constante del cantaor, sino también del guitarrista y el bailarín; y que en este ambiente artístico hubo de criarse y educarse Espinel –lo que sin lugar a dudas contribuyó a su formación musical como guitarrista, poeta e improvisador.

Para mostrar estas cualidades de la música rondeña, al finalizar la ponencia interpretamos a la guitarra una obra compuesta por mí, denominada *Las bodas de Soji*, basada en esta armonía de Cuartas y Quintas (en construcción cercana a las soleares).

[Michael Maestlin] lo descubre en base puramente a 5. Lo que describe en una carta a su querido alumno Johannes y que éste guardó; calculando Maestlin “Fi” como raíz cuadrada de 5 dividido por 2 más 0,5. Vemos en ello la relación plena del número 5 con la sección áurea, algo que nos puede hacer comprender la importancia del pentágono y de esta cifra para

los pitagóricos. Por su parte, Kepler, basándose en estas teorías logra crear su mística numérica que le lleva (tras varios intentos) a dar el paso fundamental en la explicación de la mecánica celeste y la atracción gravitatoria (algo que conseguiría culminar su “continuador” Newton). b) Sobre los Maneros o canciones en verso improvisadas en Egipto, narra su

origen Heródoto en los *Nueve libros de la Historia*. Lib II, 79. Añade que la misma canción improvisada se cantaba en su época en Grecia, a la que llamaban “linos” *Historia* de Heródoto. Libros I y II. Traducción y notas C. Chrander y F. Rdz. Adrados (Libro Segundo, LXXIX). Ed. Gredos, Madrid, 1992.

Temperación: tablas concordantes en pitagórica, enarmónica e Igual Temperada. A continuación recogemos estos tres tipos de afinación en una escala contenida en la cuerda Sexta de la guitarra; desde el milímetro 660 al 330.

Notas	Pitagórica	Enarmónica	Igual temperada
MI	660 mm	660 mm	660 mm
FA	626,484 mm	626,484 mm	622,95 mm
FA#	594,67 mm	586,66 mm	587,99 mm
SOL	556,875 mm	556,875 mm	554,99 mm
SOL#	528,596 mm	521,48 mm	523,84 mm
LA	495 mm	495 mm	494,44 mm
LA#	469,86 mm	463,53 mm	466,69 mm
SI	446,003 mm	440 mm	440,49 mm
DO	417,56 mm	417,56 mm	415,77 mm
DO#	396,447 mm	391,11 mm	392,43 mm
RE	371,25 mm	371,25 mm	370,41 mm
RE#	352,39 mm	347,65 mm	349,62 mm
MI	330 mm	330 mm	330 mm

Observemos la cercanía en milímetros (y por lo tanto acústica) que hay entre la enarmónica (atribuida a Terpandro de Lesbos o Arquitas de Tarento) y la moderna.

La afinación pitagórica se expresa:

Quinta (elevada al número de quintas) dividida por Octava elevada a número de octavas: Q^n/O^m (siendo " número de quintas y "" número de octavas) = $3/2^n : 2^m$

Arquitas de Tarento y en su armonía expone que dados los números a y b las medias musicales son:

Aritmética = A; Geométrica = G; y Armónica = H.

$A = (a+b)/2$; $1/H = 1/2 (1/a + 1/b)$; $G/a = b/G$.

Verificándose que $a/A = H/b$; $G/A = H/G$.

Produciendo el DIATESSARON = $3/4$ (1/Cuarta) el DIAPENTE = $2/3$ (1/Quinta); y el DIAPASÓN = $1/2$ (1/Octava).

Durante la ponencia pudimos demostrar con la guitarra, no sólo la forma de templarla al estilo pitagórico, sino las bases de su armonía y su perfección de construcción en razón de Quintas. De ello, las notas en las que se afina son como ya dijimos:

$(6.^a)MI - (5.^a)LA - (4.^a)RE - (3.^a)SOL - (2.^a)SI - (1.^a)MI$

Cuerdas que de haber sido totalmente templadas en Quintas hubieran tenido las notas:

(6.^a)MI – (5.^a)LA – (4.^a)RE – (3.^a) SOL – (2.^a) DO* – (1.^a) FA*

Las cuerdas 2.^a y 1.^a (DO y FA, marcadas con una estrella), se cambiaron por SI y MI en razón de cerrar en el instrumento un círculo completo de Quintas, y así llegar a la Octava armónica en su acorde al aire (es decir que tocando las seis cuerdas al aire fuera desde MI hasta MI, cerrando el Círculo). Ello produjo un instrumento de cuerda con unas posibilidades armónicas maravillosas, que pasamos a ver:

Para comprobarlo, tomemos una guitarra y lo primero que encontraremos es que en su quinto traste está la misma nota que da la cuerda siguiente –ello dijimos que es un monacordio continuo desde el quinto traste–. Como vimos, hasta la cuerda 2.^a, en todas se conserva ese intervalo de Quinta. Tras la cuerda 2.^a viene uno de Cuarta, por lo que en el cuarto traste de la 3.^a se repite la nota al aire de la cuerda 2.^a Veamos ahora cómo afecta todo ello a su armonía tan peculiar y pitagórica:

1. Armonía de diapasón (Octavas). Es un tipo de armonía que ha presidido gran parte de la música popular y medieval. El ejemplo más claro de ésta lo tenemos en instrumentos que mantienen un roncón (como la gaita) con un tono de resonancia en octava, para que quede de fondo. Como dijimos, es típico de la música medieval (y las llamadas celtas, aunque hay piezas como el *Claro de Luna* (sonata Op. N. 14) de Beethoven que mantienen toda su base armónica en un acorde en octava con la mano izquierda, en relación a la primera nota que cada vez pulsa la mano derecha. Para comprobar esta armonía en octava tomaremos la guitarra:

a) Pulsemos 6.^a al aire y 1.^a al aire continuamente. Pulsemos otro “MI” que hay en el segundo traste de la cuerda 4.^a Tras ello combinemos como queramos en arpeggio la guitarra (realizamos un MI-MI-MI-SOL-SI-MI-MI-SI-SOL..., etc., continuado).

b) Podemos pisar además en el traste cuarto de la 2.^a cuerda buscando otro MI y cuantas veces queramos a su vez en los trastes 2, 3, 5, 7, 8, 10, 12 de la cuerda 1.^a

c) La razón por lo que armoniza en esos trastes la 1.^a, es la de que esas notas son FA#; SOL; LA; SI; DO; RE; MI. Es decir que FA# es la Quinta de SI; a su vez, SI la de MI y así sucesivamente (lo que traducido a distancias sería como hemos visto 1/2; 3/2 y 4/3). La Octava, que se repite continuamente, marcará el “ritmo armónico”.

2. Armonía de diapente (Quintas). La venimos explicando y la vamos a entender rápidamente mencionando una pieza muy popular en la guitarra de Paco de Lucía llamada “Entre dos aguas”. Ésta mantiene de fondo dos notas que se repiten y que son (señalamos en este caso la cuerda con número romano y el traste con cifra): V, 0 (LA) + VI, 0 (MI) + V, 0 (LA) + VI, 0 (MI) + V, 1 (LA#) + V, 2 (SI) + VI,

2 (FA#) + V, 2 (SI) (bis etc.). Ello traducido a intervalos de distancias es $3/2$; $3/2$; $2187/2048$; $3/2$; $3/2$.

Este tipo de intervalos pulsando el mismo traste en varias cuerdas a la vez es típico de músicas como el jazz, el flamenco y la brasileña, donde comúnmente se arrastra un mismo acorde hacia arriba o abajo en el mástil, creando una sucesión de Quintas automáticas. Conservando una armonía concatenada, ya que avanzamos en $3/2$.

3. Armonía de diatessaron (Cuarta). Difícil es de diferenciarla de la anterior ya que $3/2$ es el inverso de $4/3$ (por 2). Una de las piezas más perfectas en armonía compuestas en este intervalo es el llamado "Romance anónimo" (obra de la que para conocer su autoría recomendamos el interesante artículo de Internet "Qué no sabemos del romance anónimo" de Santiago Porras Álvarez). Esta pieza es un claro ejemplo de tradición no escrita, pues no se transcribe hasta mediados del siglo xx, para convertirla en banda sonora de la película *Juegos Prohibidos*, y parece ser una canción popular rusa variada a guitarra por Fernando Sor hacia 1823 (variada después por otros autores, entre los que destaca E. Rubira). Estas distintas autorías seguramente la han convertido en un prodigio de armonía en Cuartas. Comprobándose que sobre ella podemos recorrer el diapasón de la guitarra en escalas continuas, cuantas veces queramos, siendo armónicas todas y cada una de las notas que toquemos (dónde y como deseemos).

Para terminar la conferencia, interpretamos una obra compuesta por mí llamada *Las bodas de Soji*, encargada y estrenada en Japón con motivo de la boda de Soji Endo, presidente de la Compañía japonesa Sunwa Co.L. (a la que pertenezco y gracias a la que he podido investigar, componer y diseñar durante doce años). Está basada en armonías de Rondañas-Soleares en Octavas, Cuartas y Quintas, y con ellas podemos conocer el caldo de cultivo en el que pudo educar Espinel su capacidad de improvisación.

B. "Armonía Mundi" (improvisación y epistemología)

"per eum certe qui nobis quaternarium numerum tradidit / fontem perennis naturae".

Habíamos dicho al comenzar este estudio que deseábamos dividirlo en dos partes claramente diferenciadas. Una primera que ha versado sobre la exposición histórica y explicación matemática de la armonía e improvisación, y otra que tratará de la teoría filosófico-científica de los pitagóricos (y platónicos) sobre la armonía del Cosmos y su relación con la música. En esta segunda parte realmente ya no se exponen teorías demostrables en su totalidad, sino más bien ideas argumentadas. Pues aquello que verdaderamente merece la pena en la vida suele carecer de demostración, pero sin embargo, al mostrarse contiene una belleza infinita. Por lo que para aquel que no crea en lo sobrenatural quizás le resulte ajeno cuanto se recoge tras estas líneas, aunque antes de rechazarlo, sólo le pedimos que reflexione, pues cuanto se expone son pensamientos de

los más grandes filósofos y científicos de la Historia (Pitágoras, Platón, Kepler, Galileo, Newton, Einstein y un largo etc.).

Cuentan que algunos filósofos griegos tenían por costumbre poner en el dintel de la puerta, allí donde impartían sus enseñanzas, la palabras “no pase quien no ame las ciencias y las artes”. Lo que provocaba que muchos no interesados por ellas tuvieran la curiosidad de asomarse a aquellas aulas, terminando por escucharles con atención. Del mismo modo, quienes no creen en lo sobrenatural no debieran traspasar estas líneas, pues la duda sobre lo que hoy piensan con certeza puede acudir a su mente. Debido a que lo que exponemos sólo tiene una explicación epistemológica, uniendo el espíritu del hombre con la ciencia y las artes –del mismo modo que nuestro cuerpo está vinculado con la naturaleza–. Hablamos de un ADN filosófico inevitable, e indiscutible que nos permite intuir verdades científicas sin tener aún ni medios para demostrarlas. Ello ha provocado la burla, la persecución y la detracción de teóricos científicos que se adelantaron siglos (e incluso milenios) al pensamiento de su época, e intuyeron y explicaron verdades que la Historia tardó cientos (o miles) de años en encontrar.

I. La música y las esferas

a) Origen de la armonía de las Esferas

Básicamente, la armonía de las esferas podemos explicarla como la creencia o afirmación filosófico-científica de que el Universo guarda unas proporciones afines con las de los intervalos musicales. De ello se deriva que haya siete planetas (visibles en la Antigüedad) que se corresponden con las siete notas. Y por su parte, el intervalo o distancia existente entre cada cuerpo celeste se correspondería con los intervalos de la música –o distancias entre nota y nota–. Creándose así una armonía Universal en el Cosmos, similar a la existente en un instrumento musical. El primero que dio a conocer esta teoría en Occidente fue Pitágoras, aunque poco después, otros filósofos como Platón, formularon ideas muy similares; fundamentos y principios que siguieron los pitagóricos, los platónicos, neoplatónicos, desde la Antigüedad al Renacimiento –y aún hasta hoy.

Son muchos los autores que afirman que Pitágoras tomó su teoría de la temperación y Armonía de las Esferas, de los conocimientos de Egipto o de Babilonia. De tal manera, por ejemplo, Plutarco nos dice textualmente que: “Los más sabios de entre los griegos: Solón, Tales, Platón, Eudoxio y Pitágoras dan conocimiento del saber de los egipcios [...] estudió Pitágoras en Heliópolis [...] lleno de admiración por esos hombres que, a su vez, lo admiraron, trató de imitar su lenguaje simbólico y sus enseñanzas misteriosas, incorporándolas a su doctrina por medio de enigmas” –extendiéndose luego sobre el parecido entre el pitagorismo y la filosofía egipcia²⁹. Otros afirman que la idea de los astros unida a la música fue originaria de Babilonia y no de Egipto. En esta línea, Rafael Pérez Arroyo recoge esa teoría en su libro sobre música Egipcia³⁰ y Vicente Liern nos dice textualmente “Al menos desde el primer milenio a.C., los caldeos relacionaron muy estrechamente la música con la astrología y las matemáticas. De hecho, el destino de los hombres y la armonía del Universo se explicaban usando especulaciones matemáticas [...] Parece ser que esto dio

²⁹ Plutarco, *Isis y Osiris, diálogos políticos*: (Ia & de Delfos) (los oráculos de la pitia), etc. Edición de Gredos, 1995, obras morales y de

costumbres de Plutarco (moralia), vol. VI.

³⁰ *Egipto. La música en la era de las pirámides* (cap. III “Una música

para las estrellas”). Autor: Rafael Pérez Arroyo, Ed. Centro de Estudios Egipcios, Madrid, 2001.

lugar a que numerosos fenómenos cósmicos fueran representados por la comparación entre las longitudes de cuerdas³¹.

No es el tema que nos centra la exposición del origen de esta teoría, que como vemos es muy antigua, y que realmente puede demostrarse que antecede al mismo Pitágoras en varios siglos. Mas sí es importante destacar que, desde que el maestro de Samos la enseñó, y desde que Platón y otros muchos la recogieron, nunca ha dejado de tener seguidores, hasta nuestros días. Como dijimos, entre quienes han creído en la existencia de una armonía universal regidora, relacionada con la musical, se encuentran los que quizás sean los tres grandes genios de la historia de la ciencia moderna: Kepler, Newton y Einstein. Por ello, creemos que dudar sin argumentos sobre un principio que ha promovido descubrimientos tales como la resolución de la rotación del Sistema Solar, la del gravitatorio, o la teoría de la Relatividad, es una licencia que al menos quien escribe estas palabras no puede permitirse. Por ello, rogaríamos a quien no cree en lo sobrenatural, que se despoje por un momento de sus principios e intente comprender que una verdad como la que vamos a exponer, intuitiva hace milenios y que ha podido demostrarse sólo tras el Renacimiento, al menos muestra que el hombre es capaz de alcanzar la “ciencia” por revelación o por intuición. Una “ciencia intuitiva”, basada en una idea tan romántica como la de que los planetas guardan proporciones musicales y que en sus giros generan sonidos nacidos de la tensión de las fuerzas que los sostienen. Teoría que ha alcanzado hitos históricos como los conseguidos por Kepler, fundamentado y “armado” básicamente en la creencia de que esta idea era un hecho demostrable.

b) Pitágoras la música y el Cosmos

Son los biógrafos clásicos más destacados de Pitágoras quienes nos hablan de su teoría de la música relacionada con el Cosmos. De entre ellos, destaca Jámblico quien narra cómo el filósofo samio concentraba su mente en la sinfonía del universo: “La armonía universal y concierto de las esferas y de los astros que se mueven en ellos. Esta armonía produce una música más plena e intensa que la terrenal, por el movimiento y revolución sumamente melodioso, bello y variopinto producto de desiguales y muy diferentes sonidos, velocidades, volúmenes e intervalos”. Concluyendo que el roce en el éter del movimiento de los astros provoca una música –aunque los humanos no la oyen– mientras que la que los hombres creamos es sólo el eco de aquella otra³².

Plinio, con algún sarcasmo contra Pitágoras y sus ideas, nos narra la teoría de la Armonía de Esferas recogiendo las distancias estimadas por el samio entre los planetas, apoyada en el canon de la Escala musical³³. De tal forma que de la Tierra a la Luna la distancia era de “un tono” igual a 126.000 estadios (unos 23.000 kilómetros), y de la Luna al Sol 5/2, es decir 315.000 estadios. Por su parte, habría un triple de distancia desde el Sol al firmamento fijo (tres “tonos” = 126.000 estadios x 3 = 378.000 estadios). Mientras de la Luna a Mercurio y de Mercurio a Venus habría un semitono respectivamente; siendo el intervalo de Venus al Sol de un tono y medio, del Sol a Marte de un tono, y de Marte a Júpiter y de Júpiter a Saturno, nuevamente un semitono. Mucho se ha podido ridiculizar este diapason universal y la cosmogonía pitagórica a lo largo de la Historia, mas quienes se han reído de él muy

³¹ Vicente Liern (Universidad de Valencia) en “*Música y matemáticas*” <http://divulgamat.ehu.es/weborriak>

/Cultura/Música/Afinación/index.a
³² Jámblico, *Vida pitagórica* XV, 65 y ss. –ob. cit. Traducción y ed. véase cita nota 15– Aristóteles DE CAELO 209b y ss, 12 y ss *Acerca del cielo*:

meteorológicas; Aristóteles, Ed. Gredos, Madrid, 2004.

³³ Plinio el Viejo, *Historia Natural* II, 22. *Historia Natural* de Plinio. Libros I y II (trad. A. Font y Muore Casas), Gredos, 1995.

probablemente no hayan reparado en el hecho de que muestra un Firmamento Fijo y un Fuego Eterno en el centro de todos los planetas que giran en torno al este. Así nos dice Aristóteles al respecto: “La mayoría de los pueblos dicen que la Tierra está situada en el centro del Universo [...] pero los filósofos pitagóricos sostienen lo contrario. Dicen que en el centro está el fuego eterno, y que la Tierra es uno de los astros que al moverse circularmente en torno a ese centro, da lugar al día y a la noche”³⁴ –observemos lo distinta que es esta teoría a la aristotélica que preconizaba una Tierra inmóvil y en mitad del Cosmos.

Realmente no nos habla Pitágoras directamente del hecho de que el Sol esté en el centro de nuestro sistema, sino que dice que allí está el Fuego Eterno sobre el que todos giran, siendo el Sol una bola cristalina que refleja el calor de este Fuego Central. Pese a ello, hemos de volver a reflexionar que se trata de una teoría promulgada ya en el siglo VII a.C., cuya verdad tan novedosa y adelantada en dos mil años podemos hoy admirar (pero que hasta hace cinco siglos se tenía por absurda). Así, si recapacitamos sobre Galileo Galilei y sus enseñanzas copernicanas aún no aceptadas en la Italia de comienzos del siglo XVII, nos damos cuenta de que hasta hace cuatrocientos años no podía comprenderse la transcendencia de estas hipótesis pitagóricas. También hemos de ver y analizar en profundidad las palabras recogidas de Jámblico, en las que se dicen frases tales como que el sonido de los planetas el hombre los percibe, mas no lo oye, y por el contrario la música con notas que crea es un simple eco de esta que existe en el cosmos. Es importante esta aclaración, por cuanto el mismo Pitágoras nos está hablando de una música imperceptible por el oído humano, aunque sí cognoscible por su espíritu o por su inteligencia. Algo que procede de observar y comprender los giros, intervalos, proporciones, volúmenes de las esferas celestes. Claramente ello está refiriéndose al estudio de la astronomía y al conocimiento por medio de la matemática, de la geometría, la física y de las verdades del Cosmos. Saberes que llevan a percibir la existencia de una armonía Universal, similar a la que tiene nuestra música (como demostraron Kepler y Newton).

Como hemos dicho, esta idea y la de que los planetas y sus intervalos se correspondían con las siete notas del diapasón siempre tuvo continuadores; y aunque muchos autores, como Aristóteles, negaran la Armonía de las Esferas³⁵, una gran mayoría de los filósofos (desde Grecia, a Roma, la Edad Media y el Renacimiento) postularon sus principios. De tal manera, matemáticos de nuestro siglo tales como Miguel de Guzmán nos dicen sobre la percepción del Mundo en esta filosofía lo siguiente: “El pitagorismo nace como la visión de un Cosmos en armonía, en contraposición del caos; el orden y la razón del Universo fue su forma religiosa”³⁶. Con ello vemos que no es tan importante que sus conclusiones sean exactas desde el punto de vista científico tanto como que su intuición sea una “verdad natural” en el hombre. De tal manera, increíblemente sus postulados, nacidos de esta intuición, llegan a adelantarse miles de años a teorías que pudieron demostrarlos, y a fomentar otras, que consiguieron, sin duda, los más grandes avances en la historia de la ciencia astronómica. Conforme a ello, Bertrand Russell nos dice: “Pitágoras, como profeta religioso y como matemático ha tenido una influencia inconmensurable, y los dos campos de su actividad no distan tanto el uno del otro como puede parecer a una mente moderna”; para continuar afirmando que no hubo hombre que haya tenido más influencia en el pen-

³⁴ Aristóteles (De Caelo), *Acerca del cielo*, 293,a. –ob. cit, véase nota 32.

³⁵ Aristóteles, *Acerca del cielo*, 290,b y ss. –ob. cit., véase cita nota 32.

³⁶ Miguel de Guzmán, *Impactos de análisis armónicos...*, –ob. cit., véase nota 9.

samiento occidental, destacando que Platón, San Agustín, Santo Tomás de Aquino, Descartes, Spinoza o Leibniz, tienen sus raíces totalmente en el pitagorismo³⁷.

En la Edad Media el pitagorismo tuvo sus más importantes representantes en personajes de la relevancia de Boecio, San Isidoro de Sevilla, Santo Tomás de Aquino, o San Agustín. Pese a que las escuelas neoplatónicas de Oriente fueron tristemente destruidas en la transición hacia el cristianismo en época tardorromana, durante la Edad Media se creó un nuevo pitagorismo y platonismo, acorde con el cristianismo que dio como fruto los mejores pensadores de esta época. Ello culmina con uno de los hechos más bellos en la historia del arte, que es el nacimiento, tras el siglo XII, de una "arquitectura sagrada" basada en las proporciones musicales y las "del Cosmos". Siguiendo los maestros constructores los tratados de música de autores pitagóricos mencionados –Boecio, San Agustín o San Isidoro de Sevilla³⁸–; crean unos edificios con unas medidas basadas en la Octava, la Quinta y la Cuarta. Dichas distancias vimos que se pueden expresar en la forma 1, 1/2, 3/2, 4/3 (o bien 12, 6, 8, 9), conteniéndose estas proporciones en longitudes, muros y paredes, ventanas y puertas, de iglesias y catedrales (hechos a imagen y semejanza de los intervalos armónicos de la Escala musical pitagórica).

Conforme relata M. C. Tomasini en un estudio sobre "*Las proporciones musicales en la catedral de Chartres*"³⁹, ésta y una gran mayoría de los edificios góticos están contruidos con arreglo a las distancias de la Armonía de las Esferas. Ello, a nuestro juicio pudo crear la acústica que denominaríamos "sagrada", que hace que el sonido de ecos y reverberaciones que se proyectan dentro de una iglesia o catedral de esa época, sea incomparable a las que en otros edificios se consiguen. Casi más de setecientos años nos separan de la construcción de muchos de ellos, y pese a esto, la acústica que tienen es hoy inexplicable y de un misticismo maravilloso. Tales marcos sonoros no tienen parangón con edificios modernos, ni con los auditorios de conciertos, donde quizás el sonido sea perfecto, mas no de esa "elevación". Nos basta oír música gótica bajo un ábside cisterciense y sentir las reverberaciones que crean de una voz mil voces, llenando de misticismo toda la melodía, para comprender que aquellos hombres veían la música desde otro punto de vista.

Decía durante este simposio Ismael Fernández de la Cuesta (en su ponencia sobre la improvisación en el Medioevo) que actualmente carecemos de espiritualidad ya para poder oficiar e interpretar arte de la época de las catedrales, ni siquiera comprendemos el significado de ella dentro de esos edificios. Por nuestra parte, creemos que eso también se debe a que los músicos tampoco hayamos contribuido en la mayoría de los casos a intentar reivindicar el misticismo y la espiritualidad medieval (o renacentista). Y es que "el desprecio" por la espiritualidad medieval procede de una tradición con cientos de años de historia, que arranca en el siglo XVII cuando comienzan a cubrir con grandes cuadros, retablos de madera y con esculturas barrocas, los ábsides y paredes de edificios que habían sido diseñados para crear una acústica sagrada; haciéndoles perder la sonoridad y sus proporciones musicales. A todo ello, ha de sumarse la nueva afinación nacida en esos siglos: La regulación del diapason en forma "bien temperada". Pese a la perfección de esta nueva afinación, fuente de obras como la del genial Bach; el sentido de la música hasta ella fue otro –como vemos– y se relacionaba con el Cosmos, con la creación, la astronomía y las mate-

³⁷ *Historia de la filosofía occidental*, Bertrand Russell (Cap.V "Pitágoras"), Col. Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1955 (vol. 1).

³⁸ Boecio, *Fundamentos de aritmética*. Obra citada. Véase nota 17, San Agustín de Hipona "*Sobre la música*" (De Música), Ed. Gredos, Madrid, 2002.

³⁹ "Las proporciones musicales en la catedral de Chartres", Marcela Celicia Tomasini, *Revista de música Culta. Filomúsica*, n.º 65, junio de 2005.

máticas. Y aunque aún se afirme que la música de Bach es pura matemática, precisamente con el nacimiento de la nueva temperación que él utiliza –que en gran parte también divulgó– las matemáticas y la música se disocian.

A nuestro modo de ver, probablemente Bach, el gran genio de entre los creadores musicales, partió de premisas de afinaciones pitagóricas y renacentistas –conociéndolas y dominando sus proporciones– pasando de ellas y de sus armonías, a la del “clave bien temperado”, creando un puente inigualable entre las afinaciones de origen pitagórico y la Igual Temperada... Pues a veces sus “juegos” de contrapunto y fuga a tres y cuatro voces, nos trasladan a polifonías “armónicamente sublimadas”. De ésta hasta la música gregoriana tan sólo hay un paso técnico (aunque varios siglos). Por su parte, muy importante es destacar (hablando de improvisación) la figura del Chantre en las oraciones y misas cantadas en gregoriano, quien toma una sucesión de Quintas (normalmente una escala pentatónica) y sobre ella puede permanecer minutos –e incluso horas– improvisando. Este tipo de música (en “semimelopea”) se basa en tomar un número corto de Quintas continuas, sobre las que se va repentizando. Ello nos transporta al rito litúrgico ortodoxo, y con éste, directamente a la música de época griega (al menos a la de los templos hace más de dos mil años), de carácter muy oriental y de tono y efecto mántrico. Dichas músicas improvisadas, fundadas en tomar una sucesión corta de Quintas (DO#–FA#–SI–MI–LA–RE por ejemplo), son la base del rito cristiano cantado hasta la llegada de las nuevas afinaciones –en el siglo XVII–. Pero regresemos a Pitágoras y sus seguidores, para continuar con las esferas, el Cosmos y la Armonía Mundi, que tanto marcó la Historia de la Ciencia.

Dicho Universo Pitagórico, que ya hemos referido (con una Tierra girando), se separó fundamentalmente de las teorías “oficiales” que se fueron admitiendo progresivamente en época romana y sobre todo en la cristiana. La “nueva” religión de Roma tomó como base esencial el aristotelismo, dejando muy al margen otras ideas; quedando relegado a un “segundo plano” el pitagorismo-platónico (palabras que unimos, porque ya el propio Aristóteles, considera a Platón un pitagórico). La explicación de ello a nuestro modo de ver es muy sencilla, y se debe fundamentalmente a que el pitagorismo y el platonismo proceden de raíces orientales y fueron, en origen, filosofías importadas a Grecia al menos ya en el siglo VII a.C.; venidas desde Oriente Medio, cargadas de cosmogonías egipcio-babilónicas –e incluso hinduistas–. Muy distintamente, Aristóteles crea un método puramente occidental y racional, que se ajusta aún a nuestra forma común de pensar en Europa. Este método en astronomía fue ratificado por Hiparco y más tarde por el gran Ptolomeo, quedando establecido un sistema geocéntrico (sin posibilidad de duda). Y todo ello es lógico, pues lo que el hombre racional percibe es así: que la Tierra está firme y los astros giran a nuestro alrededor. Es más, en el pensamiento occidental es tan normal lo racional que si preguntamos aún hoy en Europa sobre la Armonía de las Esferas y la posible relación entre el Cosmos y la música, el ciudadano común creerá más cierta la teoría de Aristóteles sobre el Universo. De seguro, una gran mayoría contestaría que aunque Aristóteles se equivoca en el hecho de que la Tierra sea el centro del sistema solar, los pitagóricos formulaban una teoría carente de toda base científica y hasta descabellada, relacionando la música con la Creación, el Universo y los planetas. Pero no fue así, y al igual que se demostró finalmen-

te que la Tierra giraba, unos siglos después se supo que había una relación plena entre armonía acústica y esferas estelares.

Las ideas pitagóricas no sólo acertaron en intuir la ciencia, sino que postulaban la necesidad de que la Tierra se moviera. Así, tan sólo un siglo después de Pitágoras, uno de sus discípulos, Hicetas –siracusano de origen y que al parecer estudió en Alejandría, ya proclama que la noche y el día se producen por la rotación de nuestro planeta sobre sí mismo. De tal manera lo recoge Cicerón⁴⁰ que menciona que Hicetas de Siracusa fue el primero que habló de la rotación de la Tierra ya a comienzos del siglo IV a.C. Poco después, otro pitagórico algo más joven que Hicetas, Heráclides Póntico (390-310 a.C.), plantea claramente la traslación y rotación de la Tierra⁴¹. A la muerte de éste, nace precisamente en la misma isla que dio origen a Pitágoras, otro gran sabio que, igual que muchos pitagóricos, estudió en Alejandría y compartió los mismos conceptos que los anteriores. Se conoció como Aristarco de Samos (310-230 a.C), gran astrónomo que ya resuelve completamente el heliocentrismo situando a un Sol, mucho mayor que el resto de los planetas, en el centro del Sistema, en torno al cual giran la Tierra, la Luna y el resto de ellos⁴². Aristarco no sólo resuelve y explica esta teoría, sino que afirma que el firmamento de estrellas inmóviles en el cielo, lo está porque su distancia es infinita a nosotros, y por ello no percibimos su movimiento. Todo esto se tardaría más de dos mil años en demostrar por la ciencia, aunque esos postulados pitagóricos, veinte siglos anteriores, realmente fueron el comienzo desde el cual surgieron los nuevos sabios del Renacimiento, cuando comprobaron la autenticidad de las verdades de esta escuela filosófica. Siendo esas las enseñanzas y estudios a los que pudieron acceder genios tales como Copérnico, originando la gran revolución cultural y científica que supuso su *De Revolutionibus*.

II. De la armonía de las esferas a las esferas en armonía

a) El inicio: Copérnico y los teóricos musicales renacentistas

Hemos visto hasta ahora que la “absurda” teoría de la Armonía de las Esferas y la visión pitagórica del Cosmos llevó a deducir ya desde el siglo IV a.C. que la Tierra no era el centro del Universo. Asimismo, se llega a la resolución por Aristarco de Samos de que nuestro planeta tenía movimiento de traslación y rotación a lo largo del Sistema Solar generando el día, la noche y los años. Y que el centro de todo ello era este gran astro, en torno al que circundaban todos los planetas (como el nuestro); además de que, a su vez, la Luna giraba sobre la Tierra. Estas teorías fueron las que Copérnico (1473-1543) pudo leer y a las que al parecer tuvo acceso mientras estudió cuatro años en la Universidad de Bolonia –desde 1496–. Al salir de Italia cumplimentó sus enseñanzas un año más en la Sorbona, donde permaneció hasta 1501 formándose como astrónomo, para luego volver a su tierra natal (Polonia). Copérnico realizó leves esbozos de su obra *Sobre las revoluciones de las esferas celestes* (que tenía preparada y escrita), bocetos que presentaba ante las autoridades eclesiásticas para que fueran conociendo estas teorías heliocéntricas y sus ideas.

⁴⁰ Cicerón, *De amicitias* VI, 32, *De amicitias* (trad. V. García Yebra), Ed. Gredos, Madrid, 2004.

⁴¹ Citado por Diógenes Laercio (*Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres...*), Lib V; “Heráclides” –Diógenes Laer. Obra citada– sobre edición y trad. véase [nota 2].

⁴² Aristarco de Samos: Apenas nos han llegado escritos de este autor.

Dedujo por el paralaje toda su teoría (un sistema de medir comparando el eje de la Tierra y su triangulación hasta un grado, con el triángulo que forma el radio y un punto de referencia tomado en otras esferas celestes). Mencionada por Plutarco en *Sobre la cara visible de la luna* (cap. 6). Edición de Gredos en obras morales, religiosas y costumbres de Plutarco [Moralia] 13 V.

Volumen IX: “Sobre la malevolencia de Heródoto; Cuestiones sobre la naturaleza; sobre el principio del frío; sobre si es más útil el agua o el fuego; *Sobre la cara visible de la luna; Sobre la inteligencia de los animales*; Grilo; *Sobre comer carne*, Ed. Gredos, Madrid, 2002 (traducción y notas V. Ramon Palerm y Jorge Bergua).

Mas parece que por previsión (o miedo), no publicó su obra antes de su muerte, y así es como en 1543 el libro sale a la luz completo, generando una nueva revolución científica.

Curiosamente, aunque Nicolás Copérnico menciona en él a algunos de los pitagóricos y en especial a Heráclides Póntico, nada dice de Aristarco de Samos, cuya teoría y la del astrónomo polaco son muy parecidas en su base. Pues parten de un mismo principio, que fue la simplificación de coordenadas celestes; ya que una Tierra inmóvil generaba unas coordenadas universales complejísimas, con planetas que tenían órbitas con retrocesos y avances (de difícil explicación). Por el contrario, una Tierra con movimiento de traslación y rotación simplificaba el Cosmos de manera que las órbitas de todos eran circundantes en torno al Sol. Con ello, creemos que desde ese planteamiento de Copérnico nació una nueva idea que fue para Occidente la de que la “Verdad científica” es aquella que resuelve de manera más sencilla las hipótesis a deducir. La labor del astrónomo polaco fue incalculable, y aunque bebiera en las fuentes del Renacimiento italiano que guardaban los textos griegos que mencionamos, quizás su mayor valor fue dar la importancia merecida a la astronomía pitagórica, para comenzar desde ella la creación de su sistema heliocéntrico. El caldo de cultivo en el que este sabio vivió y principalmente se formó, fue la Bolonia (y el París) de finales del siglo xv, en el que músicos, sabios, matemáticos, filósofos, artistas, ingenieros, físicos, médicos y magos, se mezclaban a veces en una misma persona. Creándose un clima multicultural con interés y atención por todos los saberes del pasado –llegando a darse “genios renacentistas”, como Leonardo da Vinci.

En esa Italia del Renacimiento surgió un movimiento neoplatónico que pretendía el regreso a la filosofía de Pitágoras y sus seguidores. Éste fue encabezado por personajes tales como Marsilio Ficino (1433-1499), protegido de los Médicis, fundador de la Academia Neoplatónica y que tradujo, entre otros, la obra completa de Platón, a Plutarco, a Jámblico, Porfirio, Macrobio y un largo etcétera –entre los que se encontraban filosofías como la de Zoroastro, las obras de Hermes Trimegistro; filósofos árabes y hasta al propio Roger Bacon⁴³. Muy importante fue la recuperación y publicación del *Comentario al sueño de Escipión de Cicerón* de Macrobio, donde este autor narra cómo se aparece Escipión el Africano (curiosamente conquistador de la Hispania Romana) a su nieto Escipión Emiliano (también curiosamente conquistador de Numancia) y entre sueños le explica cómo será el cielo que le espera, por los triunfos conseguidos. Nos dice Macrobio que en el paraíso, está la armonía plena y con ello menciona la teoría de la música de las esferas, del número pitagórico y de las propiedades místicas de la música. Entre sus ideas, la que más atrajo a Ficino era que los planetas conforme a su velocidad de giro, emiten un sonido imperceptible para el humano; pese a lo que el hombre tuvo la capacidad de imitar todo ello con cuerdas y regresar, así, a aquella región celeste (creando el arpa). En dos magníficos artículos, Angela Voss explica lo qué fue Ficino para la estética y los movimientos renacentistas⁴⁴; un enigmático hombre, sacerdote católico, filósofo, mago, vidente, herbolario, traductor y astrólogo. Ficino deseaba unir las teorías neoplatónicas con las cristianas. Su visión de la

⁴³ Ficino, fundador de la Academia Neoplatónica, a través de este organismo puramente renacentista, saca a la luz y traduce al italiano textos como *La República* de Platón y su famoso *Diálogo Timeo*; “*Sobre los misterios egipcios*” y “*Vida pitagórica*” de Jámblico; “*Vida de Pitágoras*” de Porfirio, etc. Mención especial hay que hacer al libro *El Comentario al sueño de Escipión de Cicerón* de Macrobio,

en el que este autor narra perfectamente el sueño de la Armonía de las esferas, basándose, entre otras cosas, en la idea expuesta en el capítulo final (el mito de ER) de *La República* de Platón, en el que las sirenas colocan en cada órbita planetaria a cada sonido de su movimiento un tono, haciendo una escala musical con dicha lira celeste. Para más información véase: *Comentario al sueño de Escipión de Cicerón*,

Macrobio, Madrid, Ed. Gredos, 2006 (traducción de Fernando Navarro Antolin); *La República*, Platón (mito de ER). Traducción y notas de C.Eggers Lan. *Obras Completas* (Platón), volumen IV (Repub.), Ed. Gredos, Madrid, 2003. ⁴⁴ Angela Voss *Orfeo redivino: La magia musical de Marsilio Ficino. La Música de las Esferas: Ficino y la armonía en el Renacimiento*. <http://homepage.mas.com/eeskenazi/astrologia.htm>.

Armonía de las Esferas influye en toda la estética renacentista sobremanera y Angela Voss expone los fundamentos de ello y como el propio Sandro Boticelli se inspiró en la Armonía de las Esferas para crear dos de sus más bellas obras (*La Primavera y el Nacimiento de Venus*).

Ficino, personaje, de una cultura incalculable y de un sentido iniciático y misterioso “peligroso” –nos referimos a lo que a punto estuvo de pasarle con el Santo Oficio–, se vio entusiasmado por la visión de los pitagóricos e incluso por la interpretación que de ellos hicieron músicos renacentistas, como el andaluz Bartolomé Ramos Pareja (1440-1498). De este último autor ya hemos hablado cuando tratábamos de los teóricos renacentistas de la temperación pitagórica en la Primera Parte, y es que realmente Ramos Pareja, más que un técnico, verdaderamente fue un esotérico en el estudio de la música. Relacionó plenamente los modos musicales a los planetas, ilustrando sus analogías con una compleja imagen de espirales que relaciona los astros y los tonos, en una línea que nos recuerda más bien a la alquimia que a la música. Pese a todo, este autor fue un gran reformador, o al menos intentó la modificación de la afinación pitagórica –algo no muy bien visto por los traditadistas mas “conservadores” como el que a continuación mencionamos.

Nos referimos a otro gran músico y teórico del pitagorismo, contemporáneo y relacionado con los anteriores, que fue Franchino Gaffurio (1451-1522), hombre de una erudición incalculable y una formación clásica incomparable. Tanto que Goldáraz Gainza lo considera el “primer gran humanista musical y el primer teórico que tiene a su disposición los principales tratados musicales griegos”⁴⁵. De gran importancia nos parece su grabado con la representación de la Armonía de las Esferas, de su obra *Practicae Musicae* (Milan 1496) en la que se refleja y se describe plenamente el sistema pitagórico. Recogemos y describimos este dibujo en el que vemos el trono de Apolo en Delfos coronando ese “Templo de las Musas”, con su dios vihuela (en vez de lira) en mano. Bajo él, los planetas a la derecha y las musas a la izquierda.

En orden de arriba a abajo son las esferas del Universo: Cielo de estrellas fijas; Saturno; Júpiter; Marte; Sol; Venus; Mercurio; Luna.

A su lado, el Modo o escala griega que iba de nota a nota en Octava, así como su intervalo (tono o semitono). En medio, el cuerpo de la serpiente Pitón de Delfos.

A la izquierda las notas que corresponden con cada Planeta (escala o Modo) que son en nuestro sistema de arriba a abajo: Mesa = MI; Licano = RE; Parhípata = DO; Hípata = SI; Licano = RE; Parhípata = DO; Hípata = SI; Paraneta = SOL.

Muy de destacar es el hecho de que le falte el orden, y de que, asimismo, repita desde “Licano” nuevamente la escala, faltando notas. Pues es de suponer que debiera ser la afinación de la lira de Apolo de siete notas con las naturales de MI a MI, que en Grecia eran: Mesa = MI; LICANO = RE; Parhípata = DO; Hípata = SI; Neta = LA; Paraneta = SOL; Trita = FA; y nuevamente Mesa = MI.

⁴⁵ J. J. Goldáraz Gainza –obra citada, véase nota 7– Cap. IV “El humanismo musical renacentista”. Epígrafe “Franchino Gaffurio”.

A la izquierda, las nueve Musas, ocho en cada esfera y la última junto a Apolo.

Uniendo todo ello, el cuerpo y tres cabezas de la serpiente Pitón (que en origen es Tifón) a quien venció Apolo y enterró en Delfos. Sobre el significado de este mito, puede consultarse mi estudio “El juego de la Oca y su tótem ánade”⁴⁶, en el que se explica que la gran serpiente es el símbolo de los ciclones y las tormentas, así como del tiempo y su proyección celeste en la bóveda Universal (las espirales del agua y las esferas girando, eran representadas por el cuerpo ondulado de la sierpe).

Bajo ésta, nuestro planeta la Tierra, y tras ella la llamada por los pitagóricos “Antitierra” (Antichton), esfera que habitaba bajo nosotros y que impide que el fuego eterno nos llegue. Tras esas dos últimas (Tierra y Antitierra), el aire, el agua y el Fuego Eterno.

El total de las esferas son diez, tal y como normalmente los pitagóricos explicaban corresponden a: Esfera de Estrellas fijas, más los siete planetas, la Tierra y la Antitierra (Antichton).

Dibuja Gaffurio un sistema en algún modo geocéntrico, común con los textos del platonismo y del pitagorismo, y nada tiene que ver con lo que muchos otros pitagóricos explicaban sobre una Tierra que giraba en torno al Sol. Muy probablemente Gaffurio prefiere una cierta adaptación al sistema aristotélico geocéntrico (o el comúnmente aceptado). Pese a no cuadrar esto con muchas de las enseñanzas de los pitagóricos, ni de Pitágoras, inclinándose a hacerlo así posible, porque la exposición de un sistema heliocéntrico provocó protestas y ataques contra sus seguidores en la Italia del Renacimiento. Dicha teoría del Universo con la Tierra moviéndose y el Sol en su centro, fue también rechazada por los helenos más “partisanos”, tal como recoge Plutarco diciendo que los griegos tuvieron el “deber de procesar a Aristarco de Samos, con cargo de impiedad por poner en movimiento el hogar”⁴⁷ (refiriéndose a nuestro planeta).

b) La segunda generación: Zarlino, Salinas, V. Galilei

Denominamos segunda generación a los teóricos musicales pitagóricos o neoplatónicos nacidos en el siglo XVI, que ya marcan una Nueva Era en la temperación y en la música, abriendo camino al nacimiento de la ciencia. De entre éstos destaca, en primer lugar, nuestro Francisco Salinas (1513-1590) –que ya hemos citado repetidamente en la Parte Primera–, con su “sistema perfecto de afinación”. Que se considera por los estudiosos como el primero que propone una temperación gradual igual, dividiendo la octava en 24 partes previas. Con ello obtiene notas dobles e integra entre ambas “la diferencia” (llamada comma sintónico); llegando de este modo y por eliminación a un cierto temperamento igual por primera vez en la Historia. El sistema es complejísimo, tanto que no fue comprendido en España e incluso le valió la burla entre los artistas⁴⁸. En esta ocasión volvemos a tener que citar a Vicente Espinel –aunque como ya dijimos en el final de la Parte Primera, “con

⁴⁶ *El juego de la Oca y su tótem ánade*, trabajo al que nos referimos ya en la nota 24. En esta cita explicamos, en breves rasgos, la relación entre Pitón, las órbitas

celestes y el concepto del tiempo (que se recoge expuesta en el mencionado estudio).

⁴⁷ Plutarco, *Sobre la cara visible de la luna*, cap. 6 –obra citada, véase nota 42.

⁴⁸ Cita tomada de J.J. Goldáraz Gainza –obra citada en nota 7–. Epígrafe: “El sistema perfecto de Salinas”.

tristeza” – porque en su obra *Vida del escudero Marcos de Obregón* realiza una sarcástica “recreación” sobre ese sistema “perfecto” de graduar la Escala y de su creador⁴⁹. Curiosamente (como ya dijimos) la “novela picaresca” de Espinel es totalmente autobiográfica y narra la historia de un hombre de milicia que (como él) nace en Ronda y recorre España de casa en casa de noble, siendo prisionero en Argel, visitó Italia y regresó a su patria. En este libro se mofa del sistema de afinar del burgalés y creemos que ese “odio” hacia Salinas puede “justificar” la teoría de que en aquella época se comentara que fue este profesor de Salamanca quien colocó la Quinta cuerda a la guitarra (y no Espinel, como ya hemos comentado). También dijimos que aún se sigue conservando en la memoria de algunos países iberoamericanos esta historia, algo que pudo molestar sobremanera a quien se autodenominaba creador de la guitarra de cinco cuerdas –y del pícaro Marcos de Obregón, que se burla de uno de los grandes descubrimientos en la historia de la temperación, sin comprender su magnitud.

Pese a todo, en Italia, nuestro gran Salinas y su “sistema perfecto” sí fue muy valorado y sus teorías musicales darán inicio a la revolución en el temperamento, multiplicando las ideas sobre afinación igual, hasta crearse el que actualmente usamos. Salinas en Italia, como teórico musical, fue casi tan reverenciado como el propio Zarlino. Ese último era considerado el creador del mejor medio para rectificar la afinación pitagórica, originando un género enarmónico que se tuvo por el más perfecto desde el pitagórico. Giosefo Zarlino (1517-1590) fue el maestro de capilla y organista de San Marcos de Venecia, donde entró en contacto con los músicos más destacados de su época, que se acercaban hasta esa catedral. A sus órdenes trabajó entre otros, un ingenioso laudista y compositor (Vicenzo Galilei) también interesado por la teoría matemática de la temperación, y que fue quien engendró al que sería el “padre de la ciencia moderna”.

Como decimos, entre los teóricos musicales de la Italia de este momento, hubo una figura genial –refiriéndonos más al ingenio que al genio– y éste fue Vicenzo Galilei (1520-1591). A este músico y matemático se le ocurrió por “primera vez” probar la historia del monocordio tal y como la narraban los textos clásicos. Y descubrió que, o bien nunca se había experimentado lo allí descrito, o bien quien lo hubiera hecho, no tuvo la fortuna de dar a conocer que la relación contada por los biógrafos de Pitágoras sobre los intervalos, era errónea. Llegando a probar Vicenzo que las proporciones que recogían todos los textos clásicos cuando describían la historia de la temperación encontrada por Pitágoras, estaba equivocada. Éste será un acontecimiento mucho más importante de lo que a primera vista nos pudiera parecer, pues creemos que influiría de manera decisiva en la forma de ver la ciencia en su hijo Galileo, por dos motivos: primero por conocer desde niño que en dos mil años (desde Arquitas hasta a su padre) nadie hubiera comprobado un hecho narrado experimentalmente, tan conocido como el monocordio de Pitágoras con la invención de las escalas –pues no hubo quien los rebatiera–. En segundo lugar, ello debió hacer concebir a Galileo la idea de una ciencia experimental, es decir que tras llegar a un teorema, éste había de probarse y comprobarse. Ello fue fundamental en la trayectoria de este sabio que cambió la historia de la ciencia. Pero volvamos a Vicenzo, cuya verdadera transcendencia en su descubrimiento la tuvo sin proponérselo, pues las proporciones que halló el padre de Galileo en intervalos auténticos, fijaron unos principios que marcarán toda la teoría del

⁴⁹ *Vida del escudero Marcos de Obregón*, Vicente Espinel, Ed. Castalia, Clásicos Castalia, Madrid, 1972.

gran “compañero de ciencia” de su hijo, que fue Kepler (al explicar Johannes Kepler relacionaremos la relación entre éste y el experimento de Vincenzo Galileo).

En nuestro epígrafe de la Parte Primera (A-III-b) intitulado “el monocordio”, dábamos cuenta de este hecho y de cómo Vincenzo rehace el experimento del monocordio y llega a la conclusión de los errores que contiene. Pues sólo concuerda lo narrado por los biógrafos, en las proporciones de intervalo si son en cuerdas o tubos iguales y cortados –ya dijimos que en su Octava, Quinta o Cuarta corresponden a: $1/2$, $3/2$ ó $4/3$ (respectivamente)–. Recordemos, como hemos explicado detenidamente, que si se pulsa una cuerda en su centro –o se corta por la mitad (así como un tubo)– sonaba su Octava. Si se corta o pulsa en $3/2$, suena su Quinta; y en $4/3$ de su longitud total, su Cuarta (que en el caso de “MI” serían “MI”², “LA” y “SI”, respectivamente).

Pero no sucedía lo mismo con la tensión de las cuerdas, ni aún menos con cuerpos tridimensionales. Tal y como recogían los textos clásicos, en la historia de Pitágoras, éste tomaba varios martillos de una herrería, que daban sonidos diferentes, en Octava, Cuarta y Quinta. Dichos martillos que decían pesaban en proporción de 12, 9, 8 y 6 (kilos pongamos para entendernos), los colgaba de cuerdas con igual grosor e igual medida y éstas sonaban a idénticos intervalos. Vincenzo lo prueba y ve que es falso, llegando a la conclusión real de que las razones de Octava, Quinta y Cuarta en cuerdas en tensión y en cuerpos tridimensionales son distintas (naciendo del cuadrado y del cubo). De tal modo lo explicamos en los siguientes párrafos:

Para que una nota dé su octava, no ha de tensarse con un peso dos veces al de la anterior, sino con el de $(2 \times 2) =$ cuatro veces. Es decir, que la razón de Octava es de $1/4$ o 4 y no de 2 (como en la longitud). Por lo tanto, si una primera cuerda atada al martillo que pesa 6 kg da una nota, para que suene la misma nota en una Octava más alta ha de soportar la tensión de $6 \times 4 = 24$ kg (y no de 12 como afirmaban hasta Vincenzo).

Por ello, los martillos, para que tensen el monocordio (tal y como refieren las biografías de Pitágoras) habrían de ser corregidos a proporciones de 6 kg y 24 kg en Octava (= $1/2 \times 1/2 = 1/4$); de 6 kg a 13,5 kg en relación de Quinta (= $3/2 \times 3/2 = 9/4$); y finalmente de 6 kg a 10,66... kg en intervalo de Cuarta (= $4/3 \times 4/3 = 16/9$).

Pero además, para que estos martillos sonaran en la misma razón al golpearlos contra un yunque (tal y como narra la historia de Pitágoras) han de guardar intervalos cúbicos; pues los cuerpos tridimensionales cumplen esta relación del cubo (no del cuadrado como antes).

Por lo que si el martillo primero era de 6 kg; el que suena al golpearlo en una misma nota una Octava más grave ha de ser de $6 \times 2 \times 2 \times 2 = 48$ kg. Del mismo modo su Quinta es de $3/2 \times 3/2 \times 3/2 = 27/8$; que nos daría un martillo de 20,25 kg. Finalmente, su Cuarta es de $4/3 \times 4/3 \times 4/3 = 64/27$, lo que resulta al golpe de un martillo con 14,222... kg.

Hemos usado en todo ello el kilo, medida evidentemente inexistente hasta el siglo XIX, pero que nos ayuda a entender el problema, y el erróneo planteamiento de los biógrafos de Pitágoras hasta la corrección de Galilei padre. Problema que indica dos cosas: la primera, que pese a tales datos confundidos, la historia deja ver que los pitagóricos hubieron de conocer la diferencia de intervalos por longitud de cuerda, por la de su tensión, y por el golpe de los sólidos tridimensionales (por su masa). Pues basta con hacer el experimento de los martillos para terminar descubriendo que en la longitud la razón es $1/2$, $3/2$ y $4/3$, mientras en las de tensión es de su cuadrado y en los cuerpos sólidos, es el cubo. De otro modo no tiene sentido que se recoja la historia de un Pitágoras comparando el sonido del golpe de los martillos, con el de las cuerdas tensadas por ellos.

Volvemos a la idea nuestra ya expuesta de que para hallar los intervalos primeros (de longitudes) estamos trabajando en un mundo lineal, de una dimensión (donde tan sólo ha de tenerse en cuenta la distancia). Por ello, al igual que en la línea, se calculan sus intervalos en base a una sola medida desde su comienzo a su final (octava = 2). En el segundo caso, ya hemos de hablar de longitud más tensión; se precisan dos dimensiones como en el plano (por lo que Octava = 2×2). Eso explica el hecho matemático de que su razón sea el cuadrado; y que, como en el área del plano, los intervalos musicales de tensión se calculan multiplicando un lado por otro. Finalmente, las "distancias" de sonido de golpes de martillos son en base al cubo, tal y como el volumen de un objeto tridimensional ha de hallarse, multiplicando sus tres lados (es decir: Octava = $2 \times 2 \times 2$). Ello demuestra que el mundo lineal, geométrico y trigonométrico se unen de igual modo en los sonidos, diciéndonos este hecho físico que la música y la física, la geometría y las matemáticas son una misma esencia.

De lo anteriormente expuesto, hemos deducido –a modo personal– que es evidente que el pitagorismo ya conocía las razones de intervalos "lineales" del doble, "geométricas" de cuadrado y "trigonométricas" del cubo. Intervalos que, seguramente, no supieron plasmar ni recoger con exactitud los biógrafos ni los recopiladores de su vida y enseñanzas. Siendo posiblemente debido a que la mayoría de las "vidas de Pitágoras" fueron escritas con cientos de años de posterioridad a él. Y deducimos que los pitagóricos conocían las tres razones diferentes (de longitud, de tensión y de masa), porque la historia tomada de una herrería lo "delata", hablándonos de golpes de martillos, de longitud de cuerdas y de tensión de éstas. Ya que de lo contrario, tan sólo nos hubieran narrado que el descubrimiento del monocordio consistía en una larga cuerda tensada que se pulsaba (o cortaba) a diferentes distancias. Pero los pitagóricos recogen claramente de tres tipos de intervalos (aun sin saber explicarlos quienes los escriben). Por ello, afirmamos que tal historia de la herrería de Crotona se corresponde al conocimiento de estas tres de razones de la Escala y los sonidos en la música. Algo que no sólo deducimos por lo antes expuesto, sino también porque algunas versiones, como la medieval de Boecio, sólo hablan de longitudes de cuerda en el monocordio, mientras las demás fuentes clásicas narran la relación entre éstas, los martillos que sonaban y las cuerdas atadas con ellos. Por lo que consideramos que, siendo la historia de Pitágoras la del descubrimiento de estas tres razones de intervalo (longitud, tensión y masa), un simple error de redacción, desconocimiento u olvido, dejó de mencionar la relación del cubo y la del cuadrado. Finalmente, hemos de añadir que en ba-

se a estos tres principios que Vincenzo Galilei descubre y rectifica en la historia del monacordio pitagórico, va a surgir la teoría de la Armonía Universal vista por Kepler y por Newton; generando el gran cambio en la Historia de la ciencia y del pensamiento, pudiéndose resolver los paradigmas más importantes de la mecánica celeste: secuencia de giro y distancias, y los campos gravitatorios entre planetas.

c) El nacimiento de la ciencia moderna desde el pitagorismo: Galileo, Kepler y Newton

Como ya hemos apuntado, fue Vincenzo (padre), quien marca el rumbo a este hijo que nos proporcionaría el método experimental moderno científico. Y creemos que ello nació probablemente al ver desde niño que el error de esos intervalos pitagóricos en dos mil años no había sido ni percibido, ni comprobado, por cuantos habían seguido y leído a "Pitágoras". Ello debió ser un gran comienzo que hizo comprender a Galileo hijo, que la ciencia estaba aún por descubrir. Además, todo esto dejaba en clara evidencia a cuantos sabios habían publicado centenares (sino miles) de libros sobre el sistema pitagórico de temperar, sin percatarse de que cuanto escribían, partía de un error tan elemental. De este hecho visto y comprobado, posiblemente Galileo Galilei (1564-1642) debió pensar que muchas otras ideas científicas también estaban "en pañales" (como realmente sucedía en aquel tiempo). Y que hasta el mismo sistema cósmico aristotélico (el geocentrismo llamado de Ptolomeo) pudiera tener errores, como también muchos de los principios de la investigación hasta ese momento admitidos. Nace, con ello, su modo de operar, de tipo experimental, pudiendo llegar a deducciones y a buscar sistemas que hasta el momento eran impensables.

De este modo, mientras los sabios de la época argumentaban (por ejemplo), que el hielo flotaba sobre el agua porque en su naturaleza estaba el flotar –modo aristotélico–, Galilei rebate esta teoría diciendo que el hielo flota por ser más ligero que el agua, algo que se demuestra en que un mismo peso en agua y en hielo, el de hielo es de mayor dimensión (y por ello de llenarse una vasija cerrada de agua y congelarse, ésta se rompe). La lógica hace frente al aristotelismo hasta el punto de que produce la conocida crisis de valores en la época. Tristemente desde 1616 la Inquisición rechaza la teoría de Copérnico y la define como no verdadera (dándole sólo el valor de una hipótesis). Ello perjudica a Galileo, que continúa enseñándola como la única solución para entender el Sistema Solar, lo que –como sobradamente sabemos– lleva a que al final de sus días fuera obligado a no volver a escribir, a permanecer retenido, y a renegar de cuanto había experimentado y deducido durante toda su vida de genial científico. Persecución y castigo que debiera revisarse, como la que otros místicos sufrieron (Santa Teresa de Jesús, San Juan de la Cruz o Fray Luis de León) y elevar a la calidad de hombre santo a tan insigne ser humano.

La inteligencia de este sabio le lleva a deducir la frecuencia de onda con cuatrocientos años de precocidad a su hallazgo. Algo que explica en un experimento tan básico como interesante: Nos dice que cuando se pasa un dedo sobre el borde de un vaso, éste emite un sonido, pero a su vez en el agua que hay dentro comienzan a formarse ondas. Si tal vaso se llena con la mitad de agua a la anterior, estas ondas que brotan disminuyen en un número idénticamente a un medio en frecuencia. Igualmente, si se producen los sonidos cerca del vaso lleno de agua, éste también entra en vibración y comienza a formar ondas que

cambiarán según el tono del sonido que emitamos. La deducción magistral es que, de idéntico modo, se transmiten las ondas en el aire, y que éstas tienen igual frecuencia que los intervalos musicales. Es decir, que si estamos en un tono habrá un número de ondas por cada segundo y si cambiamos a la misma nota en otra octava más baja, ésta se reducirá a su mitad. Ello supone anteponerse al descubrimiento del Hertzio en cuatro siglos, cuando el judío alemán Hertz halla y demuestra a fines del siglo XIX la frecuencia de vibración de onda transmitida por el aire, que concuerda con lo dicho por Galilei.

Por su parte, Galileo explica que estas ondas navegan por el aire y harán moverse a todas las cuerdas que estén en armonía con su sonido. Es decir, que si ponemos sobre una mesa un instrumento de cuerda, para saber cómo está afinado, bastará con ir emitiendo notas a su lado, ya que cuando llega a la misma, aunque sea en distinta Octava, estas cuerdas vibran por simpatía (resonancia). Lo mismo ocurre con su Quinta y su Cuarta (aunque en menor grado). Determinando que igualmente pudiera suceder en nuestro oído, y que por ello oímos, por vibraciones en el interior de nuestro aurículo. Llega a concluir que las divisiones de los intervalos no es lo que marca aquello que nos suena bien o mal, sino la acomodación a lo que el oído puede comprender, y al igual que el instrumento sobre la mesa vibra cuando se toca la nota igual a alguna de sus cuerdas, nuestro oído capta éstas vibrando su interior. Concluimos por nuestra parte, que ello supone que la armonía así vista estaría en la propia naturaleza del hombre, que ya desde el nacimiento estamos predispuestos a unos intervalos, o notas. Si esto lo relacionamos con las distancias de las notas y su valor pitagórico, equivalente a la existente entre los astros en el Cosmos, nos llevaría a deducir que dicho oído ya está preparado en origen para captar la Armonía de las Esferas y no otra (que no acepta).

Del mismo modo, una similar forma de investigar por la lógica se va imponiendo en Centroeuropa, algo que ya desde la publicación de la obra de Copérnico se hace inevitable. Entre los copernicanos hubo uno, relacionado con Galilei, y de espíritu completamente pitagórico, que revoluciona la teoría del Cosmos, dando paso al estudio de los campos gravitatorios entre planetas. Éste fue Johannes Kepler (1571-1630) un hombre de una envidiable fe y un místico cuya obra y vida habría de reclamarse, para ser elevado a la santidad. Pues el bueno de Kepler ya desde niño (y hasta antes de nacer) tuvo problemas, mas ello nunca le confundió en su lealtad a la ciencia, ni le sumió en la duda sobre la bondad y perfección de la Creación. Vino al mundo con sólo siete meses de gestación y contrajo a los tres años la viruela, lo que le debilitó de por vida, dejando secuelas en su cuerpo y sobre todo en su vista. Para colmo, sus padres (“venidos a menos”) poco pudieron atenderle, pues el padre –que desapareció pronto– era mercenario, y la madre llevaba una casa de huéspedes y se decía que vendía y hacía pocimas “extrañas”.

Pese a ello, por su inteligencia es llevado a la universidad de Tubinga, y aunque él deseaba ser sacerdote, allí le reclaman como profesor de matemáticas (dadas sus dotes). Tiene en Tubinga de maestro, al magnífico matemático Michael Maestlin (del que ya hemos comentado que es a quien debe el razonamiento moderno de “Fi”), que le inicia en el sistema copernicano heliocéntrico –entonces por admitirse, pues se había publicado tan sólo unos cincuenta años antes–. Queda, con esta teoría, maravillado Kepler, llegando a afirmar

más tarde: que “deseaba haber sido teólogo, pero ahora me doy cuenta a través de mi esfuerzo de que Dios puede ser celebrado por la astronomía”. Y realmente así sucedió, pues nunca cesó en su empeño de demostrar que el Universo estaba realizado por un creador conforme a un criterio de armonía, belleza y equilibrio. Pudiendo juzgar, quien se considere no creyente, que tal empeño fue un sueño místico, pero muy por el contrario, gracias a esta idea de que en la Creación había un canon de belleza y armonía que la presidía (como en la del artista que realiza su obra), Kepler consigue formular sus leyes, de las cuales la tercera es el verdadero prolegómeno de la ley de la gravedad, que medio siglo más tarde resuelve Newton.

Miguel de Guzmán le denomina “el nuevo Pitágoras del siglo xvi” y realmente lo fue, pues su libro “*Misterium Cosmographicum*” publicado en 1596 dice textualmente: “Me propongo demostrar que Dios al crear el Universo y al establecer el orden del Cosmos, tuvo ante sus ojos los cinco sólidos regulares de la geometría conocidos desde los días de Pitágoras y Platón, y que él ha fijado de acuerdo con sus dimensiones el número de astros, sus proporciones y las relaciones de sus movimientos”⁵⁰ Su sistema de investigación parte del pitagorismo puro, deseando en un principio demostrar que los planetas en sus distancias cumplían unas leyes con arreglo a la armonía musical de esa temperación griega. Intenta con ello explicar que las distancias entre éstos se podían explicar por círculos con poliedros dentro. Elige el poliedro porque, según expone, la razón de cualquier figura dentro de un círculo (menos el de siete lados) es siempre proporcional a los intervalos musicales. Es decir que el residuo al trazar una figura dentro de la circunferencia (sea de 4, 5, 6, 8, etc. lados) es siempre un número proporcional a la temperación. Algo que ya hemos comentado al hablar de los intervalos, que aunque se resuelven en razón de 1, 2 y 3, pueden expresarse desde cualquier número del 1 al 10 (menos curiosamente desde el 7). De este modo, veamos por ejemplo que en el caso del pentágono dentro de la circunferencia, nos quedan cinco lúnulas, que si comenzamos a dividir nos resultarán siempre residuos tendentes a $1/5$ (proporcionales a raíz cuadrada de 5). Pero, a su vez, $1/5 = 0,2$, es lo mismo que $2/10$, lo que nos retrae a la razón de Octava = $1/2$ o bien $2/1$. Y así sucederá regularmente con cuantos poliedros tracemos, a excepción de los nacidos del número 7.

Partiendo de ello, inicia el interesante camino de intentar demostrar que igualmente las órbitas de los planetas son poliedros perfectos y que se pueden explicar sus ciclos con esa figura. Tristemente para Kepler, ve que esto es imposible, dejando de concordar entonces su teoría de que los planetas guardaban esas distancias y formas geoméricamente iguales a los intervalos de la escala musical pitagórica. Comienza, entonces (con gran pena), en otra dirección, concluyendo que estas órbitas deben de ser círculos perfectos; pero tampoco así resuelve los cálculos de un Sistema Solar en circunferencias perfectas. Ésta, que consideraba la última oportunidad para llegar a conclusiones pitagórico armónicas, se ve obligado a desecharla, y con mayor tristeza continúa buscando en órbitas de forma oval. Su horrible nuevo fracaso en esa orientación, hizo que dijera que sus investigaciones hasta el momento valían lo que una carretilla de estiércol. Y todo ello le condujo a concluir finalmente que las órbitas de los planetas eran elípticas; con cuyas verdaderas elipses ya consigue formular las “tres leyes de Kepler”, publicadas en 1609 en su *Astronomía Nova*.

⁵⁰ Cita de Miguel de Guzmán –ob. cit., véase nota 9.

De éstas, la tercera “ley armónica” dicta:

“El cuadrado de los períodos de los planetas es proporcional al cubo de distancia media al Sol”.

Triste Kepler porque decía no entender cómo Dios había elegido la elipse (una forma tan difícil y poco perfecta) para las órbitas de los planetas, siempre escribió que el movimiento de éstos se debía a un deseo de armonía y elegancia de su creador. Algo que consideró que él no había conseguido resolver, pues pensó que más acorde con la sencillez de la armonía hubiera sido que las órbitas fueran circulares. Nadie supo contestar al bueno de Kepler sobre el porqué de la elipse, hasta que Einstein (cuatrocientos años después) demostró, con su Teoría de la Relatividad, que en el espacio el camino más corto es la línea curva. Y por cuanto las fuerzas gravitatorias atraen a todo cuerpo o materia en el Espacio (inclusive la luz), provocan el arco o la circunferencia en las trayectorias. Llegando a la conclusión –que tristemente no pudo leer Kepler– de que los planetas navegaban en línea recta, por lo que la elipse que describen los del Sistema Solar, es debido a seguir el camino más corto en una ruta recta marcada por fuerzas que los atraen.

Johanes Kepler relaciona toda su teoría de distancias planetarias desde la armonía pitagórica y en su “*Harmonices Mundi*”, capítulo V, y lo adapta a la polifonía que nace en aquella época. Considera que frente a la “monofonía” de música griega, la de su tiempo había avanzado tanto como la ciencia, por lo que adaptando las teorías de Pitágoras a la de la música polifónica, se podría resolver el enigma de la unión entre el Cosmos y este arte. Toma el Sol como punto de referencia y constata que las velocidades de los planetas guardan una razón musical, sonando una sinfonía a seis voces cuando coinciden los planetas a determinadas alturas⁵¹. Según Kepler, un astro emite un sonido más agudo conforme sea más rápido su movimiento (idea tomada del *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón*, obra de Macrobio ya mencionada –véase cita 43–). Desde ello llega a componer seis melodías que correspondían a las órbitas de los seis planetas conocidos hasta entonces. Afirmando que al combinarse el movimiento de los planetas, nacen los cuatro acordes universales: el de Octava primero, que sonó al crearse el Mundo; el de razón de Cuarta y Quinta en el Cosmos, y, finalmente, el de Octava de cierre, que sonará cuando se destruya el Universo (llegando a componer musicalmente estos sonidos y acordes).

La razón que él encuentra a todo el Sistema Solar es $3/2$, igual a la pitagórica, de cuyo principio procede de esta ley Tercera de Kepler, de armonía universal. Debido a que si el “cuadrado del período de giro de los planetas es proporcional al cubo de la distancia de éstos al Sol” la relación está presidida por 2 y 3, y es igual que en las razones de intervalos. Recordando, asimismo, que $3/2$ (y $2/3$) son la razón de Quinta y Cuarta pitagórica, concluimos que la relación armónica universal del movimiento de los planetas está en base a 2, en su movimiento y a 3 en su distancia. De ello volvamos al experimento del padre de Galileo Galilei (Vicenzo), y recordemos cómo éste descubre que las proporciones de tensión de cuerda son del cuadrado y en masa se convierten en el cubo. Todo ello se relaciona con lo que deduce Kepler con los planetas y lleva a pensar que existe una tensión entre los cuerpos celestes del sistema solar, igual a la de las cuerdas de un instrumento.

⁵¹ Cita tomada de Goldáraz Gainza –obra cit, véase nota 7–. Epígrafe “Johanes Kepler”.

Ello comienza a hacer pensar en que la idea “del arpa universal”, tan antigua como la propia civilización occidental, quizás era un hecho astrofísico real. Teoría que fue tan extraña como útil, pues gracias a ella se terminaría por resolver el problema de la gravitación.

Pese a que hoy las leyes de Kepler son por todos aceptadas, en su época se ganaron la desconfianza de muchos, que las tildaban de misticismo, sin fundamento científico válido. Pero continuando en su línea, el siguiente gran hombre que vuelve a plantearse el Cosmos desde la visión dejada por él y heredada de Copérnico y Pitágoras fue otro genial místico esotérico: Isaac Newton (1643-1727). De quien si no fuera por su carácter peleón y su vida repleta de cargos políticos que le llevaron a manejar el Tesoro Inglés condenando duramente a cualquier estafador o falsificador, también habría que pedir su elevación a los altares, por cuanto muestra y demuestra todo lo sobrenatural del Universo en sus teorías. Newton, desarrolla su “ley de la gravedad” partiendo de la “tercera ley armónica” de Kepler, explicando con su ecuación las tres leyes del anterior astrónomo. En 1685 formula su más conocida teoría que dicta:

Fuerza = Constante [(Masa 1 x Masa 2) : distancia entre ambos] dirección movimiento. Es decir, que la Fuerza es inversamente proporcional al cuadrado de las distancias.

En relación a la música y su paralelismo con la fuerza gravitatoria, concluye Newton:

“Si dos cuerdas del mismo grosor están tensadas mediante pesos, sonarán al unísono cuando tales pesos estén entre sí en relación al cuadrado de las longitudes de las cuerdas. Aplicado a los cielos, los pesos de los planetas hacia el Sol guardan la misma relación que el cuadrado de sus distancias respectivas”. Ello, procede de unir las teorías de Kepler y la experimentación de Vincenzo Galilei, llegando a la conclusión de que las magnitudes y proporciones de los cielos son iguales a las de “un verdadero monocordio pitagórico”. De tal forma deduce que siendo la teoría pitagórica real, ello demostraría que Pitágoras intuía (o dedujo de algún modo) por primera vez la resolución de la gravitación y de este hecho procede la idea de la Armonía de las Esferas. Es decir, que según las conclusiones de Newton, algunos pitagóricos ya conocían los fundamentos de la gravitación y su proporción inversa al cuadrado de las distancias, relacionándola con la música donde habían observado iguales razones de intervalo (no al revés como la Historia nos narra).

Explicación a una teoría inexplicable (la ley de Titius-Bode):

La ley llamada de Titus-Bode, fue al parecer hallada en 1766 por J. Daniel Titius, quien no le debió otorgar demasiada importancia. Tras el fallecimiento de éste, Johan E. Bode en 1772 la publica sin mencionar a su autor y predecesor (o predecesores), llegándose posteriormente a demostrar que era cierta. Llamose ley de Bode, hasta que la astronomía encontró los documentos que acreditaban la autoría del primero junto con otros científicos; aunque por el trabajo

y empeño que Bode tuvo para demostrarla, se le reconoció parte de autoría, denominándose actualmente ley de Titius-Bode.

Se basa en que cada planeta guarda con el siguiente una distancia correlativa y en una progresión igual. Modernamente se expresa con teoremas muy sofisticados⁵², pero es tan simple como el planteamiento que a continuación describimos:

Tomemos como progresión los números 0, 3, 6, 12, 24, 48, 96, 192.

Dicha sucesión sencilla nace desde 0, añadiendo, 3 y aumentando (3×2) ; $\times 2$; $\times 2$, etc.

Sumemos después 4 a los números que salgan sucesivamente.

Tomemos una medida de distancia de referencia que será: de la Tierra al Sol, que cifraremos como diez; es decir, longitud de la Tierra al Sol = 10.

En razón a todo lo apuntado, calcularemos las distancias entre los planetas así:

Planetas	Número de Titius	Distancia real (al Sol)
Mercurio	$0 + 4 = 4$	3,9
Venus	$3 + 4 = 7$	7,2
Tierra	$6 + 4 = 10$	10
Marte	$12 + 4 = 16$	15,2
Asteroides	$24 + 4 = 28$	27,7
Júpiter	$48 + 4 = 52$	52
Saturno	$96 + 4 = 100$	95,4
Urano	$192 + 4 = 196$	192
Neptuno*	a 1/2 entre	300,6
Plutón	$384 + 4 = 388$	394,4

Esta ley tuvo gran importancia y desarrollo en toda la astronomía del siglo XVIII, pues cuando se planteó aún no había sido encontrado Urano. Increíblemente, los astrónomos observaron allí donde debiera haber un planeta según Bode-Titius, y en 1781 se descubrió una nueva esfera (Urano). Todo ello supuso un gran regocijo para Bode, que se hizo famoso por su ley (tomada de Titius). Aunque inmediatamente se refutó la teoría porque entre Marte y Júpiter no había cuerpo celeste alguno, pero, con gran alegría, encuentran poco más tarde un campo de Asteroides, confirmando completamente la ley. El pitagorismo vuelve a plantearse en el siglo XIX como una realidad cósmica, que puede explicar estas proporciones. En relación a ello, Benito Montú (1761-1814) construye la llamada "Esfera Armónica", ideada por él, que medía las distancias de los planetas y su relación con los intervalos de los sonidos, un invento por el que el Gobierno francés pagó 12.000 francos en 1802.

*En 1846 se descubre Neptuno, que no cumple la ley, pues está justo en mitad de la distancia al lugar que debía haber ocupado el siguiente planeta. Tras el hallazgo de este último, se decide que la Ley de Titius-Bode no tiene ni fundamento ni efecto real, por lo que se invalida como hipótesis científica. Pero en 1930, vuelve

⁵² La ley de Titius-Bode actualmente se expresa por logaritmos y fórmulas de difícil desarrollo matemático. Dichas fórmulas de verdadera

complejidad podemos consultarlas en la página: http://es.wikipedia.org/wiki/Ley_de_Titius_Bode. Donde se contiene un magnífico artículo explicativo

que las desarrolla. Pese a todo, el sistema que hemos elegido en nuestro comentario es el más simple para comprenderlo y creemos que con ello basta.

a aparecer un nuevo “planeta” en escena que será Plutón, y que curiosamente sí guarda de nuevo las proporciones. Además se estudia el caso de que entre Plutón y Urano, a medio camino, se había encontrado Neptuno, aquel que no cumplía la ley de Titius pero aparece en su centro (pues la media distancia entre ambos es a 293,2 y ese planeta está en el 300,6). Hemos de añadir que, debido al tamaño y longitudes en que van apareciendo los últimos planetas, aunque nos parezca que tienen altos errores, el porcentaje de éste en relación a sus distancias es mínimo. Citamos, por ejemplo, que en la diferencia de 196 a 192 (Urano) hay apenas un 2%; y de 388 a 394,4 (en Plutón) hay tan sólo, algo más de un 1,5%. A todo ello ha de señalarse que las órbitas son elípticas, por lo que las distancias reales son medias, no exactas... Además deseamos comentar que unos ocho meses antes de pronunciar la conferencia que da origen a este trabajo, decidió la Comunidad Internacional de Astrofísicos denegar a Plutón el tratamiento de Planeta y lo degradó al de mini-planeta. Nada tenemos que objetar ni discutir sobre tal decisión, por nuestra ignorancia en astrofísica. Mas sí nos atrevemos a plantear una opinión sobre Plutón y algunos puntos acerca de la ley Bode-Titius.

En primer lugar, afirmar que aunque los astrónomos determinan que la presente ley no tiene base científica, en nuestra opinión hay un hecho empírico absolutamente indiscutible. Hecho que pensamos, puede fundamentarse en las leyes de armonía universal, ya conocidas desde Kepler y de ello consideramos que su progresión es igual a la de la escala musical que tanto hemos visto relacionada con el cosmos. De tal modo la base de su sucesión está en los números 2, 3 y 4 (va multiplicándose por 3 y 2, a los que se suma 4). Tal y como hemos visto, igualmente en la música, la Escala era el fruto de dividir o multiplicar por 2 y 3 la longitud de una cuerda (nota) –la Octava por 2 y las Cuartas (o su inversa la Quinta) nacía de dividir o multiplicar por 3 y 2–. Las fórmulas y sucesiones de la ley de Titius-Bode son iguales a las de las octavas en afinación pitagórica –2; 3/2; y 4/3–. Evidentemente, ello entra en el terreno de las creencias, pues no se puede demostrar por medios científicos relación alguna. Pese a todo, desde nuestra ignorancia en astronomía, nos atrevemos a exponer esta hipótesis pensando que se relaciona con los estudios de Kepler y Newton (en razón inversa de cuadrado de la distancia a un punto o planeta tomado como centro).

En segundo lugar deseamos añadir que, si en un futuro se encontrase un nuevo planeta a la distancia que corresponde al siguiente (tras Plutón), no solo habrían de replantarse la readmisión de este último “miniastro” entre los planetas (lugar del que ha sido destronado desde agosto de 2006), sino también a revisar los principios de esta ley. Pues uno de los motivos para considerar que la Ley de Titius-Bode no es cierta, fue la aparición de Neptuno –a medio camino entre dos (allí donde no se “esperaba”)–. Pero hemos de ponernos en el caso de qué sucedería si dentro de unos decenios (o siglos) los telescopios dejan ver un planeta a la mitad de distancia entre Plutón y el siguiente, y que posteriormente se descubriera otro en donde debe estar ese, tras Plutón (que es en el punto 772 según la Ley de Titius). Si así es, habrán de reconocer nuevamente que tal ley es exacta, pero que a grandes distancias entre planetas, en cada media longitud se sitúa otra esfera intermedia. Es decir, que no debemos descartar la idea de que antes de fin de este siglo se encontrase un nuevo planeta en el punto 772 y, a su vez, otro en el intermedio entre éste y Plutón (en el 580), y que reconozca la ciencia que dicha ley armónica se cumple perfectamente.

Todo lo anteriormente referido nos atrevemos a afirmarlo desde nuestra ignorancia en astrofísica, y no sin pedir disculpas por no poder exponer nuestros razonamientos con argumentos más sólidos. Pero es un hecho que la Ley anteriormente estudiada se expresa en razones iguales a las de la temperación, y por ese motivo creemos que se relaciona con las teorías de Kepler y Newton. Además, cuanto apuntamos, lo hacemos basándonos en el hecho de que también se cumple esta ley de Titius-Bode en los satélites de los planetas. Siendo igual en proporciones de longitudes, las distancias que hay desde Júpiter a sus satélites, de Urano a los suyos y de Saturno a las esferas que le rodean. Es decir que en Júpiter, Urano o Saturno, la distancia desde ellos al primer satélite es en razón de $0 + 4$, al segundo $3 + 4$, al tercero $6 + 4$ y así sucesivamente (idénticamente a lo que sucede de los planetas al Sol).

III. Final: Ciencia, armonía e improvisación (epistemología)

Concluimos la ponencia que da origen a este estudio con una serie de preguntas abiertas y de cuestiones para que cada asistente pudiera plantearse de forma personal el problema de la armonía cósmica, su significado, existencia y su relación con la musical; así como el sentido propio de la improvisación y su relación con lo todo ello. Para su exposición por escrito, dividiremos el problema en dos partes: la ciencia como intuición y el arte intuitivo.

a) La ciencia intuida o deducida

Nos preguntábamos si la verdad científica (o determinadas verdades) pueden intuirse, sin medios deductivos, y llegábamos a casualidades (o “causalidades”) muy destacadas repasando la Historia. Poníamos como ejemplo de ello, el hecho de que Marte fue desde época grecorromana considerado el dios de la guerra, planeta rojo y dios del hierro. Pese a que desde hace más de dos mil quinientos años se definía así, apenas hace un siglo que pudo determinarse su color y ver con telescopios que realmente era el rojo. Por su parte, tan sólo hace unos años que se ha sabido que realmente el motivo de ese tono bermejo del planeta se debe a que en él hay hierro (óxido férrico que lo produce). Podemos plantear este hecho como una simple casualidad, evidentemente, pero demasiado perfecta, pues es evidente que nadie pudo advertir a griegos ni romanos de esas propiedades de Marte, pero ellos las intuyeron.

Casos como el anterior y situaciones similares existen a raudales en la historia de las religiones y de las ciencias, en las que veremos métodos de curación, sistemas de orientación o medios de hallar agua o de conocer el espacio, sin base científica alguna –por mera intuición–. Citemos, como ejemplo, las sanaciones chamánicas o religiosas, la medicina oriental, los zahoríes, los radiestesistas y los conocimientos de astrónomos babilonios, egipcios o grecorromanos, que dictaban algunas verdades que tan sólo el telescopio pudo comprobar.

De entre todas estas “casualidades científicas” una de las que más nos asombran es la de que tanto los textos de la religión hindú (los Vedas), y otros muchos libros sagrados redac-

tados miles de años antes a nuestra Era, recogen como lugar de inicio de la vida el agua y la luz. En todos ellos se habla de un “caldo primigeno” que origina la vida orgánica gracias a la luz sobre el agua, que en el Antiguo Testamento se describe con las palabras “El espíritu de la luz se cernía sobre las aguas” (Génesis 1-1). De forma muy similar, hacia 1930, el científico ruso Aleksander Oparin decide demostrar el origen de la materia orgánica en virtud de gases de las atmósferas, que unidos con las rocas y vapores generarían un primer ser unicelular.

La teoría se consigue experimentar por el científico norteamericano Stanley Miller, fallecido en mayo de 2007 –mientras preparábamos la redacción de este trabajo–. Quien siguiendo la teoría de Oparin, consigue generar en un globo hermético una “imitación” de la atmósfera terrestre hace millones de años, con gases, minerales y aguas destiladas, carentes de materia orgánica alguna. Este líquido fue sometido durante un tiempo breve a descargas eléctricas y efectos de la luz, creándose los primeros coacervados. De estos coacervados, surgidos espontáneamente de las proteínas arrastradas por las rocas y del agua (fundamentalmente), sometidos a la luz y a descargas eléctricas, se forman las primeras moléculas que originan la materia orgánica unicelular. De ella se pasa a seres pluricelulares y tras esto, por evolución, se llega a la vida vegetal. Realmente Oparin (científico ateo) buscaba el medio de demostrar que nada sobrenatural había en la Creación y que la vida surgía de un caldo primigenio compuesto de minerales y agua. Pero una idea extraña nos viene a la mente al leer las conclusiones del experimento y compararlo con los textos religiosos más antiguos de la Historia del Mundo, viendo que ambos expresan una misma “conclusión” (por caminos muy dispares). Unos por la intuición nos dicen que de “la luz sobre las aguas” y del barro, nace el hombre y la vida (Génesis, Rig Veda, etc.). Por su parte, Oparin y Miller nos demuestran mediante la física que realmente en un caldo de agua y rocas, sometido a luz y descargas eléctricas originaron la vida... Pero, en definitiva, todos hablan de luz, agua y caldo de rocas (barro o fango).

Ello nos hace plantear si la ciencia nace de forma intuitiva, como medio de supervivencia, cuya función es la misma que la de los instintos de defensa, orientación y protección de animales no racionales. Es decir, que tal como el gato, gracias a sus bigotes, sabe si debe o no tomar un alimento, o las aves tienen una memoria magnetoeléctrica en su cerebro que les permite retornar a un mismo punto desde miles de kilómetros de distancia, la especie humana puede contener un instinto interior que le permita conocer las verdades que le interesan antes de que puedan comprobarse. De ello, el don y la capacidad de algunos “grandes iniciados”, místicos o ascetas para intuir estas teorías, ideas que muchas veces, tras miles de años se prueban como ciencia cierta (recordemos si no la Armonía de las Esferas de Pitágoras y la visión del Cosmos de los pitagóricos).

Es más, cuando se estudia la historia de los científicos, veremos normalmente que suelen partir de unas hipótesis preconcebidas, a intentar demostrar. En el caso de Kepler (por ejemplo), éste no comenzó estudiando el Cosmos y tras ello buscó unas leyes que concordan casualmente con las de armonía pitagórica, sino, que desde un principio deseaba demostrar que esa Armonía de las Esferas de Pitágoras existía en el Universo. Igualmente, Newton, antes de iniciar los estudios sobre la gravedad, busca el medio de mostrar que

el Universo está escrito con arreglo a unos cánones de perfección y equilibrio que desea probar. Galileo, por su parte, también llega a conclusiones diferentes, cuando lo que persigue es sólo dar a conocer que la ciencia debe ir por otros derroteros filosóficos y religiosos con procedimientos experimentales... Es decir, que en todos ellos su deducción es fruto de una intuición inicial. Y así suele ser realmente el planteamiento científico, donde el estudioso parte de un deseo impulsivo, o enigma intuido a descubrir, para luego llegar a demostrarlo. Este instinto científico (o verdad intuida) entendemos que es por el que muchos formularon esas hipótesis que no pudieron razonar por falta de medios técnicos; teorías que quedaron sin explicación científica en su momento, pero que luego la Historia las reconoció.

Muy importante sería destacar que en la historia de la ciencia los grandes logros se han conseguido por ese medio normalmente (algo que puede comprobarse en las biografías y obras de los investigadores). Del mismo modo, estos grandes logros o avances normalmente nunca suelen llegar de la mano de quienes intentan mantener lo ya establecido, ni de ir totalmente en contra de ello. Es decir, que se suele progresar gracias a la visión distinta, instintiva e intuitiva; no a la exposición contraria a la admitida, ni aún menos a quienes desean mantener verdades aceptadas. Volviendo al tema que tratamos, a esto seguramente se debe el que fracasaran los que se reafirmaron durante el Renacimiento en el aristotelismo; así como tampoco consiguieron grandes éxitos quienes sólo pretendieron demostrar que el aristotelismo católico era totalmente falso. Muy por el contrario, quienes han buscado por caminos ajenos a los marcados por la sociedad, intuyendo lo sobrenatural o el mundo espiritual, son los que a veces llegan a dar grandes “saltos irreversibles” en la Historia. Este es el caso de Newton, en cuyos escritos esotéricos sobre religión y alquimia es donde más muestra qué le movía a investigar. Similar al de Kepler, quien veía a Dios como un artista cuya creación tenía unas pautas de la belleza y elegancia mensurables, relacionadas con la matemática y una armonía que éste quería razonar y transmitir al Mundo, en sus observaciones. Y parecido al de Einstein, quien ya con trece años inventó una religión propia, y mantuvo la intención de mostrar el estudio científico como una forma de entender el judaísmo. Finalmente, citaremos a Pitágoras (y Platón), heterodoxos que sufrieron éxito y persecución por ello ya en su época. Al igual que Galileo, Miguel Servet, Leonardo da Vinci y un interminable etcétera de investigadores movidos por la intuición de lo sobrenatural.

Pese a todo, aquel que tenga el absoluto convencimiento de que lo sobrenatural no existe, le invitamos a reflexionar sobre todos esos hitos científicos de los que hablamos, que se han conseguido por la intuición y por hombres con una extraña, pero férrea, fe en la belleza y bondad de una Creación regida por un Creador. Pues tal como decía el fallecido profesor Miguel de Guzmán: “El mensaje profundo del pitagorismo en torno a la interpretación de la naturaleza se puede resumir en la contemplación de la armonía del mundo de lo que deriva el deber del hombre de contribuir activamente a esta armonía”⁵³. Para terminar, diremos que partiendo de esta “rara filosofía”, de al menos dos mil quinientos años de antigüedad, se ha llegado a las conclusiones científicas más innovadoras de nuestra Historia.

⁵³ Cerramos la serie de citas recogiendo estas preciosas frases sobre la esencia del pitagorismo de Miguel de Guzmán; un magnífico matemático que apenas

con sesenta y cuatro años nos dejó en 2004. Recordando su memoria y con la seguridad de que Pitágoras y los pitagóricos le habrán recibido con los brazos abiertos en el Mas

Allá, encontrándose ya entre ellos un hombre de su sabiduría y humanidad.

b) La armonía intuitiva

Entre todas las teorías científicas intuitivas, que han podido explicarse y demostrarse miles de años después, la más importante e interesante (sin lugar a dudas) es la de la Armonía de las Esferas y su realidad en el Cosmos. Es verdad que las distancias entre planetas y los intervalos que marcó Pitágoras no eran exactos (medidas que hasta finales del siglo XVIII no pudieron ni comenzar a comprobarse). Pero los pitagóricos se basaron en la existencia de una mecánica celeste, fundada en una armonía que podía relacionarse con los intervalos de la música (algo que sí pudo probarse). Hecho éste que hizo afirmar al mismo Newton que ya seguramente intuían la ley de la gravedad y que no la pudieron demostrar por falta de medios técnicos. Gran parte de lo que preconizaban los pitagóricos desde hace dosmil quinientos años eran hechos científicamente probables, y algunos tan ciertos como los que pudieron demostrar Kepler, Newton y cuantos siguieron en esta filosofía (con casos como el que hemos visto de Titius-Bode). Habíamos razonado personalmente esta última Ley, mostrando cómo el intervalo entre cuerpo y cuerpo celeste es una sucesión geométrica relacionada con el 3 y el 2 (igual al musical), que aumenta conforme se van alejando del planeta con mayor masa que les atrae en su órbita. Pero si leemos las conclusiones actuales a esta Ley de Titius-Bode, los científicos modernos nos dicen que no tiene explicación alguna y que es un mero hecho de mecánica celeste. Pese a no tener explicación científica, para nosotros sí la tiene filosófica, como hemos dicho, basada en Newton, Kepler y el pitagorismo (por Armonía de Esferas). De ello podemos deducir que quizás los investigadores del futuro puedan razonar esta ley en unos conceptos técnicos y que expliquen tanto el sentido filosófico de la armonía de esas distancias (que ya hemos expresado y conocemos) como el científico.

Pero por qué la armonía musical es tan importante y tan común a todos nosotros, es una pregunta crucial en este tema. Tal y como dijimos en nuestra ponencia, creemos que su origen puede hallarse en el mismo principio que funda el sentido de la belleza en las Artes Espaciales. Así, manifestábamos que en la pintura, escultura y arquitectura, el concepto de lo bello comenzó, a nuestro modo de ver, desde los orígenes en la búsqueda de esa belleza para mejorar la especie –en la reproducción– y para mejorar su calidad de vida –en el entorno del hábitat–. Creyendo firmemente que la admiración y contemplación de belleza del cuerpo humano (en un principio sólo instintiva), pasó a sublimarse, siendo ello la clave para que el hombre fijase unos cánones de belleza con los que luego conformaría la creatividad artística en artes plásticas. De igual modo, el intento de mejora de su calidad de vida, le hizo procurar buscar y rodearse de un hábitat mejor, más bonito y agradable, lo que genera, seguramente, un pleno sentido de estética que marcará la arquitectura. Todo ello es de fácil razonamiento, pero pasando al sonido, ¿qué pudo hacerle concebir una armonía común? ¿Por qué la belleza y el disfrute de la música atrae todos los hombres, con un sentido estético y parámetros similares en todo el mundo?

La respuesta nos cuesta mucho encontrarla, y realmente la vemos relacionada con los principios de equilibrio y mecánica celeste. En primer lugar, el sentido musical y el sentimiento de la atracción por algunos sonidos lo podemos buscar en lo más profundo del hombre, que emerge, quizás, desde antes de nacer, cuando en el interior de la madre el feto oye

continualmente la voz y el corazón de la progenitora. Sin duda alguna, el sentido del ritmo debe surgir en este momento, lo que explica que pueblos en los que las mujeres se ejercitan más, los niños nacen con un sentido más profundo y asincopado del ritmo (tal y como el corazón suena al acelerarse), mientras aquellos que nacen de madres que apenas hacen esfuerzos carecerán de tanta predisposición rítmica. Por su parte, la capacidad de percepción de lo melódico creemos que procede del hecho de que el hombre antes de poder hablar y crear los idiomas sólo emitió sonidos (es nuestra teoría). Dichos sonidos debieron de ser muy explícitos, tanto que serían cantos, gritos y modulaciones, con diversos tonos y con los que pudo “comunicarse” durante centenares de milenios de años sólo a través de sonidos guturales. En ellos, el arte de poderse comunicar era el de saber emitir sonidos y cantos con la garganta, y de ser comprendido, además de atraer la atención de sus semejantes.

Pese a todo, aún hay un hecho de difícil explicación, que es valor del sentido armónico, y por qué el hombre y el oído comprende unos intervalos exactos que en la naturaleza cósmica se dan (hecho que hemos probado y comprobado). Es decir, cómo el hombre puede saber sólo por su sonido, que una nota dada por un martillo de 6 kilos es la misma (en otro tono) a la que da otro de 48 kilos; o que una cuerda tensada con una fuerza de 6 kilos produce igual nota en un tono más bajo que al tensarla con 24 kilos, así como una cuerda a los 6 cm produce la misma nota en distintas octavas a los 12 cm, a los 24 y a los 48... ¿Cómo es posible que estas proporciones de longitud, tensión y dimensión unidas por la razón de doble, cuadrado y cubo, las entienda el oído humano perfectamente? Visto así parece imposible, pero a nadie le extraña que un niño de seis años reconozca el MI en tonos e instrumentos distintos (un hecho que se admite como normal, tanto que si no puede hacerlo se atribuye a una falta de facultades musicales).

Algo que parece tan simple, en origen es la comprensión del mundo acústico lineal (la cuerda en su longitud), espacial (la cuerda tensada y razón de cuadrado) y tridimensional (sonido de la masa, en razón del cubo). Ello es complejísimo, tal y como ya expusimos, pues hemos explicado qué relaciones están en estas razones de longitud, tensión y masa. En el primer caso estamos en parámetros físicos lineales, es decir, en una línea que, a cortes equivalentes al doble del anterior, tiene el mismo sonido. Distintamente, el segundo caso con la cuerda tensada, ya necesita de dos parámetros: la longitud más la tensión. Ello hace que nos movamos en el plano (no en la línea) y al igual que en el mundo plano, en este segundo caso, se precisan dos coordenadas para medirlo. Lo que explica que su razón sea el cuadrado y del mismo modo que para hallar un área de un plano, se precise conocer el valor de dos lados. Por último, la masa o cuerpo tridimensional que suena tiene evidentemente una proporción cúbica, e igualmente que para el cálculo de cualquier figura en tres dimensiones han de multiplicarse sus tres lados, en este caso, la razón acústica de su sonido es del cubo.

Dicen los biógrafos de Pitágoras que lo que más influyó e impresionó al maestro de Samos fue la observación de que aquello que el oído distinguía intuitivamente eran intervalos matemática y físicamente demostrables, con una complejidad científica que tan sólo un profundo razonamiento podía descubrir. La percepción armónica tiene ese carácter y fue el principio sobre el que se fraguó el pitagorismo, del que hemos visto que surgieron las más importantes teorías científicas sobre el Cosmos. Nosotros, no encontramos otra explica-

ción de esta capacidad del hombre innata de comprender estos valores armónicos más que la de una intuición natural de comprensión de la mecánica celeste. Es decir, que el hombre entiende esos intervalos, porque ellos están en lo más esencial de la Creación, que es la mecánica y funcionamiento del Universo. Puesto que demostrado está que, previo a todo, hubieron de crearse las esferas celestes y establecerse en ellas un orden y una armonía de equilibrio y movimiento. Orden que parece ser que el hombre puede intuir. De este hecho creemos que surge que ya en el siglo VI a.C. existan teorías sobre mecánica celeste y armonía que tan sólo pudieron comprenderse miles de años después. Ideas que fueron seguidas durante siglos y que sólo el telescopio pudo comprobar.

De todo ello, pensamos que la armonía y el sentimiento de lo armónico en el hombre pudiera proceder de esa necesidad de que los intervalos, los giros en las órbitas celestes, o las distancias entre planetas, se mantengan equilibradas. Pues es evidente que el día en el que alguna de estas esferas cambiase esas distancias marcadas en sus elipses, se saldría de órbita provocando un cataclismo, dando fin a nuestro Mundo. De tal manera podría haber dos teorías sobre esta facultad intuitiva de percibir los intervalos de mecánica celeste: la primera, basada en un simple instinto de supervivencia, y la segunda pensando que quizás sea el recuerdo de cuando nuestras células orgánicas eran aún materia cósmica inorgánica celeste. Sobre la primera hipótesis, sólo afirmar que determinadas especies animales son capaces de huir de un lugar, previniendo catástrofes o desastres naturales de los que aún el hombre no conoce medio para predecir. Asimismo, se ha demostrado que en múltiples cambios surgidos en el cosmos, los animales adoptan instintivamente comportamientos extraños de autodefensa, sin poderse explicar cómo les afectan alejamientos y acercamientos de astros, o bien eclipses. Por su parte, más evidente es la capacidad de algunas especies de prever desastres tales como terremotos, que parece que son intuitivos con horas o minutos de anticipación por algunos animales como las serpientes y gatos (de manera inexplicable). Ello relacionado con la facultad del hombre para comprender este conocimiento intuitivo de la mecánica celeste, consideraríamos que es originado por el temor del humano a que la bóveda del cielo se desplome sobre él, la necesidad de orientarse por los astros, o la influencia de la gravitación sobre su persona. Todo esto pudo influir para captar y necesitar de la armonía cósmica, sin la cual se destruiría nuestro Sistema Solar. Aunque nada de esto explica su relación con el sentido de la belleza y de la música.

La segunda hipótesis es más acorde con lo que estamos tratando y pertenecería a un concepto relacionado con la teoría platónica de las ideas. Recordemos que como dice Platón, el hombre vive encadenado en una cueva, sin poder ver la auténtica realidad (que ocurre fuera de ésta). Aunque recuerda las verdades vividas en el pasado (en vidas anteriores), debido a que lo que sucede en el exterior refleja sus sombras en las paredes interiores de la caverna, produciendo ellas nuestra memoria de hechos anteriores a nuestro nacimiento. De aquí proceden las ideas, y la ciencia de la que ignoramos su origen, según Platón, un pitagórico esencial (no "uno más", como decía Aristóteles). Esta hipótesis explicaría esa capacidad del hombre de intuir la mecánica celeste, procediendo ello del "recuerdo" y "sombras" de hace miles de millones de años cuando aún éramos materia cósmica. Siendo el "teatro de sombras", la música; y las paredes de la caverna, la cúpula celeste donde podemos "recordarlo" en la observación de los astros...

Si tan admitida popularmente es esa frase de que el hombre está compuesto por “polvo de estrellas”, debiéramos de completarla con la de que nuestro intelecto nace igualmente de “componentes cósmicos”. Y si nadie aún puede dar respuesta cierta a qué es la inteligencia o la memoria, sí al menos sabemos que la mecánica celeste se puede intuir. Ello tiene un significado que relaciona la armonía, el arte y la ciencia, y une el instinto con el intelecto y la sensibilidad (lo que venimos demostrando con música y astronomía). De todo esto sucedería quizás, que estando plenamente relacionado el movimiento y avance del Cosmos con nuestra inteligencia, hay quienes como Pitágoras, Kepler o Newton supieron explicar aquello que para ellos fue sólo la intuición subconsciente. Llegando a comprender y probar de un modo científico la mecánica del cosmos quizás por llevarlo impreso en el propio ADN de su mente; algo que para cualquier otro “mortal” sería un imposible. De este modo, podemos comprender que realmente, casos como el de Newton, Kepler o Einstein y su capacidad de comprender las leyes del Universo, son hechos que quizás se relacionen más con el origen y significado de la inteligencia y la evolución de nuestra especie, que con el desarrollo de la técnica o la ciencia. Evidentemente los antes mencionados, sin ciencia nunca hubieran podido llegar a probar cuanto intuyeron, pero aún sin medios técnicos llegan a formular principios similares, y de ello recordemos nuevamente a tantos que formularon teorías que sólo miles de años después pudieron estudiarse. Sin lugar a dudas, creemos que en ese caso se trata de lo que hemos denominado ciencia intuitiva (que algunos la denominarían “revelada”), cuya razón en nuestra opinión está en la evolución de las especies y los orígenes del Cosmos.

Algo que para comprender, hemos de remitirnos a lo que es “la memoria evolutiva”, de la que ponemos un ejemplo para entenderlo como es el de las aves: éstas tienen un comportamiento muy cercano a los peces y reptiles, algo que ningún científico del siglo XVIII podía justificar, pero que desde el siglo XX se entiende fácilmente, puesto que se sabe que son saurios que hubieron de desarrollar plumas y alas para volar debido a los depredadores (como los peces y lagartos alados). Por todo esto, la capacidad “de memorizar” el lugar de regreso, es similar al de orientación que desarrollan los peces. Pero para comprender mejor lo que es la memoria evolutiva desearíamos poner un ejemplo extraño y claro, como es el de la anguila europea. Este reptil-pece, cuya vida aún se investiga, al llegar a los siete años realiza su último viaje desde el río (o marisma) europeo en el que vive, hasta el Mar de los Sargazos, a 4.000 kilómetros del Continente, en el centro del Atlántico. Allí desova y muere, tras lo que las huevas son nuevamente devueltas por la corriente del Golfo a las costas europeas, en un largo viaje que dura unos tres años, naciendo al final de éste la anguila en el mar, del que regresará a los ríos cercanos a esas costas.

Hemos reflexionado en ocasiones sobre este hecho tan extraño y siempre nos queda la respuesta de una evidencia geográfica como es que en mitad del actual Océano Atlántico (donde hoy está el Mar de los Sargazos), en la “Era de los reptiles” existía una gran isla, en la que precisamente se situaba lo que iba a ser nuestra Península, en el período jurásico. Debido a ello, se plantean dudas sobre cómo se desarrollaron múltiples especies de dinosaurios que aparecen hoy en nuestro país; tipos endémicos de aquella isla jurásica que fue la Península Ibérica en mitad del océano, y luego se unió al Continente transformándose todo en lo que hoy vemos como Europa. De este modo podemos justificar el comportamien-

to de la anguila europea y su viaje de desove “a tierra de nadie” en medio del Atlántico, pensando que su ida hasta allí comenzó hace decenas de millones de años y su regreso a Europa conducida por las corrientes, se relaciona con la unión de lo que era esta isla y el Continente. Este ejemplo que hemos tomado es un caso de memoria evolutiva a la que nos referimos y quizás, igual que la anguila tiene el “recuerdo” del Mar de los Sargazos, la Humanidad lleva en su interior el recuerdo de otros hechos acontecidos millones de años atrás, y que aún ni conocemos.

Esta memoria se relaciona con el llamado médicamente “cerebro de reptil del hombre”, que se reconoce como una zona primaria de nuestro cerebro, la más básica, y que procede de aquella época en la que aún éramos saurios. A ella nos remitimos cuando citamos la posibilidad de una ciencia intuitiva y adscrita en el ADN como medio de permanencia y evolución de la especie. En ésta se basaría nuestra hipótesis para demostrar por qué el hombre puede intuir la mecánica celeste, sin ni siquiera saber demostrarla, lo que le llevó a nuestro juicio, desde hace al menos dos mil quinientos años, a la búsqueda de una razón que explique la armonía celeste relacionada con la musical.

En lo que se refiere a este último punto, regresamos –ya para concluir– al momento en el que sugeríamos la posibilidad de que el hombre aprendió a hablar y educó sus cuerdas bucales hasta poder pronunciar palabras, tras centenares de miles años creando o imitando sonidos (y sobre todo cantando). En esta etapa, en la que no sabía aún hablar, la capacidad de emitir sonidos melódicos estaría relacionada con la posibilidad de comunicación y la relación con seres de su especie (sobre todo en la llamada del macho a la hembra). De ello, pudo producirse un extraño hecho en música y las matemáticas, que diferencia fundamentalmente la inteligencia del hombre y de la de la mujer, dándose la circunstancia de que la mujer tiene mucho más desarrollada la inteligencia de comunicación, siendo superior al varón en parcelas como lenguaje, mundo plástico y aplicaciones concretas del intelecto. Mientras el hombre tan sólo la supera en un tipo de inteligencia abstracta: curiosamente, la matemática y musical –algo que se ha podido probar en análisis de dotes entre niños y niñas–. El porqué de la mayor capacidad del sexo masculino en música se entendería como desarrollo y recuerdo de “esa llamada del macho a la hembra”. ¿Pero qué relación tiene todo ello con el de la capacidad matemática, y por qué coincide la armonía matemática con la melódica? Pues hasta ahora, todo lo tratado parece relacionar el arte con “el amor” o la procreación, siendo las artes espaciales una sublimación del instinto de belleza física, y las temporales la del intento de atraer al sexo contrario con el sonido, la voz y la palabra. ¿Mas la intuición de la ciencia y la inteligencia matemática, qué función juegan relacionadas en todo ello?

La inteligencia matemática y la intuición científica son las que determinan quién está más dotado instintivamente para la supervivencia y quién puede guiar el grupo o la familia hasta un lugar o un estado más seguro. El desarrollo de estas dotes se basa en una necesidad de supervivencia sin lucha, similar a la capacidad de vuelo y orientación en las aves. Desde la existencia de la palabra y desde el origen de la civilización, fue relativamente fácil a los humanos saber quiénes eran los que mayor capacidad tenían para conducir el grupo (modernamente es aún más sencillo con los sistemas de enseñanza en la sociedad actual). Pero

cuando no hubo ni lenguaje, ¿cómo se pudo reconocer a quién estaba más capacitado para sobrevivir y cómo reconocer entre los miembros del grupo a aquél con mayor sentido para intuir la inseguridad, los cambios de clima, o los desastres naturales? Todo ello debió de ser muy difícil entonces, pues sin idioma es complejísima la comunicación. Creemos que en ese momento ello sólo se pudo medir en la expresión artística, primeramente en la de sus sonidos, movimientos y danzas, y luego en pinturas, dibujos y otras manifestaciones plásticas. Entendiéndose posiblemente al más sensible, como quien más conectaba con el mundo subconsciente, y lo que ellos creyeron espíritus o la vida ajena a lo terrenal. De estas creencias nacerían los chamanes, guías y curanderos (más tarde) lo que llevó, a veces, a desastres en tribus (e incluso a grandes sociedades) por estar dirigidos y gobernados por designios de locos o visionarios. Pero el origen de ello posiblemente estuvo en la creencia de que aquel que tenía la capacidad de sumergirse en la inteligencia hasta los niveles más internos, conseguía contactar con el Más Allá, los dioses o con los antepasados. Una idea que no está tan radicalmente confundida si la orientamos hacia aquellos que sí son capaces de hundirse en los submundos del cerebro, hasta llegar al recuerdo de cuando fuimos reptiles, e incluso el “caldo primigenio” de Oparin (y Stanley Miller). De donde posiblemente Pitágoras, Kepler y Newton obtuvieron su inspiración para desarrollar sus teorías.

Finalmente, añadir que la voz y la palabra nacen, en nuestra opinión, del sonido y de la música. Y como creemos que el hombre antes de hablar cantó para comunicarse, la palabra nacería ya con un sentido musical, más que abstracto. Es decir, que las palabras en origen debieron ser pequeños “acordes”, y las frases, melodías cantadas. En todo ello aquel que mejor se expresara, mejor cantara o más bellos sonidos emitiera pensamos que pudo tener más éxito en el grupo (desde el punto de vista emocional) y llegaría a ser hasta más respetado y más querido que los más fuertes. Pensamos que nació así el arte de la música, por una necesidad de comunicación, y el hombre desde entonces supo que mantenía un inconsciente común que le permitía unirse y protegerse en base a sus intuiciones (inconsciente colectivo que en nuestro siglo xx descubrió y analizó C. G. Jung). El arte en origen tuvo que ser pura improvisación, en el sólo intento de comunicarse y en ello se mediría la capacidad del individuo de transmitir hechos (e incluso se demostraban las posibilidades de intuir el futuro del grupo). Así, posiblemente fue como los chamanes, e incluso las Pitias del templo de Apolo de Delfos, daban su oráculo en versos improvisados, entonados en una melopea musical similar a la del trance de un vidente.

La improvisación musical o en verso (que en origen fue la misma), creemos que nos recuerda esa etapa en la que el hombre sólo podía resolver los enigmas de la ciencia y el futuro que la vida le deparaba, por medio de una comunicación entonces sobrenatural (la voz y los sonidos –sin palabras–). Su base científica está en el dominio de una armonía de rima o musical, pero de manera intuida, imposible de ser pensada. De ello expresa la improvisación un arte subconsciente y nos atrae tanto, pues creemos que nos relega a aquel instinto primario que sabe inconscientemente intuir la Armonía Mundi. Por todo ello, posiblemente, la improvisación del verso pueda, incluso, llegar a superar en belleza al arte más sublime que, en nuestra opinión, es el de la música.



Oratoria popular e improvisación

Jean-François Botrel

Universidad Rennes 2

Partiendo de una obviedad y es que, como recuerda Luis Díaz Viana (2007, 29), “todo arte de la palabra –también el de la literatura escrita– remite a la palabra como sonido, al verbo que suena y resuena aunque sea en voz baja, calladamente, si leemos un texto en soledad”¹, cabe tal vez prestar mayor atención a su muy codificada y más canónica manifestación como es la oratoria, esto es, según Antonio López Muñoz (p. 133), “aquella forma de comunicación en que el hombre expresa de viva voz ante el público sus propias ideas, resoluciones o afectos”, el arte de hablar como no se habla, con énfasis con respecto a la palabra natural, utilizado para convencer o persuadir ante un público, con más o menos elocuencia².

Este arte de palabra del que se suele tener en cuenta unas distintas y evolutivas manifestaciones profesionales a menudo denigradas³, pero omnipresentes aún (Waquet, 2003), también se cultivó y sigue practicándose bajo formas no profesionales o populares improvisadas.

No faltan, en efecto, situaciones observadas y observables fuera de la esfera culta en las que, con motivo de eventos privados o públicos, de la vida social o empresarial, etc., se ponen por obra, por muy elementales, burdos e imperfectos que sean, unos principios artísticos pertenecientes a la oratoria como son, por ejemplo, las alocuciones o brindis con motivo de bautismos, bodas y banquetes, las oraciones fúnebres, las arengas militantes o los “sermones laicos” en el mundo obrero, los aguinaldos, los discursos con motivo de condecoraciones, los pregones de las fiestas patronales o de homenaje y bienvenida como en Fuenteovejuna, hasta los discursos en los cafés decimonónicos o la elemental plegaria, más o menos improvisada o mecánica, escuchada en la calle o en el metro de un mendigo o de una gitana, con su específica entonación y ritmo, sus matices en la voz, más o menos vehemencia o elocuencia e incluso la oratoria muda de una pancarta⁴.

¹ De ahí que sin llegar a sustituir literatura por “oratura” –noción propugnada por Poitevin y discutida por Díaz Viana (2007, 82)–, se haya de tener en cuenta que la literatura es “un proceso de creación con la palabra... siempre dependiente o referente a lo oral y que se bifurca en una oralidad escrita o en otra que no lo es tanto” (Díaz Viana, 2007, 31).

² La “última perfección de la palabra”, “el último esfuerzo a donde puede llegar el don de la palabra en alas de la inteligencia, de la fantasía y de la memoria” [Palacín, 1872].

³ A propósito de los que tienen por oficio el “oficio de hablar”, o sea: el “profesionalismo oratorio”, “la oligarquía parlante”, observa el muy crítico José Cuartero (1910, 29)

que “el imperio de los retóricos [...] no es el imperio de la palabra”.

⁴ No hay que olvidar que la oratoria puede cobrar una forma escrita: cuando se deja una huella manuscrita, cuando se imprime o bajo la forma epistolar puesto que, según los tratadistas, también existe una elocuencia epistolar y, además, las cartas familiares o fingidas dan pie para un ejercicio de oratoria primaria como es la lectura solemne en voz alta.

Ya que la oralidad y la improvisación se suelen tener por muy características de la expresión artística popular, procuremos ver, pues, cómo pueden darse determinadas formas de oratoria improvisada y lo que sobre un arte popular de la palabra nos dicen⁵.

Oratoria e improvisación. La literatura preceptiva suele distinguir entre la oratoria reflexiva –sagrada, forense, política, didáctica o académica y hasta militar– y la oratoria espontánea, o sea: “todos los modos de persuadir que tengan algún carácter artístico y revelen cierto ingenio o talento literario, sin llegar a ser verdaderamente discursos, como la conversación de cierta índole, la discusión privada o las conferencias de maestros y profesores en escuelas, Institutos y Universidades y las cartas y conversaciones por escrito” (Reus Bahamonde).

Acompañan una serie de disposiciones lingüísticas como “cierto instinto que impele el hombre a hablar como el pájaro a cantar” o sea: “el instinto o don natural de la palabra”, la “verbosidad” (“a quien no le falta verbosidad le resulta más fácil hablar a menudo y de manera improvisada”) o extralingüísticas que concurren al arte del hablar como son la voz, más o menos “simpática” (Beutain, 1887, 94) y de variable caudal, la pronunciación y elocución (con claridad, elegancia, variedad, energía, etc.), la acción oratoria como complemento del “estilo”, o sea: los movimientos de la fisonomía, el continente y las maneras del cuerpo y, sobre todo, los ademanes, ya que hay una elocuencia gestual con su propio código.

Enuncia, también, las imprescindibles reglas de composición: exordio, proposición, disposición, división, narración, epílogo o peroración.

En cuanto a las modalidades de realización, se fija sobre todo en la “verdadera oratoria” que es la improvisada, o sea, según Silvia (1858, 75), “un discurso o composición hecha de pronto, sin estudio ni preparación alguna”, que, según el abate Beutain (1887, 14) consiste en “hablar a medida del pensamiento, es decir, sin haber coordinado anteriormente las frases; es la repentina manifestación, la expresión de un pensamiento coetánea con éste, o el súbito desfogue de una emoción, de un pensamiento”.

Esta “creación en directo” que caracteriza el hablar interpersonal, se aplica también, pues, al hablar en público, trátase de la oratoria espontánea o de la reflexiva.

Excluye cualquier lectura de un texto o discurso previamente escrito o la recitación/declamación de algo aprendido de memoria por el llamado “orador de memoria” quien sólo finge improvisar, aunque el orador puede escribir enteramente sus discursos y luego olvidarlos adrede, y, por supuesto, preparar cuidadosamente un esquema, improvisando después sobre los temas así creados y enlazados (Folliet, 1962, 47). Su base es la “viva voz” [por oposición a la voz o palabra muerta que es la que se maneja en la lectura y en la oratoria reflexiva (López, 135), correspondiente a un estilo oral hablado vs. el estilo oral escrito (Folliet, 1962)].

La improvisación puede ser “preparada”, en el caso de los discursos que deban pronunciarse en público en presencia de un auditorio conocido con anterioridad, en día determi-

⁵ A pesar de la casi inexistente literatura al respecto, ya que de las 400 referencias y pico que en la Biblioteca Nacional de España remiten a “oratoria” y “orador”,

sólo una, el Discurso pronunciado por el ciudadano José María Brito comisionado por la Junta Patriótica para orador del pueblo (México, 1851), remite en su título

a dicha dimensión. Por lo visto, en España no existe nada parecido al “tratado” *L'orateur populaire*, del francés Louis Filippi (1922) o a la obra de Doriac y Dujarric (1957).

nado, sobre tal o cual asunto, y para obtener cierto resultado” (Beautain, 1887,16). Supone, “dado el asunto, la preparación del plan o la organización del discurso [...], la transpor-tación o impresión del mismo plan, fijada primero por medio de la pluma sobre el papel, en la mente del orador [...], el discurso en sí o la realización sucesiva y completa, en lo posible, del plan por medio de la palabra” (Beautain, 1887, 112).

La otra forma es la improvisación espontánea, “cuando lo que se va a decir –pensamiento o sentimiento– se halla en estado latente”, y “el que los lleva en sí puede no tener, respec-to de los mismos, la conciencia clara, la percepción distinta en el momento en que va a des-plegar los labios bajo la impresión de una circunstancia cualquiera o de una excitación im-prevista” (Beautain, 1887, 15). Como observa el mismo Beautain (1887, 15-16) –interesa para nuestro objeto–, “no hay reglas ni didáctica posible para esta clase de improvisación: el hom-bre más rudo, el más ignorante, puede ser elocuente de esta manera un día u otro, si sien-te con viveza y se expresa con energía por medio de la palabra y de la acción”.

Un discurso improvisado es, según Beautain (1887, 269) “una especie de alumbramiento en presencia del público”⁶, y afirma López Muñoz (p. 134) que se trata del medio superior para dirigirse al público, por ser más eficiente el “uso de la palabra como raudal que fluye directamente del espíritu y por la propia virtud de éste”. Según Corradi (1882, 11-12):

“causan muchísimo menos efecto los discursos aprendidos de memoria que los improvisados. En los primeros por más correctos y elegantes que sean el es-tilo y los pensamientos, se descubre siempre la ficción, el artificio. El orador no es un hombre inspirado que obedece a una exaltación repentina: es sólo un có-mico que desempeña su papel con más o menos perfección.

Los esfuerzos extraordinarios que requiere el acto de improvisación de todas las facultades físicas e intelectuales, y el sacudimiento eléctrico que al ponerse éstas en juego recibe el orador, comunica a sus palabras una energía, una efi-cacia, un calor que gana insensiblemente al auditorio y se imprime en sus áni-mos con caracteres de fuego”.

Y ¿qué hace el que escucha al improvisador? La respuesta de Silvia (1858, 75) es ésta:

“Arrebatado a una región intelectual, que no tiene costumbre de frecuentar, queda seducido por el contacto delicado de una inteligencia privilegiada y su espíritu despierta, su corazón late y abandona feliz toda su alma al que suministra a ésta un alimento y una delicia inexplicables. Movido dulcemente como por una ola amiga, y fascinado en cierta medida por las miradas que lanza sobre el orador, sigue conmovido y lleno de amor al impulso de aquel movimiento magnífico. ¡Oh divina comunicación de las almas! ¡Oh sublime y recíproco cambio de pensamiento!”.

Como contribución a un hipotético manual retrospectivo del orador e improvisador popu-lar, veamos, pues, de qué manera podían ponerse por obra las mencionadas característi-cas en el “arte de hablar” en un ámbito no profesional.

⁶ Con la necesidad, según el mismo Beautain (1887, 269), de

“llevar este feto espiritual más o menos tiempo en la cabeza”.

La oratoria popular y la improvisación. Plantéase, primero, el problema del acceso a ese desconocido mundo y concretamente el de las fuentes disponibles o posibles.

Las más abundantes, por ahora, son las literarias que suelen dar cuenta de una mirada superior y despectiva, desde la norma culta, con una finalidad casi siempre cómica, sobre la oratoria y el orador popular.

Queda claro, por ejemplo, en el librito titulado *Oratoria fin de siglo* (Jiménez Guerra) donde se le presta a “Uno de la Unión Escolar” las siguientes palabras: “estoy embarazado, mis queridos compañeros, temo que este parto de mi ingenio resulte un aborto monstruoso”, y donde se supone que en un “*Sermón rural*” puede el cura dirigirse a sus “amadas hijas en Jesucristo” de la siguiente manera: “Imitad la conducta de Eva; vestid como ella, con modestia y sin esa cargazón de telas que constituyen una ofensa al recato...”.

No menos elocuente resulta la reconstrucción por Arniches en la escena XII del segundo acto de *Los caciques*, de un discurso “en tono de oratoria rural”. Habrá más ejemplos.

Si bien sabemos que no hubo taquígrafos para un inexistente *Diario de sesiones del pueblo* y que para documentar la oratoria popular no hay la “pirámide papirécea” a que aludía Galdós (Moreno, 2006, 127), los historiadores sabemos que la supuesta ausencia de fuentes se debe, a menudo, al no haberse definido el objeto científico y puede que se hayan conservado, además de los textos o de las reseñas de los discursos de los líderes obreros, huellas de palabras pronunciadas por alcaldes de pueblo pero también por gente común y, para el siglo xx, hasta grabaciones.

Limitándonos, por ahora, a lo más inmediatamente disponible, veamos las posibles líneas de un estudio más sistemático de la oratoria popular improvisada.

Sobre la dimensión lingüística del estilo oral hablado, nos encontraremos, por ejemplo, que en las alocuciones o los discursos, que en *Fuenteovejuna*⁷, en la *Oratoria fin de siglo* de Jiménez Guerra o en los *Poemas escénicos* de Rafael Alberti, se atribuyen a los oradores populares, abundan las exclamaciones, (“¡Compañeros!”); interrogaciones (“¿Qué hacer en situación tan negra?”); las interjecciones y los ideófonos; las referencias de todo tipo al contexto; una sintaxis natural, sin párrafos pero con períodos, repeticiones y hasta anáforas⁸.

En la arquitectura de los supuestos discursos, no faltan, por supuesto, la inicial y ritual interpelación (señores, señoras, compañeros, compañeras), cierta *captatio benevolentiae* (“yo no soy orador, señores, pero...”) y por supuesto el “*he dicho*” de la obligada conclusión.

Hasta se puede adivinar la función retórica del silencio “elocuente” y comprobar que no falta “verbosidad”.

Desde luego, en estos textos atribuidos al pueblo, se nota una evidente pregnancia del modelo de la oratoria culta que posiblemente contamine la oratoria popular efectiva. Falta poder calificar su puesta por obra.

⁷ Véanse los versos 549-578, por ejemplo.

⁸ “*Sé hablar lo suficientemente claro para deciros que los Gobiernos nos han dejado sin colonias, sin dinero, sin sangre,*

sin hijos, y hasta sin fuerzas para constituir una nueva familia. Cada casa es una tumba, cada pueblo un panteón, cada ciudad un cementerio y cada contribuyente un esqueleto”; “*Que sólo se*

escuche el delicioso ruido de la dinamita, de la metanita, de la panclastita, de la fulanita...Venga el amor libre, venga el aguardiente libre...venga el caos libre” (Jiménez Guerra).

¿Tendrán mayor importancia en ella los elementos no lingüísticos?

Dentro de la función atribuida a la voz (natural, engolada, subida, con tonillo) es difícil, fuera de lo escuchado en las situaciones de recitación de romances o de narración de cuentos, caracterizar una voz propia del pueblo, por supuesto, y más aún contrastarla con los cuatro requisitos necesarios para que un orador sea bien entendido, según Silvia (1858, 65): un grado debido de altura de voz (alto, mediano, bajo), distinción (articulación), detención (moderación en la ligereza de pronunciación), propiedad de pronunciación. Sin embargo, los consejos de los especialistas a propósito de lo que hay que evitar o eliminar puede ofrecer alguna pista: “No griten jamás”, recomienda por ejemplo Folliet (1962, 112): “la voz chillona y aguda es aún más insoportable en la mujer que en el orador del sexo opuesto” y opone dicha voz a la “voz normal, pausada, ligero matiz, que compensan la claridad y dulzura de pronunciación lo que le falta en potencia y brillo”. También aconseja “vigilar los fines de frases para no murmurarlos”, y que “el comienzo sea lento, muy lento” vs. la “molesta impresión de charlatanear, porque hablan con mucha rapidez, en forma brusca, respirando mal” (Folliet, 1962, 112).

En cuanto a la acción que es el conjunto de las actitudes y movimientos del cuerpo y del gesto, remite a un código de expresión no verbal⁹, que se puede ejemplificar con dos momentos de la novela de Dulce Chacón, *La voz dormida* (2006), en el peculiar marco bajo control de la cárcel¹⁰. Pero sobre todo no faltan indicios en los cuentos o cuentecillos que remiten a situaciones de performances en alguna medida oratorias en las que el “hablar de manos” pudo ser y puede cobrar una peculiar relevancia.

En la misma perspectiva de prescripción que para la voz, el que a las oradoras principiantes se les recomiende una específica indumentaria (Folliet, 1962, 111-112) y “permanecer correctamente, con un escrúpulo de decencia, pero sin rigidez, sentadas”, no cruzar las piernas, no inclinarse hacia delante ni hacia atrás, etc., puede servir para imaginar algunas características del orador no profesional, propenso, como decía un personaje del *Shakespeare*, a “cortar el aire” (González Subías, 2003).

Con fines didácticos pseudo-lancasterianos, hasta llegó algún clérigo –Marín Llorens (1950)– a imaginar una oratoria muda, a base de mímicas para aprendizaje y control del catecismo.

El orador del pueblo. Falta por decidir, para poder estudiarlo, quién ha de considerarse como orador popular improvisador.

Forma parte, desde luego, de los no profesionales de la oratoria, aunque, por delegación de una comunidad y/o habitual dedicación pudo/puede llegar el orador popular a ser un como “especialista”, en el sentido que le da Joaquín Díaz (2004).

Se distingue de otros improvisadores, no tanto por su situación al hablar en público, como por la forma y la finalidad: no se apoya, como los/las que cantan los romances (ciegos o depositaria/os de la tradición) en una forma versificada ni en una melodía (aunque pueden existir recursos/esquemas de tipo formulístico). Como el narrador de cuentos habla en pro-

⁹ Véase, por ejemplo, Coll, Gelabert, Martinell, 1990 o Folliet, 1962, 78-79.

¹⁰ “La extremeña de piel cetrina expresa un Ya te lo dije sin pronunciar palabra, bajando a la vez la barbilla y las pestañas al

tiempo que tuerce los labios”, “le dirige una mirada de No sea tan bruta” (Chacón, 2006, 21 y 35).

sa aunque, debido a la organización del espacio y a la circunstancia, esforzando la voz y con un tono relativamente elevado –con cierta elocuencia que también puede existir en el que cuenta cuentos¹¹, mentiras o imposibilidades y chistes– con respecto al habla interpersonal coloquial, y, por supuesto, no interpreta ningún esquema preexistente, aun cuando puede respetar la normativa de la oratoria semi-improvisada y haber aprendido de memoria para luego pronunciarlo en su texto.

Se le atribuye unas características más o menos “artísticas”, con la conciencia por parte del orador de situarse en la práctica de un género compartido.

Se da por sentado que en el acto de comunicación, su voz tiene un estatuto preeminente aceptado o no, al dirigirse a un público –no es una comunicación interpersonal– y que no tiene contrincante designado, como en el caso de los repentistas de Brasil o Chile (De Lima, 2006), poetas o vendedores ciegos, improvisadores en el teatro¹², aunque en la cultura obrera, por ejemplo, por el turno de palabra, varios oradores pueden sucesivamente expresarse, con derecho a rectificación, incluso.

En cuanto a la finalidad, pretende “convencer” en nombre propio o por delegación colectivo, consiguiendo cierta seducción y adhesión que también es pretensión del cuentista o del romancista, aunque a otro nivel, menos “serio”, más lúdico, y donde también cabe la parodia, incluso a partir de formas codificadas como los sermones burlescos o disputas impresos en pliegos de cordel.

¿Existirá un arte propio del orador del pueblo? o ¿se observará y aquilatará en él su aptitud a situarse dentro del código culto?

Una situación bastante vista, en gente del pueblo alfabetizada, es que la oratoria sea una oratoria leída, por ende, no improvisada. Interesante es escuchar, leída/pronunciada por una mujer “oradora del pueblo” –Emilia Sanz–, un texto copiado y perteneciente al ámbito forense, la sentencia de un tribunal de La Habana de 2 de abril de 1870, reproducido en el *Boletín de Justicia Militar* de 15 de noviembre de 1897¹³:

“parece que lo buscado a través de la acelerada elocución es la demostración de una aptitud lectora, con una precipitación en la enunciación, con las debidas pausas, de los “considerandos”, que raya en parodia. Algo parecido al efecto producido por la retahíla de refranes pronunciada por Sancho Panza, por lo imparable”.

Pero también se sabe de otras formas más improvisadas a cargo de oradores espontáneos como la escueta y, al fin y al cabo, cómica oración fúnebre recordada por Julio Caro Baroja (1972, 114), la de un viejo cajista, Zarzuela, quien estaba “velando el cadáver “arreglado” de un amigo, medio bebido” y “estuvo dormitando un rato”[...] “Mas de repente se levantó como inspirado y ante el ataúd, empezó a despedirse de su amigo con palabras altisonantes: “Adiós, fulano..., ya nos dejas, ya nos abandonas en esa perra vida, etc., etc.”. Cuando estaba a medias de su oración fúnebre miró como más atento al muerto, con sus ojos

¹¹ Escúchese, por ejemplo, la narradora en “*La asadura del*

muerto” (Centro Etnográfico Joaquín Díaz).

¹² Véase, por ejemplo, los ejercicios de dramaturgia

simultánea de Augusto Boal en Brasil (De Lima, 2006, 34).

¹³ Véase Díaz, Delfín, Díaz, 1978, p. 260.

saltones y miopes, le dijo: “Hijo, ¡si parece que vas a los toros! ¡Solo te falta el puro! Y empezó a llorar”.

Después del discurso del regidor Esteban en *Fuenteovejuna*, una infinidad de alcaldes de montera o no se habrán dirigido a las autoridades o a sus conciudadanos, otros líderes que Anselmo Lorenzo o Pablo Iglesias habrán hablado en reuniones y mitines, y en el espacio abierto de las ferias y de las calles fueron manifestándose los vendedores charlatanes y oradores de feria o los vinculados con conventos y lugares sagrados¹⁴.

En su Oratoria fin de siglo, Antonio Jiménez Guerra, al lado del orador de Ateneo, del Forense, del Político, del Orador castelarino, de la Plática cristiana, del Místico, etc., pone en escena al orador anarquista, de *meeting*, callejero, de feria, al cura rural y al vendedor ambulante, con además una específica insistencia en la oratoria feminista (la mística, la petrolera (“Compañeras: ¡Se acabó el carbón! ¡Ya no guisamos más!”), la doctora, la letrada, una poetisa), reivindicada ya en los años 1880 por Emilia Pardo Bazán (Botrel, 2003). De la misma manera, en la Oratoria infantil (en verso de romance) de José Álamo Naranjo caben el diputado y el poeta, pero también el sacamuelas o el vendedor de romances.

Sabido es, por otra parte, que en la educación elemental se tuvo en cuenta desde muy atrás el aprendizaje del arte de oratoria, dando pie para unos discursitos no muy improvisados, por cierto, y sí bien memorizados, como las “predicaciones” del joven Leopoldo Alas en el Convento de San Marcos de León (Botrel, 2002, 36), la arenga del joven jefe voluntario de la Guerra Civil cuya peculiar actitud ha quedado fijada en una fotografía¹⁵, o el “Discurso preliminar recitado por Julián Fernández del Corral a la edad de 9 años”, hallado en un cuaderno manuscrito de los años 1940, con “prolusión” y todo¹⁶.

Pero los modelos más disponibles serían, obviamente, los de una oratoria sagrada católica e interclasista, interpretada por los predicadores misioneros o los curas de misa y olla. Valga como ejemplo el siguiente exordio del “Discurso sobre los preludios del Juicio final”, sacado de una predicación ofrecida por Juan Planas (1871, 17), para todos los días que van desde el Primer domingo de adviento hasta el Viernes Santo, y que contaría, ¿cómo no?, con unos receptores iletrados, no menos pecadores que los demás. Dice así:

“¡Oh tribunal! Yo no te he visto aún, pero todo me dice que debes ser muy formidable: me lo dicen los astros eclipsados, el cielo oscurecido, los elementos perturbados, el fuego saliéndose de su esfera, el mar dando horrendos bramidos

¹⁴ Como en la iglesia de la Virgen del Populo, “en la Calleja llamada del Toril de la Ciudad de Córdoba”, cuyo orador se dirige a la asistencia de la siguiente manera: “¿cómo, cómo, Cordobeses no vais regando las piedras con lágrimas si la Sangre de los Martyres tan fresca está en ese Campo Santo? [...] ya sabéis y saben todos, que este sitio anterior era de cieno un gran muladar que por sucio se lo dexan, ahora está todo colgado de vastones, y muletas, trenzas de pelo, y también muchos milagros de cera, ojos, cabezas, piernas, manos”. Suena casi igual el pregón (impreso) de la “S. S. Cruz

de Caravaca” (González Castaño, 2004, 162): “Hombres, niños, mujeres, / lleven consigo / la Cruz que fue bajada / del cielo Empíreo; / para consuelo, / librárnos de las garras / del Dragón fiero”. También se puede traer a colación, como variante de oratoria leída pero callejera, el ejemplo dado por Pedro Catedra (2002, 91), del escribano público que lee coplas de la muerte y entierro del licenciado Gutiérrez traídas por frailes de la Trinidad “ante una muela de gente en la calle” (2002, 91).

¹⁵ Museo Reina Sofía (Madrid), RAD0330.

¹⁶ “Señores: A pesar de mis pocos años he oído decir, no una sola

vez, sino muchas que en los niños todo pega bien; por eso yo aunque pequeño me atrevo a dirigiros la palabra en ocasión de tanta solemnidad. Ante todo pongo a vuestra consideración el encogimiento con que habrá de presentarse ante público tan respetable a hacer la prolusión de un certamen de primeras letras un orador de 9 años. Poco sabemos los niños; pero una lección nos han enseñado nuestros padres, y nosotros la hemos aprendido muy bien desde que comenzó a alborear nuestra razón entre sus besos y caricias. ¿No la acertáis? Pues es que somos pedacitos de su corazón, etc.” (Colección JFB).

dos, la tierra temblando sobre sus bases, la naturaleza agonizando entre terribles convulsiones, el mundo espirando en medio de un incendio. Pecadores, por toda exhortación, oíd y pesad estas tres palabras: el juicio vendrá, el Juez será severo, el castigo durará tanto como Dios mismo. Aprovechaos del aviso. Amen”.

Hasta se cuida de hacer asequible el latín, el mismo cura en púlpito cuando dice:

“el (oráculo) que, a mi juicio, pone más de manifiesto toda la vanidad de las cosas terrenas, es el del Sabio que dice que nosotros somos huéspedes en este mundo, y huéspedes de un solo día: *tamquam memoria hospitis unius diei prae-tereuntis*. ¡Cuántas cosas dicen estas pocas palabras! ¡Cuánta moralidad encierran! Veámoslo” (Planas, 1871, 47).

¿No se puede imaginar que la imitación o el remedo del orador sagrado –perceptible en algunos cuentos “de curas”¹⁷– pudo servirle al incipiente orador o al especialista seglar?

Por lo que se sabe de la narradora –no oradora– popular bretona, Marguerite Philippe (en bretón: Marc’harit Fulup), también ha de suponerse que el orador popular puede tener, como ella, una especial sensibilidad para tomar en cuenta los gustos, los deseos y los humores del público, con una improvisación guiada en cierta parte por el público y la circunstancia (Sanfilippo, 2007, 80-81).

Quede la confirmación de estos meros lineamientos para un programa más sistemático.

Conclusión

Conste, pues, que hasta ahora, la oratoria en general, la oratoria improvisada en particular y, más específicamente aún, la oratoria improvisada popular es un campo bastante dejado de la mano de los historiadores de la cultura.

Será, tal vez, más fácil, por consiguiente, empezar a estudiarla como lo que es, o sea: un acto de comunicación, desde una visión comunicativa, prestando menos atención a la figura del orador o al producto oratorio, que al sistema de producción y comunicación. Como recuerda Hernández Guerrero (2003b, 32), “los oyentes constituyen el factor más importante del proceso comunicativo oratorio”, perciben primero la actio que en la elaboración del discurso es lo último después de la inventio, dispositio, elocutio y memoria, o sea: menos todo lo que es preparación que lo que es “pronunciación” o realización. Conviene, pues, centrarse más, sobre todo en una situación oratoria improvisada de ámbito popular, en lo que Zumthor llama la “obra” o sea: lo que coincide con la totalidad de los factores de la performance: texto, ritmos, sonoridades, elementos visuales y gestuales, inclusive las reacciones del público y las condiciones en que se desarrolla la transmisión” (Sanfilippo, 2007, 75) y prestando especial atención a los aspectos no lingüísticos, a la expresión no verbal, ya que el orador es también un actor por cuenta de los demás y el orador improvisador un actor-intérprete de sí mismo, y su público recibe los primeros mensajes por la vista (la imagen

¹⁷ Véase, por ejemplo, Díaz, Chevalier, 1992, 66, 81-82, 87, 88.

del orador, la situación, los movimientos, la expresión del rostro), luego los sonidos de la voz y finalmente los significados de las palabras (Hernández Guerrero, 2003b, 35-36).

Teniendo en cuenta también la dependencia del acto oratorio del contexto concreto en que se da y de su público en el cual, como recordaba Lopez Muñoz, “cada cual piensa con su cerebro, siente con su corazón y resuelve con su voluntad; para el público en el que, si las ideas y afectos fueran apreciables por el movimiento y el sonido, se verían, como en el mar, olas que marean en fuerza de ir y venir y de empujarse y de bramar sin descanso, etc.”.

Invirtiendo la perspectiva, para procurar adentrarnos por el aún no muy conocido campo de las prácticas culturales populares, tal vez sea preciso situarnos desde la recepción, sin olvidar, como sensatamente apuntaba el orador de Juan Planas (1871, 277), que “todos oyen las mismas verdades, la misma voz, la misma entonación y, sin embargo, unos se compunguen, y otros se obstinan: unos creen, y otros se endurecen: unos salen convertidos, y otros salen tal vez peores” [...] “depende de las disposiciones diferentes con que se viene a oír la palabra de Dios” –y de cualquiera, añadiría este orador.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLAMO NARANJO, José: *Oratoria infantil (monólogo)*, Madrid, sf.
- ARNICHES, Carlos (1988): *El santo de la Isidra, El amigo Melquiades, Los caciques*. Madrid: Alianza editorial.
- BEAUTAIN, Abate (1887): *Estudio sobre el arte de hablar en público por...* Traducido por D. N.C. y D. A. B. Tercera edición. Barcelona: Imprenta del Heredero de D. Pablo Riera.
- BOTREL, Jean-François (2002): "Leopoldo Alas y Ureña sentado es niño para escribir", en: Vilanova, Antonio, Sotelo Vázquez, Adolfo (eds.), Leopoldo Alas "Clarín". *Actas del simposio internacional* (Barcelona, abril de 2001). Barcelona: PPU, pp. 33-46.
- BOTREL, Jean-François (2003): "Emilia Pardo Bazán, mujer de letras", en: Freire López, A. M. (ed.), *Estudios sobre la obra de Emilia Pardo Bazán. Actas de las jornadas conmemorativas de los 150 años de su nacimiento*. La Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza, pp. 155-168.
- CÁTEDRA, Pedro M. (2002): *Inventión, difusión y recepción de la literatura popular impresa* (siglo xvii). Mérida: Editora Regional Extremeña.
- CARO BAROJA, Julio (1972): *Los Baroja*. Madrid: Taurus.
- COLL, J., GELABERT, Ma J., MARTINELL, E. (1990): *Diccionario de gestos con su giros más usuales*. Madrid: Edelsa/Edi16.
- CORRADI, Fernando (1882): *Lecciones de oratoria pronunciadas en el Ateneo científico y literario de Madrid*. 2.ª ed., Madrid: E. Mengíbar editor.
- CUARTERO, José (1910): *El orador*. Madrid: imp. De Antonio Alvarez.
- CHACÓN, Dulce (2006): *La voz dormida*. Madrid: Punto de Lectura.
- DE LIMA E MUNIZ, Mariana (2004): *La improvisación como espectáculo: principales experiencias y técnicas aplicadas a la formación del actor-improvisador*. Tesis, Universidad de Alcalá.
- DE LIMA E MUNIZ, Mariana (2006): "La improvisación como espectáculo en España en el siglo xxi", en: Romera Castillo, José (ed), *Tendencias escénicas al inicio del siglo xxi*. Madrid: Visor Libros, pp. 687-700.
- DÍAZ, Joaquín (2004): *La tradición plural*. Madrid: Fundación Joaquín Díaz.
- DÍAZ, Joaquín; CHEVALIER (1992): *Maxime, Cuentos castellanos de tradición oral*. Valladolid: Ámbitos.
- DÍAZ, Joaquín; DELFIN VAL, José; DÍAZ VIANA, Luis (1978): *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. "Romances tradicionales"*. Valladolid: Institución Cultural Simancas.
- DÍAZ VIANA, Luis (2007): "Reflexiones antropológicas sobre el arte de la palabra: folklore, literatura y oralidad", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, pp. 17-33.
- DORICAC, A., DUJARRIC, G. (1957): *Toasts et allocutions et discours modèles pour toutes les circonstances de la vie privée et publique*. Nouvelle ed. Paris: Albin Michel.
- FILIPPI, Louis, (1922): *L'orateur populaire. Recueil de discours*. Paris: Garnier Frères.
- FOLLIET, J. (1962): *Tú serás orador*. Madrid: Editorial popular.
- GONZÁLEZ CASTAÑO, Juan, MARTÍN CONSUEGRA BLAYA, Ginés José (2004): *Antología de la literatura de cordel en la Región de Murcia* (siglos xviii-xix). Murcia: Editora regional de Murcia.
- GONZÁLEZ SUBÍAS, José Luis (2003): *El Actor Convencional frente al Actor Naturalista. Reflexiones en torno al arte de la Declamación en España*. Madrid: Vision net.
- HERNÁNDEZ HERRERO, José Antonio et al. (eds). (2003): *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*. Cádiz: Universidad.
- (2003): "La recepción de los discursos oratorios", en: Hernández Herrero, José Antonio et al. (eds)., *La recepción de los discursos: el oyente, el lector y el espectador*. Cádiz: Universidad, pp. 31-38.
- JIMÉNEZ GUERRA, José (1904): *Oratoria fin de siglo. Monólogo en verso por...* Madrid.
- LÓPEZ MUÑOZ, Antonio: *Principios y reglas de la elocuencia en la oratoria, la declamación y la lectura*. Lecciones explicadas en la Escuela de Estudios Superiores del Ateneo de Madrid durante el curso 1897-1898 por...Serie 1.ª. Madrid: Imp. de Pedro Muñoz, sf.

- MARÍN LLORENS, Eduardo (1950): *Catecismo mímico*. Primer grado, Valencia.
- MORENO HERNÁNDEZ, Carlos (2006): "El amigo Manso, Cicerón y el Orator", *Voz y Letra*, XVII, I, pp. 121-131.
- PALACÍN y CAMPO (1872): *El fondo del orador y el fondo de la elocuencia para la época presente y la futura....* Madrid: Imp. De T. Fortanet.
- PLANAS, Juan (1871): *El cura en púlpito. Discursos morales. Obra original predicable compuesta en obsequio del venerable clero parroquial de España* por el P. Lector Juan Planas Dominicó. Barcelona: Pablo Riera.
- REUS y BAHAMONDE, Emilio: *La oratoria*. Estudio crítico. Madrid, s. a.
- SANFILIPPO, Cristina (2007): "El narrador oral y su repertorio: tradición y actualidad", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 16, pp. 73-95.
- SILVIA, Diego (1858): *Tratado de oratoria poética arreglado en forma de diálogo*. Madrid: Est. Tip. De J. Casas y Díaz.
- VÁZQUEZ SOTO, José M. (ed.) (1992): *Romances y coplas de ciegos en Andalucía*. Sevilla: Muñoz Moya y Montraveta Editores.
- WAQUET, Françoise (2003): *Parler comme un livre*. Paris: Albin Michel.

La décima como estrofa para la improvisación

Alexis Díaz-Pimienta

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

Leo Brouwer

Antes que nada, quiero agradecer públicamente a Joaquín Díaz no sólo el hecho de haberme invitado a formar parte de este extraordinario colectivo, sino el haber escogido un arte tan preterido como la improvisación poética para ser objeto de análisis en un simposio de esta categoría y prestigio académicos. Creo que este es un acto de justicia para una manifestación artística (y a la vez lingüística) que sigue siendo la Cenicienta, o la Oveja Negra de las manifestaciones orales, como la bautizara Sam Armistead hace casi diez años. Como investigador y como practicante de la poesía oral improvisada me siento feliz de estar aquí, y agradecido de que ustedes, estudiantes y profesores, se acerquen a este género poético-musical en el que la voz, la vocalidad, es uno de los ejes diferenciadores.

Quiero empezar, entonces, tomando como “pie forzado” el propio título de este Simposio, *La voz y la improvisación*, para compartir algunas reflexiones sobre el arte improvisatorio y el uso y función de la décima en su seno.

Como ya hemos dicho otras veces, la improvisación como tal (“acción y efecto de improvisar”, por ej.: “hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación”) está presente en la misma génesis de toda actividad humana, en el momento mismo, primario, de todo acto, incluido el habla, sobre todo en el habla coloquial o conversacional; y está incluida también, cómo no, en la actividad literaria. Todo escritor –paradigma del ‘no-improvisador’– en el momento mismo en que se sienta frente a la hoja en blanco lo que hace es ‘improvisar’ a golpe de teclado (o a mano) un texto que luego perfeccionará, tachará, enmendará, etc. o sea, que “des-improvisará” en mayor o menor medida hasta convertirlo en literatura según los cánones y los preceptos establecidos por la norma, o según su gusto. Pero ese primerísimo texto, esas primeras palabras que empujan hacia afuera según unos la inspiración y según otros el oficio, ¿no son acaso una creación textual hecha ‘de repente’, tal vez matizada por una previa y mínima elaboración mental, pero sin duda repentina desde el punto de vista físico,

accional? Yo tecleo aquí y ahora, y como resultado del acto de teclear nace un texto “aquihorístico” legítimo como “borrador”, como germen improvisado de lo que luego será el texto literario definitivo. Pues bien, ese texto aquihorístico es, sin duda alguna, improvisado, y tiene unos valores intrínsecos que pasan inadvertidos para los estudiosos de la literatura desde enfoques de mera filologicidad y grafismo, más preocupados por la “evolución del texto” y el “ejercicio estilístico” de determinado autor (tachaduras y añadiduras) que por el hecho puramente creativo, que comienza, inequívocamente, en la acción física de la escritura. Todo texto escrito, en su nacimiento “real” (texto primigenio) responde a las mismas leyes y reglas que la improvisación de texto oral: inmediatez, espontaneidad, búsqueda y hallazgo lingüísticos. Y lo mismo sucede con todo texto oral prosaico, sobre todo (y fundamentalmente) todo texto conversacional, coloquial, en lo que Vigara Tauste llama “discurso no planificado”. Por lo tanto, quiero que seamos capaces de ver, primeramente, la improvisación más allá del arte que practico y del que voy a hablarles (repentismo).

A finales del año 2006, en un Congreso sobre improvisación poética que tuvo lugar en Belgrado, Serbia –tierra de los míticos *guslaris* balcánicos, terreno fundacional para los estudios oralistas de Milman Parry y Albert B. Lord– la profesora Ana María Vigara Tauste presentó un extraordinario trabajo sobre la improvisación en el habla coloquial, es decir, sobre el habla como ejercicio continuo de improvisación oral. Sus reflexiones ahondaban en el carácter esencial y eminentemente improvisado (o “no planificado”) del habla coloquial, teniendo en cuenta, sobre todo, que “la inmediatez característica de la conversación oral condiciona al hablante y le obliga a improvisar formalmente la expresión de su mensaje”. Es decir, todo hablante “improvisa” (no prepara ni planifica) su discurso dialógico, de modo que la improvisación o “no planificación” es, también, lo esencial del diálogo cotidiano, de la conversación convencional. Y nosotros ya hemos planteado en varios eventos que todo ejercicio de improvisación poética (ya sea en décima, en quintilla, o en cualquier otra estrofa; ya sea en español o en cualquier otro idioma; ya sea cantado o hablado, con música o sin música) es primero y antes que todo un acto de habla, luego un acto de habla poético (en verso) y luego un acto de habla en verso y musicalizado [...] Y hemos ido más lejos, advirtiendo que el primer enfoque, y el más importante para su estudio debe ser el lingüístico, no el poético-filológico ni el musicológico, como ha venido y viene sucediendo. Este arte necesita más de estudios con un enfoque pragmático, e incluso retórico, tomando como balizas desde las teorías de Gorgias y Aristóteles hasta la neoretórica, que de otros enfoques que, en definitiva, vienen a ser complementarios.

Todo esto refuerza nuestro criterio sobre los valores y las características intrínsecas de la improvisación, más allá de sus particularidades métricas, estróficas, poéticas. Vigara Tauste define la improvisación como discurso no planificado frente al lenguaje formal escrito, por no haber sido pensado antes de ser expresado. Pero (aclara ella y reafirmamos nosotros) esta definición corresponde a la improvisación en el habla coloquial; porque en la improvisación poética el discurso sí es, en cierta medida, planificado, y dicho “plan” está marcado por las normas y reglas del tipo de estrofa y de la tradición específica en cada caso. Digamos entonces que la improvisación en el lenguaje dialógico cotidiano (habla cotidiana) corresponde a un tipo de discurso no planificado, pero que la improvisación poética (diálogo en verso) sólo está “parcialmente no planificada”, está no planificada en lo externo,

pero sí en lo interno; el poeta improvisador puede no planificar lo semántico (el qué va a decir, como sucede en el caso de la seguidilla cubana, por ejemplo), pero está obligado a respetar el “plan” que significa lo estrictamente formal: la seguidilla son décimas encaenadas. Digamos que frente a la estructura fuertemente formal de la tradición improvisadora (en nuestro caso, décima espineliana –abbaaccddc–, rimas consonantes, versos octosílabos, pausa fija tras el cuarto verso), el improvisador tiene la posibilidad de no planificar, o de “no planificar tanto como pudiera”, su discurso. El “plan” discursivo del decimista improvisador tiene unos lindes formales inviolables, y dentro de esos lindes la no planificación es total; es decir, el poeta improvisador puede decir lo “que quiere” siempre que respete las “normas generales exteriores” de la estrofa y de su tradición específica: diez versos, ochenta sílabas, estructura –abbaaccddc–, consonancia...

De ahí la importancia que tiene para la improvisación poética la competencia compartida entre emisor y receptor, la “connivencia estética” entre improvisador y oyente.

El repentismo y el público

Cuando se asiste a una *performance*, a una actuación de poesía oral improvisada, se está asistiendo a un momento mágico, único, se está asistiendo a la sintonización, frente a frente, del estado de ánimo del creador, en el momento mismo en el que está creando, y del receptor, en el momento mismo en que recibe la creación. Y eso, en arte, se da pocas veces. Ahí reside la magia inexplicable del repentismo. Estamos asistiendo a la génesis misma de la poesía. La poesía oral improvisada es uno de los pocos artes que permite este lujo; permite que el no creador asista al acto de la creación y participe de él, lo condicione y determine. Entonces, la distancia que existe entre creador y receptor es, simplemente, técnica. El producto creado (décima, quintilla, redondilla o terceto) surge ahí, o mejor, va surgiendo, entre el torrente verbal-creativo del autor y el molde condicionante de la respuesta receptora. Los oyentes de una velada de poesía improvisada, actúan, tal como dice Zumthor, como “coautores” del poema creado, de la obra. Entonces, asistir a este acto mágico, genésico, equivaldría a que Picasso nos hubiera permitido entrar a su estudio y sentarnos a verle pintar *Guernica*, noche por noche, hora tras hora, y que incluso nos dejara dar algunas pinceladas. Es asistir al acto de la Creación, y más que eso: ser partícipe de la creación misma, de la magia deífica. Esa asistencia, esa “presencia asistida” o “asistencia presencial” es propia únicamente de la poesía oral improvisada.

Desde el punto de vista psicológico, una de las raras características de la relación poeta-público en la poesía oral improvisada es su aparente carácter “personalizado”. En un auditorio multitudinario, cada uno de los oyentes de repentismo tendrá la impresión de que el improvisador está hablando con él, dirigiéndose sólo a él, como ocurre en esas tomas fotográficas en que, por cierto efecto óptico, parece que el personaje de la foto –o fotograma en el caso del cine y la televisión– siempre lo está mirando a uno, póngase donde se ponga. En una misma exposición fotográfica –o sala de proyecciones– habrá tantas personas presentes como posibles únicos destinatarios del mensaje de esos ojos que han mirado fijamente a la cámara. Y en un auditorio de repentismo habrá tantas personas presentes, como posibles únicos receptores del texto improvisado. Cada poeta está dialogando

con su contrincante, pero en voz alta, para que lo oiga esa tercera persona que es el gran público, único y colectivo, compacto y fragmentado en cada uno de los receptores. Y como, además, cada recepción de un mismo texto oral es distinta en cada uno de sus posibles receptores, la “personalización” del texto en *performance* es mucho más notable, mucho más evidente.

Este sentido de “diálogo entre tres” crea un raro efecto triangular en toda *performance* repentista. La recepción de la controversia, entonces, conlleva como una especie de “voyeurismo estético”, sólo roto por la activa participación de los receptores, a través de sus propias reacciones, en el desarrollo de la controversia (es, si se me permite continuar con la elipsis, como si el *voyeur*, además de observar, dispusiera cómo deben actuar los amantes sobre el lecho, en dependencia de sus propias sensaciones).

Cada receptor, entonces, se siente un poco cómplice y protagonista de la controversia. De ahí el sentimiento de profunda intimidad que despierta la poesía improvisada, y su inadaptación (¿defensiva?) a traspapelamientos, o nuevas y “despersonalizadas” audiciones. Se debe estar allí, ser cómplice de ese momento íntimo de creación y recepción espontánea, ser uno de los lados del “triángulo creativo”. De no estarlo, y asistir a la audición del diálogo fuera del contexto situacional –lo espacial y lo temporal trenzados con lo creativo–, asistiremos al “chisme” y no al “hecho”, a la descripción morbosa del acto y no a su creación misma. Ver una escena de sexo en el cine es un sublime acto de voyeurismo, pero no colectivo como dicen algunos críticos, sino “personalizado”: todos estamos en la sala oscura pero esos cuerpos están desnudos y hacen el amor sólo para cada uno de nosotros. (De ahí el silencio cómplice que rodea a esas escenas cinematográficas). Contar después a una tercera persona esa escena de besos y copulaciones, es un acto morboso y degenerativo, porque esa otra persona asiste, como en el repentismo, al “chisme” y no al “acto”, a una descripción y valoración “personalizada” que no tiene por qué coincidir con la suya.

Este sentido “personalizado” de la poesía oral improvisada es otro de los factores que la hacen resistente, por ejemplo, a la televisación y radiodifusión. La no presencia de emisor y receptor en un mismo espacio físico-temporal no rompe, pero sí bloquea la comunicación entre ambas partes. Igual sucede con los discos y las grabaciones en casetes. Si el receptor no estaba allí, en el “aquí y ahora”, el texto improvisado se “despersonaliza” y pierde fuerza¹.

Pero los niveles de receptividad del público varían y nunca son exactos. En la Edad Media, por ejemplo, el poeta oral era la voz de otro, era la voz del pueblo, mensajero y cronista de una época; de ahí el carácter esencialmente narrativo de su obra. Pero en el repentismo cubano, por ejemplo, desde que el improvisador hizo suyo el grado de interiorización como un nuevo recurso –saludable influencia del Indio Nabori²–, fue poco a poco dejando de “cantar al otro” para “cantarse él”, fue dejando de ser la voz de todos para usar la voz propia, y el público del repentismo ya no va “a oírse en el poeta”, sino “a oír al poeta”. En la

¹ Por eso siempre decimos que sólo lo perentorio que es la investigación y el estudio de este arte, hace necesaria la grabación y archivo de un gran corpus de poesía oral improvisada; pero que llegará el momento en que sea necesaria, al contrario, una cruzada a favor de la no grabación de las *performances* repentistas. Que quien quiera disfrutarla de

veras, se preste a ser “una parte del triángulo”, vaya allí a disfrutarla, para no desvirtuarla. La poesía oral improvisada es como las flores silvestres del bosque: hay que olerlas allí, no en un búcaro sobre el escritorio. Una *performance* repentista no se debe reproducir descontextualizadamente, de la misma manera que el cine no se

debe ver en vídeo, ni el teatro debe televisarse. Será un retorno no sólo a su medio, sino a su forma más esencial y auténtica.
² Jesús Orta Ruiz, “El Indio Nabori”, escritor, periodista y repentista cubano, considerado por todo como el máximo exponente de la décima escrita e improvisada en Cuba durante el siglo xx. Falleció en el año 2005.

época post-naboriana, el repentista canta desde sí, para sí y para todos. Y los temas más íntimos –o más intimistas– siguen interesando al oyente porque éste sólo exige buen texto y buena repentización, sin tomar una postura que no sea la del consumidor estético y siendo sólo responsable de sus emociones, provocadas por las emociones del poeta, pero que no tienen por qué ser idénticas a ellas.

El oyente, en última instancia, se sabe posible protagonista de una situación análoga y actualiza en la voz del poeta un sentimiento ya pasado o futuro, una situación fácilmente previsible. De cualquier modo, el poeta interioriza su mensaje y cada oyente lo decodifica a su modo. La carga semántica y los efectos de sentido del texto improvisado sólo son valorados con exactitud por el poeta que lo canta. El público, la mayoría de las veces, integra su valoración a una lectura colectiva y, sobre todo, a la “instantaneidad” de la emoción inducida.

Pero cuando el público quiere volver “a oírse en el poeta” –la voz intimista plegada ante la colectiva–, el repentista no tiene más remedio que plegar “su verdad” a la verdad de todos y, de este modo, no interioriza el texto, y su propia emoción es traicionada. Surgen, así, dos formas de improvisación: la mecánica y la emotiva. Con fina inteligencia, el Indio Naborí nos llamó la atención sobre esto, señalando la existencia de dos tipos de improvisadores: el mecánico y el emotivo. Nosotros pensamos que más bien existen dos momentos o modos de asumir la improvisación, incluso un mismo poeta: un modo mecánico y otro emotivo.

La recepción del mensaje repentista es un fenómeno auditivo semejante al fenómeno óptico que ocurre durante la lectura de un texto, donde sólo captamos algunos signos e intuitivamente agregamos los otros, completando el vocablo leído sin necesidad de detenernos en cada letra. Lo importante en la lectura son determinados signos ya archivados en la memoria lectora; lo importante en la poesía improvisada son algunos macrosignos poéticos ya identificables con la “poesía”. Éste es un fenómeno básico de la percepción humana: la reconstrucción interna de una unidad a partir de alguno de sus elementos característicos. De ahí el tremendo chasco estético que se llevan algunos oyentes que intentan enfrentarse al repentismo en busca de cierta pureza literaria (como si en realidad existiera “literatura pura”), tratando de regirlo con los mismos cánones estéticos de la poesía escrita, sin tener en cuenta que, como dice Zumthor (1991, 36) “la oralidad no se define por sustracción de ciertos caracteres de lo escrito, de igual modo que éste no se reduce a una trasposición de aquélla”, y sin aceptar que “el encuentro, en la performance, de una voz y de un oyente, exige, entre lo que se pronuncia y lo que se oye, una coincidencia casi perfecta de las detonaciones principales, de los rasgos asociativos. La coincidencia es ficción, pero esa ficción constituye lo propio del arte poético oral; hace posible el intercambio disimulando la incomprendibilidad residual” (Zumthor 1991, 133).

Para analizar el repentismo hay, pues, que partir siempre de que es una manifestación de poesía oral y de que ésta “sólo es analizable y comprensible desde una fenomenología de la recepción” (Zumthor 1991). Repentismo es oralidad, es poesía para oír, no para leer. Y los primeros confundidos muchas veces son los mismos poetas repentistas que apoyados en su nivel cultural, cada vez mayor, se proponen complacer a aquellos que desconocen-

do u obviando lo anteriormente dicho, piden ser “convencidos” con “poemas al momento”. Lo cierto es que desde las primeras décadas de este siglo el repentismo se ha ido impregnando de elementos literarios, “a veces reducidos al estado de tópicos, pero capaces de producir, por contraste, unos efectos intensos” (Zumthor 1991), algo que sucede no sólo en el repentismo sino en cualesquiera de las otras manifestaciones de poesía oral. Esto se debe, fundamentalmente, a la desenvoltura con que el poeta oral juega con esos elementos, dando la impresión de una facilidad para lo que la literatura, por el simple hecho de serlo, da la impresión de una dificultad.

Pero claro, esto también es relativo, porque si algo “aparenta” o refleja el arte de la improvisación es, precisamente, un alto grado de dificultad. Si ya hablar bien en público es difícil (dicen los neófitos), imaginen lo difícil que debe ser hacerlo en verso (y en versos rimados e isométricos, añadamos nosotros, no en verso libre). Y claro, el grado de dificultad varía, dentro de ese estrofismo rimado e isométrico, según se improvise en una estrofa u otra. Veámoslo en detalle.

Dificultad improvisadora: ¿décima o quintilla?, ¿décima o cuarteta?, ¿décima o copla?

Como ya sabemos, varias estrofas son las que se emplean para la improvisación poética en el ámbito hispánico. El pareado se utiliza en la meda de la isla del Hierro (Canarias); las estrofas de cuatro versos (copla, cuarteta y/o redondilla) suelen utilizarse para la improvisación en algunas tradiciones de México (la bomba y el perqué), Nicaragua (la bomba, el perqué, el atabal o la gigantona), Colombia (la trova paisa, la trova campesina y otros géneros), Costa Rica (la bomba), Dominicana (los chuínes) y en España (la regueifa en Galicia, las polkas canarias, el trovo o “aguilando” de las Vélez de Almería, la glosat de Islas Baleares); la quintilla suele emplearse fundamentalmente en España (el trovo de la Alpujarra, Murcia, Valencia y la “zona de cante de poetas” que abarca algunos pueblos de Málaga, Granada y Córdoba); la sextilla se usa en Brasil (el nordeste), en algunas tradiciones mexicanas (de la Sierra Gorda, por ejemplo) y en algunas variantes de la glosat en las Islas Baleares españolas; y la octavilla en Colombia (la copla dobleteada) y también en Mallorca y Menorca (España). Pero la décima se ha convertido desde hace mucho tiempo en la estrofa más utilizada para este género poético-musical en Iberoamérica (México, Puerto Rico, Panamá, Cuba, Colombia, Argentina, Uruguay, Chile, Venezuela, Perú, Ecuador, y, dentro de España, Murcia y Canarias), por encima de las otras formas estróficas.

Pues bien, uno de los elementos diferenciadores más “visibles” entre las distintas formas de improvisación poética es, precisamente, el tipo de estrofa. (También lo son el idioma, el ritmo y la melodía interpretativa, la instrumentación acompañante, la mera nominalidad del arte improvisatorio, pero el más notorio, sobre todo para los estudiosos de la improvisación como ejercicio de creación textual, es la variedad estrófica). Cuando nos acercamos a un improvisador, o comparamos a dos improvisadores de distinta tradición, el aspecto exterior más palmario es si éste improvisa en coplas, o en quintillas, o en décimas, etc., y a partir de este aspecto comienzan los análisis teóricos o el disfrute práctico.

Y no me queda otro remedio que acudir a la experiencia personal para ilustrar estas afirmaciones. En 1993, hace ahora catorce años, yo visité como poeta repentista cubano, por primera vez, la Alpujarra andaluza, y comencé a compartir las veladas de trovo con los mejores improvisadores de esta comarca granadina y almeriense que tanto conoce y también ha analizado nuestro caro amigo Alberto del Campo. Es decir, yo me embarqué también en “la nave de los locos”. Y una vez “embarcado” en las naos de los Candiota, los Sevilla, los Barranco, tanto el improvisador como el investigador que viajaban dentro de mí, conmigo (el segundo, por supuesto, como polizón inconfesable) comenzaron a confirmar la importancia suprema del estrofismo como elemento aglutinador y comparativo dentro de la improvisación. Desde el primer momento fue inevitable el choque de estilos y formas de improvisar, y las comparaciones formales y cualitativas, cuya cara más visible era (sigue siendo) las estrofas empleadas: ellos la quintilla, yo la décima. Cuando trovábamos juntos, tanto entre el público como entre los improvisadores siempre estaba (y aún está) una pregunta: ¿qué es más difícil de improvisar, la quintilla o la décima? O dicho de otra forma: ¿es más fácil improvisar una quintilla que una décima, cinco versos que diez?, ¿qué tiene más “mérito”? Y la pregunta tenía filo, sigue teniéndolo tantos años después.

Lo mismo me sucedió cuando fui en 1994, por primera vez, a Medellín, Colombia, donde los trovadores paisas deleitaban (y lo hacen aún) a sus seguidores improvisando coplas o cuartetos (y en algunos casos redondillas, que ellos suelen llamar “coplas cuadradas”). Pues bien, también en Medellín el público y los improvisadores querían saber si era más difícil improvisar una décima que una copla, es decir, una estrofa de cuatro versos que una de diez. Y la pregunta, repito, tiene filo. En ambos casos, por mera asociación matemática podría parecer que la décima es más difícil de improvisar, por su número mayor de versos y su estructura más compleja; pero la improvisación de estrofas no es un ejercicio de memorización donde la cantidad de texto a recordar sea directamente proporcional al esfuerzo nemotécnico. No. La improvisación poética es un ejercicio de búsqueda y hallazgo lingüísticos en un estricto, irreversible y efímero “turno de habla”; por lo tanto, el grado de dificultad no está directamente relacionado con el número de versos, o sí, pero inversamente a lo que puede parecer a simple oída. En improvisación poética el mayor número de versos no implica mayor dificultad (no es más difícil improvisar diez versos que cinco), porque la dificultad en la improvisación estriba en buscar y encontrar lo que quiere decirse en el momento justo y con las palabras adecuadas, respetando las normas estrictas de la métrica y la rima. No es más difícil improvisar una décima que una quintilla sólo porque ésta tenga mayor número de versos; es tan difícil (o más) improvisar una buena quintilla que una buena décima si el contenido es el mismo, precisamente porque la quintilla tiene menos versos, es decir, menos “espacio silábico” para meter en él cuanto debe decirse. Menos espacio silábico que significa menos espacio léxico y semántico, menos corpus estrófico; por lo tanto, el improvisador tendrá que decir “más con menos”, o mejor, “más en menos”, o mejor aún, “lo mismo en menos tiempo y con menos versos, palabras, sílabas”. De ahí que la décima y los decimistas demos la impresión casi siempre de “improvisar más” o (el mayor y peor espejismo) de improvisar mejor, aupado este criterio tan superficial por la importancia que se la da al texto en la improvisación poética (prejuicio y a la vez malformación cultista y literaria), por encima de otros aspectos de insoslayable importancia para su análisis, pero inadvertidos para público, practicantes y estudiosos. Un repentista

quintillero o coplero tendrá al improvisar el mismo mérito (o mayor incluso) que un decimista si logra decir lo que quiere decir en su molde estrófico tradicional, porque la calidad de la improvisación no depende de la jerarquía numérica versal, sino de los hallazgos poético-lingüísticos (o meramente poéticos, o meramente lingüísticos) de que sea capaz el improvisador en su “turno de habla”. Y viceversa. El mayor número de versos de la décima no puede ser equivalente a mayor dificultad (y mayor mérito creativo) ni convertirse en coartada para disimular o esconder equivocaciones o errores técnicos (el mayor de ellos: la incoherencia o desnivel estético entre sus partes, los rellenos semánticos).

Veamos, en resumen, qué ventajas y desventajas separan a la improvisación de décimas de la improvisación de otras estrofas con menos versos.

Ventajas y desventajas de la improvisación de décimas en comparación con la improvisación de quintillas, coplas, cuartetas, redondillas.

Ventajas:

Mayor espacio silábico, léxico, semántico. La décima improvisada tiene 10 versos de ocho sílabas, en total, 80 sílabas (espacio léxico); y tiene un promedio de dos a tres palabras clave por verso (sustantivos, adjetivos, verbos, adverbios), lo que constituye un “amplio” espacio léxico; y esos diez versos de la décima (80 sílabas con entre 20 y 30 palabras clave) constituyen a su vez un “amplio” espacio semántico para decir “lo que quiere decirse”.

Estructura musical e interpretativa marcada por un determinado número de interludios o cesuras musicales. Esto permite al improvisador un mínimo tiempo para la búsqueda y hallazgo lingüísticos, para el ordenamiento de las ideas, para mínimas rectificaciones y reacomodos del discurso. En el caso del repentismo cubano y canario, los interludios son dos o tres; en otros casos, como la décima murciana o chilena, los intervalos o pausas no son interludios propiamente dichos, sino ligeras pausas o inflexiones respiratorias entre verso y verso (nueve en total), y cumplen la misma función: un mínimo tiempo para búsqueda y hallazgo lingüísticos, para el ordenamiento de las ideas, para rectificaciones y reacomodos del discurso; en el caso de la payada argentina y uruguaya, además de esta sutilísima pausa entre verso y verso (a veces imperceptible), se hace una pausa marcada, o parada mayor, tras el octavo verso, pórtico del remate de la décima.

Desventajas:

Mayor cantidad de versos. Aunque parezca contradictorio, esa misma ventaja del mayor número de versos y el mayor espacio silábico, léxico y semántico en la décima, se convierte en una “desventaja” para el improvisador (mucho más para el neófito o inexperto; sobre todo para el poco competente), porque ese espacio textual “hay que llenarlo”, es decir, hay que buscar y encontrar palabras, rimas, ideas hasta completar 80 sílabas. Un poeta decimista está impelido (y coartado) por la tradición, de modo que no puede dejar la estrofa improvisada en un punto determinado (verso cuatro, por ejemplo) aunque en dicho verso ya haya dicho cuanto quería decir, incluso con belleza y perfección técnica. De ahí

que muchas veces un repentista logre una hermosa redondilla (vv. 1-4) y luego el final de su décima decae, no está a la misma altura, pero él continúa su viaje poético hasta el décimo verso.

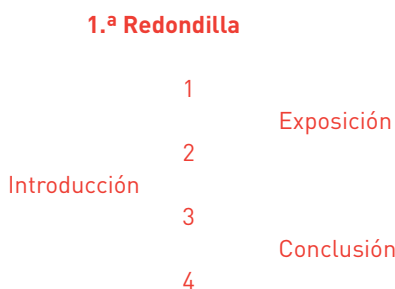
Mayor número de rimas. La décima emplea 4 “juegos de rimas” (1a-4a-5a / 2b-3b / 6c-7c-10c / y 8d-9d) a diferencia de la quintilla, que usa 2 (1a-3a-5a / 2b-4b); de la redondilla que usa 2 (1a-4a / 2b-3b); de la cuarteta que usa 2 (1a-3a / 2b-4b); y de la copla, que usa 1 (2a-4a).

Obligatoria consonancia. La décima-espínola, aunque puedan darse casos (y se dan) del uso de asonancias en ella (por defecto o por voluntad del creador) tiene como norma tradicional establecida (y aceptada), en casi toda el área geográfica donde se practica, del empleo de rimas consonantes en cada uno de sus juegos de rima, tal como manda la preceptiva literaria y la tradición oral estandarizada. Esta obligada consonancia se convierte en otro gravamen desventajoso para el improvisador, debido al menor número de rimas consonantes existentes para cada palabra, e incluso por la existencia de las llamadas “palabras fénix” o vocablos sin rima consonante, muchas de ellas abundantes y prácticas para el uso cotidiano y coloquial, fuente nutricional de la dialogicidad improvisadora.

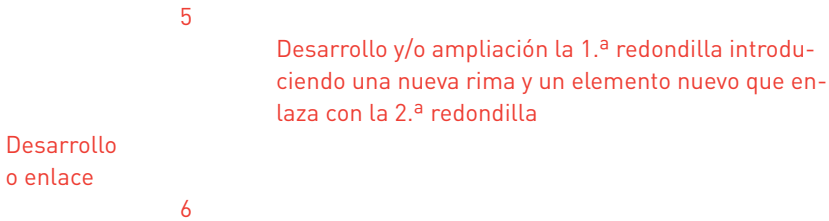
Mayor complejidad estructural. La décima es la más barroca y compleja de las estrofas usadas en la poesía improvisada (dos redondillas enlazadas por un puente e interconectadas sintáctica y semánticamente). De ahí su dificultad “natural” en comparación con otras estrofas de menor número de versos y menos juegos de rimas, dificultad que comienza en la propia memorización de su estructura hasta la ejecución de todos y cada uno de sus aspectos técnico-creativos.

Recordemos que la décima improvisada en la casi totalidad de las tradiciones iberoamericanas conserva su clásica estructura de primera redondilla (*abba*), puente o bisagra (*ac*) y segunda redondilla (*cdcd*), cuyo esquema completo, según las funciones de cada parte, sería el siguiente (Díaz-Pimienta, 1998):

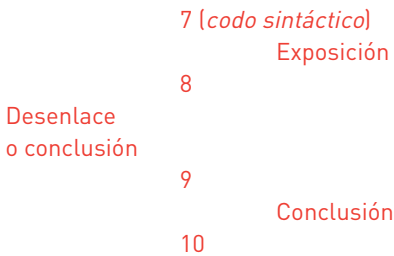
Esquema general de la estructura



Puente o bisagra



2.^a Redondilla



Bien, como ya sabemos, la décima es una estrofa que nació en cuna culta, en las cortes españolas, a partir de la alquimia creativa de muchos poetas que, partiendo de la copla real, terminaron rendidos ante la “invención” del binomio Espinel/Lope de Vega: una estrofa llamada primero redondilla de diez versos, después, décima, y, finalmente, espinela (o décima-espinela), por proposición expresa del Fénix de los Ingenios en homenaje al poeta rondeño, su “primer hacedor”, al publicar algunas nuevas estrofas de este tipo en su *Diversas rimas* de 1591.

Si pensamos en la décima espineliana (*abba-accddc*), no en sus otras posibles formas, anteriores o posteriores a la ‘creación’ de Vicente Espinel, no será hasta el siglo xviii, y no en manos cultas, cuando esta estrofa logre usarse e imponerse como forma para la improvisación. Según el Indio Naborí, la décima como ‘arma de controversia’ se inicia con Francisco de Quevedo y Villegas, “desde su *Padre Nuestro Glosado* contra el rey Felipe, hasta sus más disímiles disputas por desavenencias personales” (Orta Ruiz 1980, 34).

Después vendrá el siglo xviii y el Neoclasicismo con toda su negación de las poéticas populares, por lo que la improvisación, e incluso el empleo de la décima como estrofa literaria, caen en una verdadera bancarrota en la Península, y ambas huyen, o mejor se expanden, a las tierras de América. Pero, aunque apenas existan o conozcamos documentos que atestigüen la presencia de la improvisación en España en ese siglo academizante, no se puede negar su existencia: la propia supervivencia de esta tradición hasta nuestros días es una prueba suficiente. La capacidad de transmisión y de ‘supervivencia soterrada’ de las manifestaciones orales, es otra garantía de ello. También en esta época –como dice Armistead (1994, 48) refiriéndose a la Edad Media–, la poesía oral improvisada debe de ha-

ber existido “en un estado latente –indocumentado, pero vitalísimo– para asomarse sólo muy de vez en cuando en la documentación escrita”. Si no, veamos lo que dice el escritor francés J. F. Bourgoing (en Poncet y de Cárdenas 1972, 21), que vivió largos años en España, y que nos dejó un indicio precisamente de finales del siglo XVIII en su *Tableau de l'Espagne Moderne*, que citaremos *in extenso* dada su importancia:

He visto versificadores españoles muy poco conocidos sostener desafíos poéticos que hubieran asustado al más fecundo e ingenioso de los nuestros. He visto a algunos inventar, en un abrir y cerrar de ojos, estrofas de diez versos ajustadas a un ritmo siempre igual, estrofas conocidas con el nombre de décimas. Uno de los asistentes da por asunto el último de esos diez versos que inventa el azar, lo que se llama “echar pie”. Al instante el improvisador recita otros nueve, de los cuales el verso prescrito debe formar el final natural, y con frecuencia ni la rapidez de esas composiciones improvisadas, ni la doble traba que ata al autor, dañan su mérito. Son éstos por lo menos, pequeños *morceaux* burlescos, cuya recitación enfática desarruga las frentes más graves, en los que las leyes del buen sentido se estropean algo a veces; pero en las cuales las reglas de la versificación son rigurosamente observadas.

Aquí hallamos no sólo la improvisación, sino la improvisación de décimas, específicamente.

Y ya desde mediados del siglo XIX (1863), dentro de España, aunque no en lengua española, el médico y escritor ferrolano López de la Vega escribía acerca de la costumbre que tenían gallegos y portugueses ‘de parrafearse en versos’, esto es, disputa dialogada ante una gran multitud de personas y a veces con gran encono. Y el erudito Fernández Alonso nos refiere el espectáculo que suponían los desafíos poéticos al sur de Orense, rayana con Portugal (Blanco 1995). Y Antonio José López Cruces (1992, 5), en su introducción a *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX* habla de la tradición decimonónica española de juntarse los poetas y escritores en cafés y tabernas, y hace una descripción de ellas en tales términos (las cursivas, excepto la primera, son mías):

Especial éxito tienen en estas reuniones los poetas repentistas, aquellos que gozan del don de improvisar con gracia sobre la actualidad. Manuel del Palacio, Narciso Serra, Pedro Antonio de Alarcón, José Salvador y Salvador, Eusebio Blasco y tantos otros derrocharon su ingenio en estas improvisaciones o enzarzados en *amistosos combates poéticos*. Al triunfo de una composición contribuye también un recitado en voz alta, con gestos y ademanes que potencien su comicidad.

Y lógicamente, con la venida de los españoles a América, junto al caballo y el romance y la lengua y las enfermedades, llegó la décima, su canto, su recitado y su escritura.

Aunque la imposición de la décima como estrofa de la lírica popular americana fue posterior, fue, para crear una frase que ayude a ser más exacto, ‘paulatinamente’ posterior. Nosotros coincidimos con el profesor Trapero cuando afirma que el tema no es ‘cuándo’, sino ‘cómo’ la décima sustituyó al romance en América; ésta es la pregunta sin respuesta.

Pero volviendo a esa 'cierta analogía' de los cantos indígenas con el canto de romances en España, hipotética primera causa para el 'aplatanamiento' de la décima en América, habría que agregar la imposición, a partir de la conquista, de un idioma (el español) estructurado fundamentalmente en grupos fónicos de ocho sílabas. Y he aquí, quizá, dos de las primeras razones sociológicas y antropológicas del gusto y permanencia del canto de la décima en América, agregando, como ya dijimos, que el canto improvisado no era ajeno a la incipiente vida cultural indígena, sino que la capacidad repentista existía ya, con independencia de metros y ritmos, como en el resto de la humanidad hasta entonces conocida.

Pero esta estrofa, que se enseñoreó en la poesía y el teatro áureos (Lope de Vega, Calderón de la Barca, Sor Juana Inés de la Cruz, Francisco de Quevedo, por citar sólo algunos de los más renombrados), en el siglo XVIII fue perdiendo, ante el empuje de la Academia del Buen Gusto y sus estrofas italianizantes y presupuestos estéticos afrancesados (Vitier 1988, 7-8), el favor de los poetas cultos, de los creadores de poesía escrita, mientras enraizaba, profundamente, en el gusto popular, en el canto del pueblo, como una de sus manifestaciones orales predilectas junto al cancionero y el romancero tradicionales. La décima se convirtió en herramienta poética, tanto para el canto descriptivo y narrativo, como para el cante quejoso, el cante amoroso, y el cante desafiante de la controversia, la más teatral de sus variantes. Y es el pueblo, no cabe duda, el más sabio Poeta. Y fue el pueblo, no cabe duda (soldados, marineros, religiosos, albañiles, orfebres, labradores...) quien emigró a América y trajo consigo sus formas de decir, su lírica, sus tonadas, sus instrumentos y sabiduría poética, hasta lograr que la décima, olvidada durante el siglo XVIII por los poetas del Neoclasicismo, encontrara en el continente americano un espacio geográfico y humano único, enorme, nuevo, que redimensionara y revitalizara aquel molde estrófico en franca decadencia.

La décima contó para su expansión en América, además del gusto y empleo del vulgo (todo tipo de inmigrantes) con la complicidad de la Iglesia, que encontró en ella un vehículo evangelizador de incalculable alcance. Así, los misioneros de distintas órdenes religiosas, con pastorelas y autos de fe (teatro popular) llevaron páginas enteras de la Biblia, en décimas y otras estrofas, a los indios americanos, primero, y a los negros africanos, después, sembrando la primera semilla de lo que todavía hoy se llama, en el argot repentístico, canto a lo divino (esencial en la tradición decimera y repentista de la paya chilena, por ejemplo).

Entre la asimilación de los indígenas y los negros de la cultura que se les imponía desde las Metrópolis, y el arraigo popular que tenía el cante de décimas y de romances entre los mismos colonizadores (fundamentalmente canarios y andaluces) la décima cayó en tierra americana como una semilla en tierra fértil y floreció en todos los caminos que se le abrieron: en el teatro religioso, en el teatro pagano, en el cante amoroso, en el cante de jolgorio, en el cante de trabajo, en la literatura de cordel, en el canto improvisado.

Pero de todas las vertientes de la décima fue, sin duda, la improvisada, la más olvidada por la historia literaria y cultural de nuestros pueblos, por las academias y los investigadores, pese a que la décima estuvo presente en toda América Latina desde los comienzos mis-

mos de sus procesos transculturizadores, adoptando en cada tierra las características nominales, musicales e interpretativas que dictaban sus circunstancias sociolingüísticas y socioculturales.

Veamos ahora, a vuelo de pluma por la escasez de espacio, la actualidad de la décima como estrofa para la poesía improvisada en algunos lugares de Iberoamérica, comenzando por aquellas regiones españolas en las que todavía se cultiva.

Islas Canarias

Nombre de su interpretación: punto cubano.

Nombre de los improvisadores: versadores, versidores o verseadores.

Estructura de la décima: abba-acddc.

Se emplea para el pie forzado y para la controversia: repentismo individual y dialogal, respectivamente.

Acompañamiento de guitarra y laúd.

Predominio del repentismo puro.

Canto con interludios musicales: ab-abba-ac-cddc.

Música de punto cubano: fundamentalmente, punto libre o vueltabajero.

Lenguaje directo y preponderancia del texto sobre la música.

Uso de figuras retóricas propias del habla popular canaria.

Murcia

Nombre de su interpretación: décima trovera.

Nombre de la improvisadores: troveros.

Estructura: abba-acddc.

Empleo exclusivo para el pie forzado: repentismo individual.

Acompañamiento de guitarra.

Predominio del repentismo puro.

Canto sin interludios musicales (mínimas pausas interversales).

Ritmo de guajira o malagueña.

Leves melismas y leve aflamencamiento.

Lenguaje directo.

Uso de algunas figuras retóricas propias del habla murciana: paragoges, apócopies, epéntesis.

La Alpujarra

Nombre de la performance: trovo.

Nombre de los improvisadores: troveros.

Estructuras: abba-acddc, abbaa-cddc, abbaac-cddc y abbaacddc.

Esporádico uso de la guajira alpujarreña (una duodécima) con estructura variable.

Mayor empleo en el repentismo hablado que en el cantado.

Cuando se canta, se hace sin acompañamiento musical: a capella.

Predominio del repentismo puro.
Canto sin interludios musicales.
Ritmo de guajira o de malagueña.
Leves melismas.
Lenguaje directo y equilibrio en nivel de importancia performativa entre la música y el texto.
Uso de aquellas figuras retóricas propias del habla andaluza: paragoges, antítesis, síncopes, epéntesis, desinencias.

Islas Baleares

Nombre de la performance: glosat.
Nombre de los improvisadores: glosadores.
Estructura: estofas birrimales ababababab.
Repentismo cantado.
Acompañamiento musical (guitarra).
Predominio del repentismo puro.
Lenguaje directo y equilibrio (en nivel de importancia performativa) entre música y texto³.

Y del otro lado del Atlántico, en la vasta geografía de la América hispanohablante, la variedad y riqueza de la décima es tal que no podríamos abarcarla en tan poco espacio. Sirva como botón de muestra este ejercicio sinóptico:

México

La variedad de la décima en México es grande –son jarocho, valona, decimal, huapango–, pero veamos, por ejemplo, las características fundamentales de la décima improvisada en la “poesía” del *huapango arribeño*:

Décimas octosilábicas junto a décimas de arte mayor: decasílabos, endecasílabos, y/o decasílabos.
Pie forzado, a partir de una estrofa que sirve de estribillo, prestando su primer verso como pie de las décimas de la “poesía”.
Interpretación salmodiada hasta el noveno verso; décimo verso cantado como parte de la estrofa estribillo.
Estructura: abba-acdd-c (primer verso del estribillo).
No se improvisan las décimas, se memorizan y salmodian.
Preponderancia equilibrada entre estructura musical, ejecución instrumentista y texto.

Cuba

Estructura: abba-acddc.
Música acompañante: punto cubano.
Se emplea para la controversia, el pie forzado, la trilogía, la ronda y las tonadas.

³ No conocemos la presencia de la décima como estrofa para la poesía improvisada en otras zonas españolas donde el arte de la improvisación está vivo: ni en la zona de “cante de poetas” (Málaga-Córdoba-Granada: la llamada Sudbética andaluza), donde se improvisan quintillas, y algunos troveros escriben décimas

(quien únicamente ha intentado cantarlas, en los últimos tres años, ha sido Gerardo Páez, *El Carpintero*, por influencia cubana); ni en Los Vélez de Almería, región quintillera; ni en Galicia (zona de coplas y cuartetos); ni en el País Vasco (zona de repentismo polimétrico en euskera). Es decir, que en

España, la décima como estrofa para la improvisación no abunda, y, con excepción de las Islas Canarias, donde es la estrofa principal y en muchos casos la única, en aquellas regiones en las que se cultiva, su uso suele ser esporádico y/o secundario, mezclada con otras tradiciones repentísticas.

Acompañamiento de guitarra, laúd, tres y claves (a veces güiro).
 Predominio del repentismo puro.
 Presencia del repentismo impuro en los medios de difusión.
 Canto con interludios musicales: ab-abba-ac-cddc.
 Variedad de tonadas: libre, matancera, espirituana, camagüeyana, con estribillos.
 Predominio del lenguaje metafórico y marcada preponderancia de texto sobre la música, la interpretación y el plante del poeta.

Puerto Rico

Estructura: abba-accddc.
 Empleo tanto para el pie forzado, como para la controversia, y la glosa.
 Acompañamiento del seis (distintos tipos) y el laúd.
 Predominio del repentismo puro.
 Canto sin interludios musicales.
 Lenguaje directo y preponderancia de la música, el plante (proyección escénica, teatralidad) y el canto del poeta, sobre el texto.

Panamá

Estructura: abba-accddc.
 Empleo para la controversia y la glosa.
 Acompañamiento de guitarra y laúd.
 Predominio del repentismo puro.

Otros casos

Perú

La improvisación en Perú tiene puntos de similitud y de diferencia con las otras formas y estilos de improvisación en los países del Cono Sur americano. Se cultiva la décima, sobre todo en la costa pacífica, y a su improvisación se le denomina *socabón* (no *socavón*, como en Panamá), pero, a diferencia de Argentina, Uruguay y Chile, la décima peruana –también la glosa– se improvisa de forma hablada, sin acompañamiento musical. No dudamos que exista alguna forma cantada, pero en los documentos y grabaciones consultados no constan. Se improvisan décimas sueltas o encadenadas y se glosan cuartetas (*abab*) y redondillas (*abba*) en décimas espinelianas.

Uruguay

En Uruguay, como en Argentina y otros países del Cono Sur (Perú y Chile) se le llama *payada* a la *performance* repentista y *payadores* a los improvisadores. La *payada* uruguaya es muy parecida a la *payada* argentina, se improvisan décimas en tono de milonga, acompañadas por la guitarra que muchas veces toca el mismo payador. La interpretación es continua, sin interludios musicales, aunque hacen, como los argentinos, una marcada pausa

tras el octavo verso; hasta el verso número ocho la guitarra puntea, marcando a ritmo de milonga un canto ágil, contagioso; aquí viene una pausa con un rasgado de las cuerdas, y los versos 9 y 10 son casi recitados, con intencionado énfasis.

Otro estilo de improvisación uruguaya es el floreo. Un intérprete –repentista o no– canta acompañado por su guitarra una serie de décimas no improvisadas (a esto lo llaman *pe-laje entreverao*) y entre décima y décima, uno, dos o más payadores improvisan, o sea, flo-rean, décimas habladas y a *capella*.

Chile

En Chile a la *performance* repentista se le denomina *paya* o *palla*, y tiene también muchos puntos de contacto con las payadas argentinas y uruguayas. Se canta igualmente en tono de milonga, acompañándose de guitarra y/o guitarrón, y utilizando principalmente décimas (también glosas), aunque “la famosa payada entre Javier de la Rosa y el Indio Taguada se realizó en cuartetos octosilábicos” (Armistead 1994, 55-56). Se le llama payador al intérprete, aunque por extensión puede llamársele también poeta (como pasa en Cuba) o, como apuntaba un carismático payador chileno en La Habana, *pueta*, a la manera rústica, rural, propia de esta gente y de esta poesía. El canto improvisado chileno suele ser lento y con tono melancólico, amilongado. A diferencia de cubanos y canarios, por ejemplo, se interpreta la décima de forma continua, sin interludios musicales, aunque la lentitud del canto suple un tanto la necesidad de tiempo reflexivo, ayudada ésta por una pequeña y casi imperceptible pausa tras el cuarto verso. También para ganar tiempo y pensar el payador chileno unas veces repite el segundo y otras veces los dos primeros versos de la décima. Suele repetir también, pero no para pensar sino para enfatizar el mensaje, el verso nueve. Generalmente se acompaña él mismo con su guitarra o guitarrón, y existe, como en otros casos, un vínculo muy estrecho entre el payador y su instrumento acompañante.

Argentina

Tal vez los más conocidos entre todos los poetas orales improvisadores hispanoamericanos, míticos ya, gracias a la pluma de José Hernández, son los payadores argentinos. *Payada* llaman ellos a la *performance* repentista, duelo poético en décimas, acompañadas por la guitarra, e interpretadas preferentemente a ritmo de milonga, pero que también han sido cantadas en ritmo de *cielito* –forma primitiva–, *cifra*, *habanera*, *vidalita*, *estilo* y *vals* (Suint 1995). Los actuales payadores argentinos son defensores de esa tradición secular que los ha hecho célebres y han pasado de ser simples gauchos que cantan en la soledad abierta de la pampa, a ser profesionales de la payada. La décima improvisada en Argentina suele ser interpretada, de formas distintas: en ritmo de milonga, lentamente, sin interludios musicales, repitiendo el primer verso y haciendo pequeñas pausas tras los versos 4, 6 y 8, con el acompañamiento punteado de la guitarra (muy parecido a como se hace en Chile y Uruguay); o, con un ritmo más vivo, más rápido, sin interludios musicales, pero con una marcada pausa tras el verso 8 (hasta aquí la guitarra puntea; ahora rasga), de modo que los versos 9 y 10 son casi recitados, con mucho énfasis.

Colombia y Venezuela

Son Colombia y Venezuela, junto a México, los países de Hispanoamérica en los que mayor variedad y número de formas de poesía oral improvisada existe. En Colombia la variedad de estrofas, nombres y músicas para la improvisación es tanta como la misma geografía nacional, con distintos nombres: es la *trova* antioqueña, los moños de Santander (o moñas del Valle del Cauca), las *bambas* de Boyacá, las rajaleñas y los sanjuaneros del Tolima Grande, el contrapunteo llanero (que puede ser también coleo), las *piquerías* de Cartagena y Valledupar, las cantas de Cundinamarca y Boyacá, todas ellas con diferencias musicales, interpretativas y de instrumentos acompañantes. La estrofa predominante es la cuarteta (*abba, abab*), pero también se improvisan pareados, octavillas, endechas, 'seguidillas' y décimas, estas últimas en la zona costera, en el llano, entroncando con la tradición del contrapunteo llanero venezolano. Los decimeros de Colombia conservan esta tradición y la cultivan con idénticas características a la mayoría de los pueblos del continente.

También en el extenso territorio venezolano la variedad de formas y estilos repentistas es grande y tiene muchos puntos de contacto con el repentismo colombiano. En Venezuela se improvisan cuartetos, coplas, romances, 'seguidillas', décimas..., en distintos estilos y formas de canto, tales como contrapunteo, canto coleao, canto seriado, canto acumulativo, canto con llenante, canto corrío y canto por suspensión. Sus formas musicales e interpretativas también son variadas: en copla octosílaba se improvisan *guarañas*, *mariselas*, *sanjuaneros*, *pavanas*, *joropos* y *bambas*, en la zona de Araguá; en romance se improvisa el corrío llanero; en 'seguidillas' se improvisan pasajes en Araguá y Nueva Esparta; en décimas se hace el *galerón* oriental⁴, el *galerón* margariteño, la gaita oriental y el punto, en Zulia, Falcón, Lara y Yaracuy; y con cuartetos hexasílabos se cantan *malojeras* y aguinaldos (Salazar 1995). Casi todas son formas cantadas y acompañadas por distintos instrumentos, fundamentalmente, guitarra, guitarrón, cuatro, mandola y mandolina.

De todas estas formas, las que más conocemos son el galerón oriental y la décima zuliana, muy emparentados ambos, desde el punto de vista musical e interpretativo, con el punto cubano. Ambos se cantan en décimas. Las controversias o duelos de galerón tienen como elemento llamativo la espectacular y continua presentación de los contendientes. Cada uno de ellos tiene un nombre o seudónimo, y antes de los primeros versos de cada décima, a modo de estribillo, cantan (casi recitan) un verso o una frase, presentándose.

Brasil

No sólo en los países hispanohablantes de América Latina se ha cultivado la poesía oral improvisada. También en Brasil hay poetas improvisadores que se enfrentan en las llamadas *cantorias*, con encendidos *versos do momento*. Es la poesía de bancada del nordeste brasileño y las pajadas de Rio Grande do Sul. A estos repentistas de ascendencia portuguesa se les llama *violeiros* o poetas de *bancada*, e improvisan en portugués sextetas octosílabas de rimas consonantes alternas, y también décimas de estructura espineliana, incluido el pie forzado.

⁴ Es curiosa la similitud musical del galerón oriental con el punto cubano –también con el veracruzano–, lo que permitió que en el año 1991, durante el I Encuentro-Festival de la Décima

en La Habana, un grupo de repentistas cantáramos acompañados por un grupo musical de Venezuela. Esto tal vez tenga que ver con la comunicación histórico-geográfica que mantuvieron durante siglos los

puertos de Maracaibo, La Habana y Veracruz (también Cartagena de Indias, otro espacio cultural para la décima), lo que, según el estudioso Virgilio López Lemus, ha provocado un cultivo similar de las formas orales de la poesía.

Veamos, como curiosidad por el cambio de idioma, una décima improvisada por Lourival Batista –uno de los más famosos violeiros brasileños– contestando el pie forzado y la tierra cayó al suelo, citada por Herculano Morales (1995, 77-80)⁵:

*Con jeito, calma e cautela
numa manhã bem fermosa,
eu plantei un pé de rosa
no meio duma panela.
Cresceu e tornou-se bela,
desabrochou em botão.
Veio depois un furacão
e a forquilha rachou-se
a panelinha quebrou-se
e a terra caiu no chão.*

Los repentistas brasileños cantan acompañados de la viola o de la guitarra y, por lo general, sus *performances* no se diferencian del resto de las aquí estudiadas: las mismas características, los mismos objetivos lúdico-creativos, los mismos aspectos psicológicos y técnicos para la creación improvisada: duelo poético-musical frente a un público que les impone el tema y que participa activamente en el proceso de improvisación.

Como hemos visto, la variedad y riqueza del uso de la décima para la improvisación es muy grande. Tan grande como las lagunas de conocimiento sobre este arte y como la carencia de materiales bibliográficos para su estudio, una realidad contra la que se erigen, afortunadamente, Simposios como éste, esfuerzos institucionales que se convierten en auténticos respiraderos para que la tradición del repentismo se mantenga viva o, mejor dicho, para que los estudios sobre estas tradiciones nazcan y se fortalezcan porque, por suerte, la salud de las verdaderas tradiciones no depende del oxígeno artificial de la academia.

Por último, repitamos con Paul Zumthor una de las verdades capitales de la oralidad, en general, y de la improvisación, en particular:

*...solamente entendiendo –y analizando– la obra oral en su existencia discursiva podremos controlar su existencia textual y por ello su realidad sintáctica [...] Porque la *performance* poética no es comprensible y analizable más que desde una fenomenología de la recepción...*

Pero permítanme, para ser coherente, cerrar estas reflexiones en torno a la décima como estrofa en la improvisación, este sondeo al ya secular maridaje entre la voz y la décima cantada, no citando a un teórico como Zumthor, sino a un practicante como el poeta repentista cubano Clemente Cruz, quien logró, en el ya algo lejano año 1989, improvisar una certera definición del repentismo, casi una Poética de la improvisación (por ej., arte definido por antonomasia, poesía sin tiempo y “no en sazón”, proclividad a lo cuantitativo más que

⁵ El artículo de Herculano Morales fue traducido por Virgilio López Lemus, quien advierte que también abunda la décima heptasílabo en el nordeste de Brasil. La traducción –aunque advierte el propio traductor que

“no fue posible conservar la rima, ni siquiera asonante, del verso del pie forzado” – es la siguiente: “Con orden, calma y cautela, / en una mañana hermosa, / yo planté un pie de rosa / en medio de una cazuela. / Creció y se tornó bella, / y se transformó en botón. / Vino

después un ciclón / y la percha se rajó, / la cazuela se quebró / y la tierra cayó al suelo”. (Morales 1995, 80). Nótese la típica solución ingeniosa ante la dificultad lógica del pie forzado (la tierra cayendo al suelo). (Véase § 7.8.).

a lo cualitativo). Dijo Clemente Cruz, cantándole a (o conversando con) la poetisa matancera Miriam Landa:

Miriam, la improvisación,
la define la palabra:
terreno que no se labra
a su tiempo ni en sazón.
Para la germinación
en los surcos del momento
el campo del pensamiento
proclive a la cantidad
disminuye calidad
en aras de rendimiento⁶.

⁶ Recogida oralmente del autor.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMISTEAD, Samuel G. (1994): "La poesía oral improvisada en la tradición hispánica", en M. Trapero (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica*. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 41-69.
- ARMISTEAD, Samuel G. (1996): "Los estudios sobre la poesía improvisada antes de la décima", prólogo a *El libro de la décima* (Trapero: 1996), pp. 15-34. Las Palmas de Gran Canarias: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular/UNELCO.
- BLANCO, Domingo (1995): "*La literatura popular gallega en el siglo xx*". Ponencia leída en las Jornadas de Verano de la Universidad de San Sebastián. San Sebastián: Inédito.
- BOUSOÑO, Carlos (1970): *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Editorial Gredos, 2 vols.
- BROUWER, Leo (1989): *La música, lo cubano y la innovación*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- CÓRDOBA ITURREGUI, Félix (1994): "Los trovadores puertorriqueños: algunas consideraciones sobre el arte de la improvisación", en M. Trapero (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 73-85.
- COSSIO, José María de (1944): "La décima antes de Espinel", *Revista de Filología Española*, XXVIII, pp. 428-454.
- CRIBADO, José (1993): *De trovo con Candioti (1985-1987)*. Almería: Centro de Documentación Musical de Andalucía.
- Décima popular en Iberoamérica, La* (1994). Actas del III Coloquio sobre el antecedente español de la décima y su permanencia en América y II Encuentro-Festival Iberoamericano de la décima. Veracruz, México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- DÍAZ-PIPIENTA, Alexis (1995): "Primeros apuntes para un estudio del repentismo en Cuba", en *La décima popular en Iberoamérica*. Veracruz, México: Instituto Veracruzano de Cultura, pp. 239-252.
- DÍAZ-PIPIENTA, Alexis (1998): *Teoría de la improvisación*. Primeras páginas para el estudio del repentismo. Gipúzcoa: Ed. Sendoa.
- DÍAZ-PIPIENTA, Alexis (2003): "Apuntes para un estudio diacrónico del repentismo en Cuba. "Generaciones" y "promociones" que marcaron su evolución en el siglo xx. (<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/pimienta.html>)
- ESPINEL, Vicente (1980): *Diversas rimas*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1964): *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1985): "Tradición e identidad: décimas y glosas de ida y vuelta", INTI. *Revista de Literatura Hispánica*, 42.
- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette (1994): "Décimas y glosas mexicanas: entre lo real y lo escrito", en M. Trapero (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica*. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 87-109.
- LÓPEZ CRUCES, Antonio José (1992): *Poesías jocosas, humorísticas y festivas del siglo XIX*. Alicante: Alcodre Ediciones.
- MENDOZA, Vicente T. (1947): *La décima en México: Glosas y valonas*. Buenos Aires: Instituto Nacional de la Tradición.
- MORALES, Herculiano (1995): "*La improvisación en los medios de comunicación de masas en Brasil*". Signos, 41, nueva época, pp.77-80. Traducción y notas de Virgilio López Lemus.
- NARBONA, Antonio (1989): *Sintaxis española: nuevos y viejos enfoques*. Barcelona: Ariel, pp. 149 y ss.

- NAVA, Fernando (1992): "Tonadas y valonas: música de las poesías y los decimales de la Sierra Gorda", en Rafael Olea y James Velender (eds.): *Reflexiones lingüísticas y literarias*, II. México: Colegio de México, pp. 355-378.
- NAVA, Fernando (1994): "La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos", en M. Traperro (ed.): *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria, pp. 289-309.
- ORTA RUIZ, Jesús (1980): *Décima y folclor*. Ciudad de la Habana: Ediciones Unión.
- ORTA RUIZ, Jesús (1993): *Viajera Peninsular*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- ORTA RUIZ, Jesús (1995): "Vida de una estrofa en cuatro siglos", *Signos*, 41, nueva época, pp. 5-23.
- PEDROSA, José Manuel (1995): "La canción tradicional, autobiografía poética del pueblo", *Anthropos, Revista de Documentación Científica de la Cultura*, 166-167, pp. 39-42.
- PONCET Y DE CÁRDENAS, Carolina (1972): *El romance en Cuba*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- PORROCHE BALLESTEROS, Margarita (1993). *Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación* 5, febrero 2001. *Actes du XX Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, II. Tubinga-Basilea, Francke, pp. 81-93.
- SALAS Y QUIROGA, Jacinto (1840): *Isla de Cuba*, I. Madrid.
- SBERT Y GARAU, Miquel (1995): "Poesía de Tradición en Mallorca: Los glosadores". Ponencia leída en las Jornadas de Verano de la Universidad de San Sebastián. San Sebastián: Inédita.
- SUBERO, Efraín (1991): *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- SUINT, Martha y Morales, Santiago (1995): "El payador desde el punto de vista de la medicina". Ponencia leída en el III Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima. Las Tunas, Cuba: Inédita.
- TRAPERRO, Maximiano (1996): *El libro de la décima (La poesía improvisada en el mundo hispánico)*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- TRAPERRO, Maximiano (ed.) (1994): *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria/Cabildo Insular de Gran Canaria.
- VEGA, Lope de (1856): «Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo», en *Colecciones escogidas de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*. Madrid: BAE, XXXVIII, M. Ribadeneyra, pp. 230-232.
- VIGARA TAUSTE, Ana M.^a (1992): "Recursos lingüísticos de incorporación contextual al enunciado: deixis situacional", en *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*. Madrid: Gredos, pp. 347-375.
- VIGARA TAUSTE, Ana M.^a (1996): "Español coloquial: expresión del sentido por aproximación", en T. Kotschi, W. Oesterreicher y K. Zimmermann (eds.), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*. Frankfurt-Madrid: Vervuert-Iberoamericana.
- VIGARA TAUSTE, Ana M.^a. *Círculo de lingüística aplicada a la comunicación* 1, febrero 2000. (<http://www.ucm.es/info/circulo/no1/vigara.htm>)
- VITIER, Cintio (1958): *Lo cubano en la poesía*. La Habana: Casa Úcar, García.
- VITIER, Cintio (1988): *Crítica cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- ZUMTHOR, Paul (1991): *Introducción a la poesía oral*. Madrid: Taurus Humanidades.

Liturgia e improvisación

Ismael Fernández de la Cuesta

La pulsión religiosa, de naturaleza íntima, tiende a manifestarse individual y socialmente de mil formas. La manifestación del sentimiento religioso, sobre todo si es social, se rige por determinadas leyes, normas y principios establecidos en virtud de la idea que, en unos casos el individuo, en otros, determinado colectivo, tienen de la divinidad, idea teñida, por lo general, de antropomorfismo. Los actos derivados de la aplicación de estas, por así decir, leyes se llaman ritos. La cuestión que se me plantea aquí, por tanto, es la siguiente: en estos actos, ya sean individuales ya sociales ¿dónde cabe la improvisación?

El enunciado de esta conferencia pretende dar respuesta a esta cuestión. Su amplitud semántica puede llevar nuestro trabajo al campo de la pura antropología, y más certeramente de la antropología religiosa y de la historia de las religiones. El tema, sobre el que existe bibliografía pertinente¹, desborda, por completo, el objeto de esta exposición. Atendiendo, por tanto, al marco en el que se me pide una reflexión, a saber, “La voz y la improvisación: imaginación y recursos en la tradición hispánica”, me limitaré en mi estudio a la liturgia cristiana, en general, puesto que en la Península Ibérica se ha practicado durante veinte siglos esta religión.

El significado de la palabra “liturgia” se despliega en infinitos campos, desde su primera acepción etimológica. Liturgia en el griego clásico designaba el servicio o trabajo público que se hacía en favor de los ciudadanos. En el Nuevo Testamento aparece referido al servicio divino ejercido por los sacerdotes (Lc, 1,23, Hebr, 9,19) y también como un servicio sin referencia al culto. San Pablo usa el nombre de liturgo, y sus derivados, en sentido original y propio, para designar al funcionario, el que ejerce un ministerio, una función, un oficio en la sociedad romana (Rom, 13 passim)². A partir del siglo XVI, algunos estudiosos han utilizado este nombre para designar técnicamente el culto cristiano. Sólo en el siglo XX el nombre de liturgia aparece en los documentos oficiales de la Iglesia, de manera que hoy está muy generalizado para designar todo tipo de expresión religiosa formalmente establecida, cualquiera que ésta sea. Por extensión se emplea a veces el nombre de “liturgia” para designar algún ceremonial profano, a formas de etiqueta, como cuando hablamos de la “liturgia cortesana” de la época de los trovadores, etc. Sinónimos de la palabra “liturgia” son “rito” y “ceremonia”, términos más corrientes en la tradición cristiana y en la legislación de la Iglesia católica³. Después del Concilio de Trento el Papa Sixto V fundó la Con-

¹ Recomiendo, entre otras, la extensa obra de colaboración coordinada por Julien Ries, *Tratado de antropología de lo sagrado*. 5 vols. Madrid-Barcelona, Trotta, 1995.

² Vid. A.G. Martimort, *La Iglesia en oración. Introducción a la liturgia*, Barcelona, Herder, 2.ª ed., p. 30.

³ Hasta el Renacimiento, la palabra caeremonia era más usada que ritus. Así, Santo Tomás de Aquino no usa la palabra ritus

sino para referirse de pasada a los ritos paganos (*Summa Theologica*, 2-2, q. 10, art. 11), y en cambio dedica tres cuestiones importantes para hablar de las caeremoniae cristianas y judías (Ibid. 1-2, q. 101-103).

gregación llamada de Ritos por la *Bula Sapienti consilio*, del 22 de febrero de 1588, para interpretar auténticamente los decretos conciliares, vigilar sobre su correcta aplicación, y legislar oportunamente en el futuro⁴.

Según esto, puede parecer fuera de lugar que en un simposio dedicado al estudio y reflexión sobre “La voz y la improvisación” se proponga una disertación sobre la liturgia para descubrir en ella la improvisación, el repentismo. Pero creo que algo se puede decir, precisamente, en el día de hoy en el que la liturgia cristiana padece una crisis muy honda, derivada en gran parte de la actuación de algunos de sus ministros, liturgo, funcionarios de la Iglesia generalmente vacíos de los recursos literarios o artísticos que requiere cualquier manifestación pública improvisatoria o repentista. Mi intervención está enfocada a tratar la improvisación en la liturgia cristiana, estudiada ésta diacrónicamente. La cuestión que podemos plantearnos es la de saber si, como ocurrió en los textos épicos y líricos de la antigüedad, pongo por caso la *Ilíada* de Homero o los poemas de amor egipcios del Imperio Medio, también en las oraciones y cantos de la liturgia cristiana podemos barruntar un tiempo largo de improvisación y oralidad creativa antes de que sufrieran la esclerosis de la ritualización y se convirtieran en textos sagrados literarios de la eucología cristiana.

Las huellas de lo efímero. La literatura y la música. Cuestión de método

La antropología y la historia demuestran que la religión es un estímulo extraordinariamente eficaz de la creación humana, artística y literaria. Y comoquiera que la manifestación formal más universal de la expresión religiosa es la liturgia, debemos entender que la liturgia es el marco privilegiado donde se ha desarrollado dicha creación. Sabemos muy bien que una parte importante de lo que hoy llamamos literatura, esto es, creación del lenguaje plasmada en letras y, mucho más, la creación musical, tuvieron una preexistencia no gráfica. Puede decirse, incluso, que las obras literarias y musicales no son realmente obras de arte en el soporte gráfico hasta que no se hacen vivas, a saber, en el caso de la creación literaria, por la lectura y, en el de la música, por su activación sonora de manera efímera en el tiempo y en el espacio.

El primer problema que nos plantea, por tanto, el estudio diacrónico de una actividad humana creativa, como es la literaria, la musical y, también, la litúrgica es de naturaleza epistemológica. ¿Cómo conocer lo que realmente pasó en estos terrenos a lo largo de los siglos, si los productos de aquella creación fueron efímeros?

Poco tiempo después de Homero, el filósofo, teósofo e historiador Hesíodo inauguró en el siglo VII a.C. un procedimiento para narrar los hechos relevantes de la vida de los hombres. *Los trabajos y los días* es el título de su libro más célebre. El historiador griego describe los hechos insertos en los mitos, de manera que los hombres comparten su vida y su historia con los dioses. De manera semejante, la Biblia nos narra la historia sagrada. Abraham, Jacob, Moisés y los demás profetas pasaron su vida hablando con Yahvé. En la Biblia, así como en la narraciones de Hesíodo, la inserción en los mitos, esto es en la realidad trascendente, es la que proporciona a los hechos humanos la condición de historiables. Tal manera de narrar la historia, a saber, la historia contemplada a la luz de la religión o con el

⁴ Vid. “Legislación litúrgica” en A.G. Martimort, *La Iglesia en*

oración, pp. 95-114; Armando Cova, “Derecho Litúrgico”, en *Nuevo Diccionario de Liturgia*,

dirigido por D. Sartore, A. M. Triaca, Madrid, Ediciones Paulinas, 1987, pp. 548-562.

prisma de la especulación, de la razón y de la conexión extraterrenal en la búsqueda de una conveniencia racional, religiosa o de cualquier tipo, es nota dominante en la historiografía occidental hasta la época de la Ilustración.

Este procedimiento historiográfico fue radicalmente abandonado por los científicos del siglo XIX, como se abandonó también cualquier método de conocimiento que no naciera de argumentos experimentales. Desde hace dos siglos estamos acostumbrados, por tanto, a ver y a contar muy de otra manera la historia de nuestros antepasados. Los efectos estables, los productos duraderos, dejados precisamente como huellas por los seres humanos cuya historia queremos narrar, son los ingredientes de ese tinglado de naturaleza espacio-temporal que construimos mirando al pasado y llamamos historia. En ellas contemplamos y aprendemos, a veces solamente adivinamos, la peripecia vital, social, política, cultural, artística de los hombres.

Los historiadores llaman fuentes a las huellas y testimonios dejados por los hombres a lo largo del tiempo. Su estudio es el objeto de una disciplina llamada Heurística. En mis años de formación, la Heurística era una asignatura árida que se impartía con harta severidad, porque sin fuentes, se decía, no se podía hacer historia. Posteriormente, he sentido por esta disciplina una cierta afición, a causa de mi deseo de romper el marco rígido impuesto por los preceptistas en esta materia. En efecto, gran parte de las propiedades que determinan y dan carta de naturaleza científica a una fuente histórica, reducen considerablemente la capacidad informativa de ésta. Así ocurre con respecto a las creaciones literarias, musicales y con respecto a otras actividades del ser humano que no terminan en un producto estable, plástico. Por eso, son infinitos los campos del pasado donde no existen las fuentes definidas por la Heurística. La mayor parte de los hechos que han constituido la historia real de los hombres en el curso de los tiempos no ha dejado huellas que puedan ser catalogadas por los historiadores científicos como fuentes. ¿Debemos renunciar, por tanto, a tener sobre ellos algún conocimiento verdadero?

Me planteo esta cuestión precisamente al tener que hablar de Liturgia e Improvisación. Ni la música, ni la literatura, ni gran parte de las manifestaciones religiosas producidas en el curso de los tiempos han dejado huellas tan importantes como otras actividades del ser humano. Por eso, no son objetos de conocimiento, historiables, de la misma manera que las actividades humanas que terminan en objetos plásticos, tangibles, experimentales. Así, por ejemplo, el urbanismo de esta villa amurallada de Urueña, su sobrecogedora presencia en el llano de los campos de Castilla, las casas de piedra dorada que conforman sus calles, sus acogedoras estancias propicias para la intimidad y el sosiego, etc., son realidades visibles, efectos magníficos de una historia no menos magnífica y maravillosa. Pero ¿dónde encontrar el timbre del lenguaje de sus gentes, la vivacidad de sus diálogos, los cantos en las calles y en la iglesia, la espectacularidad o intimidad de los gestos? Nos maravilla la estampa del encantador monasterio visigótico de San Cebrián de Mozote, los espacios de su iglesia, su claustro, a dos leguas de aquí, pero ¿cómo captar la solemnidad de las procesiones, la mística de las luminarias, la evocación del incienso, la devoción de los mil ritos que albergó día a día, en las grandes y pequeñas fiestas, tan prodigiosa e íntima escenografía? ¿Dónde encontrar hoy los sonidos de tanta música, de tantas oraciones co-

mo se fueron al aire? Esta cuestión no sólo podemos referirla a este recoleto monasterio. Vayamos a las grandes catedrales de España y de América. Recorramos los espacios urbanos de las ciudades sumisamente acostadas a la vera de estas ingentes y prodigiosas moles arquitectónicas, demos un paseo por sus calles, intentemos penetrar en los hábitáculos de la gente humilde, en los teatros, en los salones burgueses, en los recintos cortesianos de los palacios allá donde los haya, ¿cómo escuchar allí la música que se produjo, los gestos y la voz de los actores en sus representaciones, la emoción de la recitaciones poéticas, la tensión purificadora de la epopeya cantada, el suspendido hálito provocado por la narrativa oral, la alegría festiva de los bailes y danzas, las oración sentida, unas veces festiva otras desgarrada para dar gracias o pedir a Dios un favor, en los tiempos en los que aquellos espacios eran vivos? Las calles, los edificios, los recintos están ahí, casi como en la época pasada. Los podemos ver, maravillarnos con su estampa, pero están mudos de los sonidos, de las voces, de la música, de la algarabía, de las emociones de los hombres que crearon tales espacios.

Tarea inútil intentar, por tanto, conocer y reconstruir el pasado sonoro literario, musical, litúrgico con los instrumentos que proporciona la ciencia histórica nacida del positivismo, con un concepto restringido sobre la naturaleza de las fuentes, de los testimonios del pasado⁵. Pero insistamos en las fuentes o huellas del pasado. Lo que permite que éstas pervivan y lleguen hasta nosotros para poder estudiarlas es su naturaleza estable y duradera. Pero tal estabilidad y perduración no está en la sustancia misma del testimonio, sino en la naturaleza del soporte que lo contiene. El río que, aguas arriba, nos conduce a beber en su manantial no lo ha diseñado la naturaleza y calidad del agua, sino la geografía inclinada que ha propiciado su cauce. El agua que nace en un terreno llano o cerrado no crea un río, sino un lago. Para encontrar su fuente, hay que emplear un sistema de búsqueda distinto, hay que bucear.

Testimonios de la liturgia cristiana

La liturgia cristiana, hecha de palabras y cantos, posee la terrible condición, para un historiador, de no dejar testimonios tangibles sino muy frágiles y balbucientes. Las palabras encontraron, mucho antes que la música, el soporte donde marcar las huellas. La escritura literaria (sobre todo después del hallazgo del sistema alfabético para representar los sonidos lingüísticos) nos ha proporcionado magníficos testimonios documentales de toda índole sobre los hombres del pasado. Así nació la "literatura", esto es las 'palabras en letras', y así se produjo también poco a poco el error de creer que la creación por las palabras se halla única y exclusivamente en los textos, sin caer en la evidencia de que no es la naturaleza de lo que aparece escrito lo que da perdurabilidad al testimonio, sino la cualidad de sortear el paso del tiempo que posee la materia sobre la que se escribe. Porque, en los escritos literarios ¿dónde está la voz de las palabras, los gestos de la comunicación, los signos efímeros de los ritos y convenciones?

Vengamos a la música. La expresión sonora no articulada en el lenguaje tardó en encontrar un procedimiento de fijación estable de los sonidos, análogo al de las palabras. Hace más o menos un milenio se intentaba fijar adecuadamente por escrito la música. Se creó

⁵ Vid. I. Fernández de la Cuesta, "La catedral sonora", en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *Lo sonoro en el*

ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XVII. II. Coloquio Musicat,

México (UNAM), Universidad de Guadalajara, 2007, pp. 17-29.

un sistema gráfico, que todavía perdura, muy útil pero mucho menos eficaz, para expresar los sonidos musicales, que el sistema alfabético para representar la creación lingüística. La escritura llamada neumática fue, así pues, el inicio de un proceso extraordinariamente rico para la creación musical, gracias a la posibilidad de ser fijadas en las partituras. Pero en éstas la música se halla todavía inerte, hasta que un intérprete arranque de ella los sonidos y los ponga temporalmente en el aire.

Esta larga exposición no es una cortina que enmascara la real dificultad del estudio sobre la liturgia y la improvisación. Al contrario, es el inevitable punto de partida epistemológico para llevarlo a cabo. Para tratar, por tanto, esta cuestión es preciso entrar en el lugar seguro de las iglesias y catedrales donde se practica el culto.

Muchas veces he reclamado, frente a los historiadores del arte, y más concretamente frente a quienes estudian la arquitectura (también frente a los obispos y demás autoridades eclesiásticas), que la razón de ser de las catedrales y de todas las iglesias, no es su realidad plástica, visual, espacial, su arquitectura, su iconografía, sus muebles, sus ornamentos, etc., sino su función litúrgica que es sonora y gestual. Hoy tenemos gran dificultad para entender cómo las iglesias, y muy en especial las grandes catedrales, fueron construidas como auténticas cajas de resonancia y como escenario grandioso para albergar una liturgia esencialmente sonora, hecha para el diálogo vivo, extraterrenal, entre los hombres y Dios. En el centro de la iglesia está el coro. Sus sillerías convergen en el atril o facistol de los libros cantorales. En los flancos altos de coro se alza la imponente caja y fachada de dos órganos monumentales. En la capilla mayor, dos púlpitos o ambores se elevan orientados hacia la nave principal para proclamar la palabra divina y pronunciar solemnes sermones. La estructura longitudinal de las naves es el espacio idóneo de las procesiones.

Acudiré a un texto de Guillermo Durando, obispo de Mende (m.1296), canónigo durante algún tiempo de la catedral de Chartres, para recordar el simbolismo teológico que embargaba el pensamiento de los eclesiásticos más notables sobre la liturgia de las catedrales románicas y góticas y alentaba la oración y el canto, en la Antigüedad y durante el período medieval. Se refiere a un acto litúrgico solemne:

“Las campanas son los profetas. Las campanas sonaban, porque los profetas anunciaban la llegada de Cristo. El Pontífice entra en el templo y Cristo ingresa en este mundo, esto es la Iglesia. El obispo sale de la sacristía, y Cristo sale del seno de la Virgen, ricamente vestido como un esposo procede de su tálamo. Los diáconos, subdiáconos y acólitos que preceden al obispo en la procesión simbolizan los profetas y los sabios que anunciaron el advenimiento de Cristo en carne a este mundo. Los diáconos significan los profetas quienes predicán al pueblo que Cristo ya ha venido y todavía ha de venir, y anuncian la vida futura según el evangelio”⁶.

Poco antes, en el siglo XII, el Abad Suger mandó construir a pocas millas de París la iglesia de la Abadía de Saint Denis en forma de cruz latina, como las románicas, la que inició el estilo gótico de las iglesias. El eje de la capilla mayor está levemente inclinado a la iz-

⁶ Me he referido a este texto en varios de mis trabajos: “Música y Liturgia: El tímpano de la iglesia de Silos”, en Academia. *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes*

de San Fernando, n.º 91, 2002, pp. 9-26; y “La catedral sonora”, en Patricia Díaz Cayeros (ed.), *Lo sonoro en el ritual catedralicio: Iberoamérica, siglos XVI-XVII*. Cito

siempre de Margot Fassler: “Liturgy and Sacred History in the Twelfth-Century Tympana at Chartres”, *The Art Bulletin*, LXXV, 1993, n.º 3, september, p. 503.

quierda con respecto a la nave central, parece que deliberadamente para simbolizar la cabeza inclinada de Cristo en la Cruz. Una larga tradición que remonta, nada menos, a Niceas obispo de Remesiana (actualmente Bêla Palanka en Serbia), siglo v, ve a Cristo en la Cruz como el arpa sonora de rey David que sirve para cantar a Dios y ahuyentar al diablo.

Hoy nos cuesta entender esta realidad histórica, penetrar en aquel simbolismo capaz de hacer prorrumpir a los fieles espontáneamente en cantos de oración y alabanza. En efecto, todas las iglesias y catedrales, especialmente las más antiguas que aún se yerguen en muchas de nuestras ciudades, se han convertido en lugares extraordinarios que ya no están abiertas de par en par a la actividad religiosa de los fieles cristianos, como cuando nacieron, sino cerradas como inmensas y grandiosas arcas que guardan los maravillosos tesoros artísticos acumulados en ellas durante siglos. Las fábricas catedralicias, desligadas de la liturgia cristiana viva, espectacular, que hecha de palabra y música dio origen y sentido a los espacios de extraordinaria arquitectura románica, gótica, renacentista, barroca, se exhiben hoy sobre todo al viajero, al turista ávido de experiencias artísticas, insólitas, visuales, y se cierran al culto de antaño, indisolublemente ligado a la música, a la gran música. ¡Cuánta dificultad añadida para reconstruir la historia viva de unas iglesias como las que jalonan nuestros pueblos y ciudades!, ¡qué gigantescos muros culturales nos impiden ver integrada en ellas la rica vida de nuestros antepasados creyentes!⁷.

El marco litúrgico

Desde el concilio de Trento, más exactamente desde la aparición, por mandato del Papa Pío V, del Breviarium y Missale en 1568 y 1569, respectivamente, los oficios litúrgicos estaban reglamentados hasta en el detalle. La peripecia diaria de las gentes de ciudades y pueblos estaba indisolublemente ligada al desarrollo de la actividad de la iglesia. Ésta, ya fuese grande o pequeña, vivía el ritmo impuesto por la imparable maquinaria de los oficios litúrgicos.

La silueta de la torre no era meramente un desafío estático lanzado al cielo. Por dentro tenía vida. De sus entrañas los labios de las campanas emitían sonidos religiosos de profunda resonancia que marcaban los tiempos litúrgicos a los clérigos, y las horas de la labor cotidiana a los habitantes de la ciudad. El campanero profesional en las catedrales, el propio sacristán en las iglesias pequeñas daban los toques a sus horas, adecuados a la naturaleza del acto. A éste se convocaba en varias secuencias, primer toque, segundo toque, tercer toque o toque de salida. Cada iglesia, y a veces cada campanero, tenía su técnica y su código para el toque de gloria, el toque de misa mayor, más solemne, menos solemne, toque de clamores, toque de procesión, combinando tres posibilidades: la campanada, el repique y el volteo.

Intentemos reconstruir brevemente el marco de la Liturgia, a lo largo del día en una iglesia grande y en una pequeña, antes de las reformas llevadas a cabo en el siglo xx⁸.

⁷ Vid. "La catedral sonora", *passim*.

⁸ Todas las catedrales e iglesias colegiadas, esto es las que estaban destinadas al culto divino solemne diario, tenían adscritos para su servicio un determinado número de clérigos quienes estaban

obligados, por ley canónica, a la celebración litúrgica. Las normas generales dictadas para las celebraciones litúrgicas en la iglesia universal eran interpretadas y completadas por unas particulares "Reglas del Coro" que regían en cada iglesia

según la tradición y eran actualizadas anualmente según las circunstancias. Véase, por ejemplo, la *Regla de Coro de la Santa, Metropolitana y Patriarcal Iglesia catedral de Sevilla*, Sevilla, Imprenta y Librería Sobrino de Izquierdo, 1923.

En las catedrales, todos los días del año, a la salida del sol, las puertas de la catedral se abrían de par en par mientras las campanas daban la señal para la hora de Prima y las misas privadas. La hora de Prima, como la de Tercia, Sexta y Nona, era un oficio litúrgico al que tenían que asistir obligatoriamente, como a todos los oficios litúrgicos del día, los canónigos y beneficiados de la catedral, si querían cobrar sus emolumentos. Los cristianos más fervorosos, que, por razones de trabajo, no podían asistir a la Misa mayor acudían diariamente a las misas privadas en las capillas de su devoción. Los hermanos de las diversas cofradías estaban obligados a estas misas ciertos días especiales.

Pasada la hora de Prima, las campanas tocaban a Misa mayor, precedida el canto de la hora de Tercia. Los domingos y fiestas grandes se hacía una procesión solemne, con cantos responsoriales y música de órgano, por el claustro de la catedral y por las naves de la Iglesia, para honrar a los titulares de las capillas. Era el prelude de la Misa grande. La Misa grande o mayor siempre era cantada. Los días de entre semana, se cantaba en canto llano con acompañamiento de órgano, salvo en Cuaresma. Cuando era fiesta grande, aunque no fuese de guardar, el canto llano alternaba con canto polifónico, orquesta y órgano. Algunas catedrales grandes tenían su orquesta. Otras carecían de profesionales instrumentistas de plantilla. El órgano tenía un titular, no siempre ni las más de las veces clérigo. Desde la Edad Media las catedrales disponían de instrumentistas más o menos estables. El maestro de capilla buscaba en el repertorio disponible que circulaba por todas las catedrales de España y de otros países las piezas idóneas de los maestros más eximios, aquellas que se adecuaban mejor a la naturaleza, solemnidad de cada fiesta y también de acuerdo con los efectivos vocales e instrumentales disponibles.

Terminada la misa seguía, sin interrupción, el canto de la hora de Sexta.

Cuando no era fiesta de guardar, canónigos y fieles realizaban su actividad laboral ordinaria. Los domingos y días de fiesta, la celebración religiosa tenía una prolongación profana en la plaza. Dulzaineros y tamborileros se ocupaban de amenizar y dar entrada a los bailes y danzas de las gentes del lugar que acababa de cumplir con el precepto dominical de asistir a misa los domingos y fiestas de guardar. Esta costumbre era generalizada en toda la cristiandad, y por supuesto en todos los pueblos y ciudades de Castilla desde la Edad Media. Hay testimonios en el *Llibre Vermell* de la Abadía de Montserrat y en el *Codex Caillixtinus* de la catedral de Compostela.

Por la tarde se tocaba a Vísperas. Los días festivos tenían I y II Vísperas. Las Vísperas se celebraban por la tarde del día anterior. Realmente la fiesta comenzaba con las I Vísperas y, por eso, éstas tenían especial significación y solemnidad. En ellas, cuando la festividad era importante, intervenía la capilla musical con todos los efectivos.

Poco tiempo después de las Vísperas, tocaban a Completas. Tocar a Completas era la llamada para celebrar no solamente las Completas, sino también los Maitines del día siguiente, que tenían lugar a continuación. La velada que se iniciaba al atardecer era larga. Tras las Completas, los oficios de Maitines se cantaban con mucha solemnidad, si la fiesta era grande: nueve salmos, cantados con sus antífonas, y otras tantas lecciones solemne-

mente recitadas con sus respectivos responsorios prolijos de canto llano. Durante el siglo XVII se extendió la costumbre de cantar unas piezas polifónicas que se llamaron villancicos, cantos herederos de los tropos medievales interpolados en los responsorios litúrgicos. Mientras los canónigos y demás eclesiásticos decían musitando los responsorios latinos, la capilla musical cantaba estos villancicos alusivos a la fiesta que se estaba celebrando. Muchos de estos cantos, con texto dialogado, eran representados por actores, quienes encarnaban a los diversos personajes. Los maitines de los días más solemnes eran, por tanto, el sustituto del teatro cantado y de la ópera, en aquellos lugares, los más, donde no había corte. Aparentemente, no cabía en la liturgia la improvisación, pero cantores y actores aprovechaban estas representaciones litúrgicas para introducir lances y producir devoción en los fieles.

Las catedrales españolas, también las de América, contienen colecciones gigantescas de villancicos destinados a ser cantados y representados en las fiestas más importantes del año, pues el maestro de capilla, por contrato, tenía la obligación de hacer villancicos nuevos para cada una de las celebraciones, según lo establecía la Regla de Coro de la iglesia local. De un año para otro no podía repetirse.

Las iglesias pequeñas regentadas por un párroco o un capellán no podían alcanzar la magnificencia ni tenían el horario de las celebraciones catedralicias y de las iglesias colegiadas. El sacerdote, como todo eclesiástico ordenado *in sacris*, debía, eso sí, rezar a lo largo del día musitando, esto es pronunciando con los labios, el oficio divino que en las catedrales y grandes iglesias se hacía cantando. Ningún margen aquí para los gestos, para la improvisación o cualquier tipo de modificación sobre los textos del Breviario. Por la mañana las campanas llamaban a Misa, rezada, si era día ordinario, o cantada si era festivo. A mediodía sonaban las campanas del Ángelus y, por la tarde, cuando el prefecto de la iglesia lo imponía, se hacía el rezo o canto de Vísperas y Completas con la ayuda del sacristán, según fuese ordinaria o festiva la celebración. En el Triduo Sacro de la Semana Santa, estas Completas eran designadas como Oficio de Tinieblas⁹. Por la tarde se llamaba también a los rezos devocionales, no litúrgicos, a saber, novenas, triduos, rosarios, via crucis, etc.

¿Dónde encontrar en este marco litúrgico, así descrito, ámbito para la improvisación?

La liturgia cristiana primitiva

Una mirada atrás, siguiendo las huellas que nos llevan al nacimiento de la liturgia cristiana y nos señalan los grandes momentos de su creación y desarrollo, puede abrirnos paisajes donde tuvo lugar la improvisación creativa, antes de que el culto divino desembocara en la ritualización que acabamos de señalar.

Los cristianos primitivos practicaban, como los judíos, una liturgia de palabras, de recitaciones y de cánticos. Su ambiente era el de la familia y el de la comunidad de creyentes. Para ello, no necesitaban lugares grandes y suntuosos, templos, teatros, circos, sino un espacio donde establecer un diálogo personal con un Dios también personal. La diferencia fundamental entre el culto del monoteísmo judeocristiano y del politeísmo grecorro-

⁹ El nombre a este oficio le venía dado por el rito de apagar a lo largo del oficio las 15 antorchas o

velas del candelabro triangular llamado Tenebrario, más las seis velas del altar, hasta quedar a

oscuras al final del rezo del Miserere.

mano nacía de la doctrina básica de ambos tipos de religiones¹⁰. El Dios de los cristianos, Ser todopoderoso, creador del mundo y de todas las criaturas, poseía absoluto dominio sobre los hombres, su vida y sus actos. Éstos debían obedecer a su voluntad manifestada a lo largo de la historia, una historia sagrada. La respuesta al designio divino debía traducirse en una vida moralmente impecable. La liturgia, así judía como cristiana de la época primitiva, tenía por objeto recibir el mensaje divino plasmado en la Biblia y dar cumplida respuesta con palabras apropiadas a dicho mensaje. Por eso, los actos culturales consistían en la recitación solemne de los textos bíblicos por el rabino, por el presbítero o personas que estaban técnicamente habilitadas para ello. A esta recitación seguía la respuesta de compromiso de los fieles cantando salmos y cánticos espirituales. El culto de una religión monoteísta asentado sobre la base de una relación personal con el Dios único, no podía realizarse sino a través de un diálogo interpersonal, que se llevaba a cabo mediante las palabras divinas que se hacían presentes en la lecturas de las sagradas Escrituras y la respuesta de los cristianos mediante la recitación de los salmos y cánticos bíblicos.

En la concepción politeísta de la divinidad, por el contrario, el poder divino estaba compartido por muchos dioses. La idea de tales dioses tenía como fundamento el antropomorfismo, que les atribuía rasgos, formas y acciones humanas. En la religión politeísta grecorromana los dioses poseían las mismas cualidades que los seres humanos, salvo la inmortalidad y un poder superior, omnímodo, en el ámbito de su competencia. Consiguientemente, la liturgia de esta religión politeísta tenía por objeto, por una parte, granjearse el favor divino, función propiciatoria y, por otra, ahuyentar el mal, función apotropaica. Para ello se entendía que los gestos, los hechos rituales, los sacrificios, las donaciones en los templos, los espectáculos en los teatros y en los circos, eran más eficaces que las palabras, puesto que los dioses se comunicaban con los seres humanos a través de los fenómenos cósmicos o telúricos.

En la sociedad romana el culto se realizaba, en efecto, a través de gestos rituales, sacrificios, representaciones, espectáculos, preparados por una procesión exhibición a través de la Urbs llamada pompa. Esta procesión era una de las prácticas rituales fundamentales de la civilización romana¹¹, en las cuales los actores no sólo eran los sacerdotes, sino también los histriones y ludiones. La improvisación de cánticos, mimos y otras actuaciones musicales tenían como fundamento estable la tradición y la posesión de una técnica y habilidad a toda prueba.

Los cristianos, por el contrario, apenas tenían margen para la improvisación, por cuanto su culto, como ya he advertido, consistía en el diálogo con Dios y en la repetición de la palabra revelada por Él. Esta palabra divina, fijada en la Biblia, era obviamente inmodificable aunque, eso sí, expuesta a interpretaciones realizadas en la misma liturgia. Pero sobre la explicación del sentido de la palabra revelada se ejercía una vigilancia extrema para evitar la herejía.

¹⁰ Reproduzco aquí, resumidas, algunas ideas de mi artículo, ya citado, "La catedral sonora", pp. 19 ss.

¹¹ Florence Dupont, *L'Acteur-Roi ou le théâtre dans la Rome*

antique, París (Les Belles Lettres), 1985, p. 27. Las pompae fueron cristianizadas en Roma después de Constantino y se convirtieron en procesiones a las diversas basílicas donde el nuevo Praesul, a saber el Papa, llegaba

acompañado de los fieles para celebrar las asambleas litúrgicas. La respectiva basílica adonde se dirigía la comitiva era designada como *statio*, 'lugar de parada o de destino'.

Tradición oral en la formación de la liturgia. Eucología y canto

Teniendo la recitación como punto de partida, la liturgia cristiana (así en Oriente como en Occidente) experimentó un proceso evolutivo de consecuencias extraordinarias¹². Los versos bíblicos que eran recitados en las iglesias seculares y en las de los monasterios se convirtieron en cantos de enorme complejidad melódica, por la acción de los recitadores, salmistas, cantores. Éstos recitaban los poemas bíblicos respetando la naturaleza paralelística de sus versos y añadiendo ornamentaciones en el inicio y en la cadencia de los mismos, y allí donde las palabras tenían especial relevancia religiosa, prosódica, poética. El riquísimo fondo antiguo que exhiben hoy los diversos repertorios de cantos en las diversas lenguas, el griego, el copto, el latín, como el del canto gregoriano, es producto de un proceso de ornamentación de los versos sagrados recitados inicialmente de manera muy sencilla, ornamentación que hasta su fijación en la tradición oral y su posterior puesta por escrito, fue improvisada y variable.

Las primitivas basílicas cristianas y las iglesias de toda la cristiandad, así seculares como monásticas, acogieron en sus púlpitos, en sus presbiterios, en sus coros estas recitaciones así ornamentadas hasta convertirse en cantos. Mucho más tarde, en el siglo IX, Eulogio de Córdoba (800-858) se quejaría de que en su tiempo, tras arrear la persecución musulmana contra los cristianos,

“el cantor ya no exhibe su canto sagrado en público, ni retumba en el coro la voz del salmista, ni pregona el lector desde el púlpito, ni alecciona el diácono al pueblo, ni el sacerdote inciensa el altar”¹³.

El desarrollo de los primeros discantos, ornamentaciones de varias tesituras sobre un canto dado, hasta convertirse en obras polifónicas, se realizó en las catedrales. Para entonces la ornamentación vocal en las iglesias y catedrales convivía con la ornamentación plástica de sus frisos, capiteles y portadas. La convivencia entre ambas artes no fue fácil dentro del cristianismo.

La fuerza de la tradición oral y, digamos en términos modernos, del repentismo en la conformación del canto litúrgico es perfectamente trasladable a la eucología.

La ritualización en la que desembocó la liturgia latina y llegó a su cénit tras el concilio de Trento, dejó un único espacio libre para la improvisación. Este único lugar era el de los actos devocionales, extra y para-litúrgicos, la evangelización, la catequesis y la oratoria sagrada, siempre dentro de la ortodoxia, esto es dentro del marco que en materia de fe y costumbres imponían las Sagradas Escrituras, la Tradición y la Autoridad eclesiástica. En el ámbito de las devociones es posible recoger testimonios históricos y literarios sobre actuaciones espontáneas de los clérigos, sacristanes, hermanos mayores de las numerosas hermandades cristianas, y también de otras personas de dudosa ortodoxia, como los “alumbrados” y otros personajes considerados como “endemoniados”, que fueron impla-

¹² Sobre este particular ya tuve el honor de disertar hace dos años aquí en Uruña, en el Simposio sobre la voz y la memoria: “Auralidad y oralidad. Composición, ejecución y transmisión oral en el gregoriano”. En *La voz y la memoria: Palabras y mensajes en la tradición*

hispánica. Simposio sobre el patrimonio inmaterial, Uruña, Fundación Joaquín Díaz, 2006, p. 17-35.

¹³ Véase cita en *La catedral sonora*, Diui Eulogii Cordubensis martyris... Opera, studio et diligentia... Petri Poncii Leonis a Cordoba... Eiusdem sanctissimi martyris uita per Aluarum

Cordubensem scripta; cum aliis nonnullis Sanctorum martyrum Cordubensium monumentis; omnia Ambrosii Moralis Cordubensis... illustrata, eiusque cura et diligentia excussa; operum catalogus sequitur post praefationes. Compluti, Ioannes Iñiguez a Lequerica excudebat, 1574.

cablemente hostigados por la Inquisición¹⁴. Todas estas actividades religiosas merecerían un estudio extenso a través de las huellas que todavía se dejan ver en algunos lugares de España y sobre todo de América.

Antes de Trento hay muchos indicios de improvisación en la liturgia, fuera del canto al que ya me he referido. Los textos de la Sagrada Escritura que se leían y cantaban en la liturgia, las perícopas bíblicas y los salmos, eran intocables. A partir de ellos, sin embargo, se producía una materia eucológica extraordinariamente rica, a saber las oraciones dirigidas a Dios y las exhortaciones a los fieles. Éstas, en un principio, eran improvisadas. Fuera de los cantos y de lecturas bíblicas las improvisaciones revestían la forma de Kerygma, o anuncio, Didaché, enseñanza, y Parenesis, exhortación. De las oraciones y exhortaciones improvisadas tenemos testimonios en el Nuevo Testamento, principalmente a lo largo de las epístolas de San Pablo y en los Hechos de los Apóstoles. La espontaneidad y el repentismo en este campo eran proporcionales a la mayor o menor personalidad del presbítero u obispo que presidía la asamblea de cristianos. Las diversas liturgias latinas ofrecen testimonios magníficos de textos que, habiendo sido creados oralmente y mantenidos en la tradición audio-oral, posteriormente fueron puestos por escrito y pasaron a los repertorios de las diversas liturgias. Los de mayor frescura y libertad creativa se hallan, a mi modo de ver, en la liturgia hispánica, o mozárabe. Esta frescura y espontaneidad contrastan con la sobriedad de la eucología romana, cuyas oraciones, sumamente breves y concisas, están compuestas según un patrón o arquetipo inamovible¹⁵.

Las asambleas de ciertas denominaciones protestantes, evangélicas, pentecostales, carismáticos, o de las actuales comunidades católicas llamadas “de base”, neocatecumenales, etc., han querido remontarse a la antigüedad para imitar y acomodar a la cultura de hoy el espíritu de aquellas liturgias improvisatorias. Y por eso hoy hacen de la improvisación, de la glossolalia¹⁶ y de otras manifestaciones más o menos espontáneas, un verdadero rito. Las asambleas de esta naturaleza están animadas por personas cuyo perfil religioso y humano (psíquico) coincide, en algunos casos, con el reflejado en la documentación aportada por los historiadores de los Alumbrados de los siglos XVI y XVII, a los que me he referido con anterioridad¹⁷.

Terminaré aludiendo a fenómenos supuestamente extraterrenales que sucedieron en iglesias y de los que poseemos alguna documentación. Así, por ejemplo, del siglo XVII nos consta algún testimonio de escucharse inopinadamente a un coro de ángeles en el monasterio

¹⁴ Inevitable recurrir a los innumerables casos de España y América que cita Álvaro Huerga en su *Historia de los alumbrados* (1570-1630), Madrid, Fundación Universitaria Española, 4 vols., 1978-1988. El caso bien conocido estudiado por Huerga de la joven María Pizarro, natural de Lima (Perú), es abordado nuevamente por René Millar Carvacho, “Entre ángeles y demonios: María Pizarro y la Inquisición de Lima 1550-1573”, *Historia* (Santiago), dic. 2007, vol. 40, n.º 2, pp. 379-417.

¹⁵ Sólo hace falta comparar una oración sálmica mozárabe, por ejemplo las del domingo de cotidiano, *Salus tua, Te rerum*, con cualquiera de las oraciones colectas del Misal romano, por

ejemplo, de Navidad: “Concede, quaesumus, Omnipotens Deus: Ut nos Unigeniti tui nova per carnem Nativitas liberet. Quos sub peccati iugo vetustas sérvitus tenet”. Y más aún destaca la libertad improvisatoria de la Oratio Admonitionis hispánica por encima de la austeridad literaria y tópica del correspondiente prefacio romano. I. Fernández de la Cuesta, *El “Breviarium Gothicum” de Silos*, Madrid-Barcelona, CSIC, 1965, pp. 56, 63 *passim*.

¹⁶ La glossolalia es un carisma o cualidad que viene de Dios y afecta a determinados creyentes para poder emitir oraciones, exhortaciones, proclamas a través de sonidos especiales, como lenguas (lenguas o idiomas, por

supuesto, que no son reales ni obedecen a determinados códigos lingüísticos) a la manera como los Apóstoles en Pentecostés, tras ser poseídos por el Espíritu Santo en el Cenáculo de Jerusalén, salieron a la ciudad y se pusieron a hablar en las diversas lenguas de los peregrinos que visitaban por aquellos días la Ciudad Santa (Hechos 2, 1-12).

¹⁷ Me refiero especialmente a ciertas sesiones paralitúrgicas de glossolalia a las que pude tener acceso como observador en un recinto de Londres en el verano de 1973, y en las que participaban activamente cristianos de diversas denominaciones, incluidos católicos y religiosos de algunas órdenes, como dominicos, etc.

jerónimo de San Bartolomé de Lupiana (Guadalajara), el 28 de agosto, fiesta de San Agustín, del año de 1630¹⁸.

El canto de la capilla musical, el sonido del órgano en la época de la gran polifonía y de los grandes organistas de los siglos XVI al XVIII no siempre era producido severamente leyendo unas partituras. Es bien conocido cómo, para ser aceptado como Maestro de capilla en una catedral, el aspirante era sometido a la difícil prueba de improvisar las tres voces de contrapunto sobre un cantus firmus dado: una de las voces polifónicas era cantada por el aspirante, las otras dos voces las señalaba, nota por nota, en las falanges de la mano guioniana¹⁹. La práctica improvisatoria del discanto en la Liturgia durante la Antigüedad y la Edad Media, pervivió, como se ve, en el Renacimiento y hasta el Barroco.

Las variaciones sobre los versos de los salmos que se entreveraban en el canto de los mismos, siempre eran improvisados por los organistas. La forma musical de las diferencias o variaciones tiene, precisamente, este origen. Sobre Francisco Peraza, organista de la catedral de Sevilla, Francisco Pacheco del Río (1564-1654) en su *Libro de la descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, dice lo siguiente de su habilidad como organista:

“Fue tan insigne en su modo de tañer, que afirman doctas personas que fue inimitable su música, i assí, ninguno a llegado a alcançar aquella singular eminençia, que fue tanta que estando entonces la contratación de los mercaderes de varias naciones dentro de la iglesia, por no estar acabada la lonja, en tocando el órgano los suspendía de manera que dexaban los negocios comenzados i los arrebatava tras sí con la fuerça de su música, como se encarece fabulosamente de Orfeo. I no sólo a éstos, pero al gran maestro Guerrero le obligava a abraçarlo, a tomarle las manos y querérselas besar; i lo mismo le sucedía con Felipe Rugier, famoso maestro de capilla del rei Felipe Segundo en Madrid. I ambos afirmavan que tenía algún ángel en cada dedo”²⁰.

Los “ángeles en cada dedo” son clara imagen de la inspiración creativa y de las cualidades improvisatorias del gran Francisco Peraza.

¹⁸ *Libro de los Actos Capitulares de este Monasterio de San Bartolomé de Lupiana*; desde el año de MCCCCLXXXVI., fols. 197v-198v., en Archivo Histórico

Nacional, Sección Clero, Libro 4,564.
¹⁹ Samuel Rubio, *Historia de la Música Española desde el “Ars nova” hasta 1600*, Madrid, 1983, p. 26.

²⁰ Francisco Pacheco del Río, *Libro de la descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones*, Sevilla, 1599, reed., Sevilla, 1985, p. 332.



La improvisación en la música andalusí marroquí

Luis Delgado

Es conveniente, antes de hablar de la improvisación, comenzar aclarando cuál es el significado del término “Música Andalusí”.

A veces se piensa que éste se refiere a un estilo, o a una forma de interpretación u ornamentación. La realidad es muy otra, ya que “música andalusí” es el nombre que recibe un repertorio limitado de obras que, teniendo su origen en las cortes musulmanas de la Península Ibérica medieval, se ha conservado y desarrollado en los países del Magreb, por tradición oral hasta nuestros días.

Este repertorio de carácter culto y palaciego, se estudia en la actualidad en los conservatorios de las principales ciudades magrebíes, y está considerado la música clásica de estos países.

Es obvio que el sistema de transmisión oral conlleva una evolución y un cambio permanente en la interpretación, ya que cada generación, cada escuela, e incluso cada intérprete, añaden y eliminan ornamentaciones sobre las líneas melódicas, en base al carácter enormemente improvisador de este repertorio.

Ahora bien, la estructuración fijada y respetada por todos, nos lleva a pensar en una continuidad aceptablemente fiable, desde sus orígenes hasta nuestros días.

En un principio, y de forma generalizada, los orígenes históricos de esta música se le han atribuido casi por completo a un músico emblemático, que llega en el año 890 a la corte de Abderramán II, en Córdoba. Se trata de Ziryab, y si nos atenemos a los numerosos escritos que lo citan, fue un esclavo liberto, sabio y músico, que se vio obligado a huir de la corte de Harun al Rashid, en Bagdad, a causa de las envidias de su maestro, Ishac el-Moushuli, de cuyo laúd decían que tenía las clavijas de oro puro. Parece ser que el Califa, tras escuchar al joven Ziryab, quedó tan prendado de su arte y de su ingenio, que el-Moushuli, víctima de los celos hacia su arte y hacia el de su propio hijo, le amenazó de muerte para que abandonara la corte.

Tras un lento viaje por la costa Sur Mediterránea, Ziryab llega a la corte cordobesa, y allí encuentra el espacio y los medios adecuados para desarrollarse. Funda la que fácilmente pudo ser la primera escuela de música o primer conservatorio de Occidente y desarrolla un nuevo sistema de construcción de laúdes. Compone más de 10.000 canciones, y además revoluciona por completo las costumbres sociales de la corte cordobesa. Se convierte así en el maestro de ceremonias y hombre de confianza de Abderraman II. Valgan estas notas para acercarnos someramente a la figura de este sabio excepcional, cuya biografía puede ser motivo de un estudio extenso.

Ahora bien, desde el punto de vista de investigadores más modernos, como Christian Poché, se resta importancia a esta figura que coincide con el perfil del "prohombre" idealizado por la memoria colectiva, más cercano a la leyenda que a la propia historia. La musicología actual, a falta de datos que lo confirmen, se resiste a pensar en un solo creador que desarrolle de principio a fin la totalidad del arte musical andalusí desde sus inicios.

En 1956 aparece el manuscrito de un lexicógrafo tunecino del siglo XIII, llamado al-Tifasi, y su descubrimiento apoya esta última teoría. En él se expone un desarrollo comparado, menos apasionado y quizás más coherente, de lo que podría haber sido la construcción evolutiva de la música hispano-musulmana. Hago hincapié en el término "evolutiva", porque unas estructuras como las que vamos a conocer, sólo pueden mantenerse si se mantiene una fuerte creatividad en su entorno. De otra forma, los músicos, es probable que abandonen las estructuras rígidas, carentes de opciones creativas, para desarrollar nuevas formas.

Sobre unas posibles bases previas, desarrolladas en los casi dos siglos transcurridos desde la llegada del Islam a España, es posible que Ziryab estableciera unas bases estructurales para esta música, aportando los conocimientos adquiridos en la importantísima escuela de Bagdad.

Así, la música andalusí, irá evolucionando hasta nuestros días, trasladando su desarrollo a las capitales hegemónicas de cada época. Es el caso de Saraqusta, la Zaragoza de finales del siglo XI y principios del XII. Con la llegada a del sufí almeriense Ibn al-Arif, una corriente espiritual ocupa la capital aragonesa, y primeramente bajo el mandato de al-Mundir, y de al-Mustán Billah después, la ciudad se convierte en el centro cultural de la Península.

Allí se desarrolla la filosofía de sabios como el imán Ibn Bayya (Avempace), que pasa a la historia como uno de los impulsores de este legado musical, al que, como harán otros en el posterior curso de la Historia, aporta su arte y sus conocimientos.

Una vez expuestas estas opiniones, y sin querer entrar en más detalles técnicos ni históricos, podríamos imaginar una semblanza de esta música.

Probablemente fue creada a partir de la herencia oriental, y con elementos de canciones y melodías populares locales, para solaz de nobles y altos cargos de la corte: cadís, jeques, muftís, etc. Los músicos, generalmente esclavos de ambos sexos, permanecían de guar-

día, esperando ser llamados a cualquier hora del día o de la noche para interpretar su arte, bien como ambiente de fondo para acompañar reuniones o paseos por salas, serrallos, baños o jardines, o bien para deleitar y sorprender a los invitados de los nobles anfitriones, con sus habilidades como intérpretes y poetas.

El músico o el literato, sabedor de la estima de que era objeto, utilizaba sus dones con habilidad, y así son varias las anécdotas que cuentan como un solo panegírico, cantado en el momento adecuado, podía arrancar de las manos del elogiado una joya de tal valor, que sirviese al artista para comprar su libertad.

La música árabe en general, y por extensión, también la música andalusí basa sus principios en elementos filosóficos y telúricos, que conectan el mundo espiritual y anímico, con el plano físico y cotidiano.

Aunque no hay ninguna documentación científica que lo avale, la tradición oral nos cuenta que fueron 24 las piezas que originalmente conformaban el repertorio andalusí. Una para cada hora del día y para situaciones determinadas.

Esto relaciona inevitablemente los distintos modos con los distintos momentos de la jornada y sus correspondientes estados de ánimo.

La música árabe contempla en un principio cuatro modos principales, cada uno unido a una de las cuerdas del antiguo laúd. Cada cuerda estaba teñida de un color, que se relacionaba de forma directa con uno de los humores del cuerpo humano y con las fuerzas de la naturaleza.

Alexis Chottin, en su imprescindible "*Tableau de la Musique Marocaine*", publicado en los años cuarenta, presenta un detallado cuadro de interrelaciones, bajo el título de "*El laúd y las armonías de la Naturaleza*".

Le Luth et les harmonies de la nature:

Cordes du luth	bam (la)	mathlath (ré)	mathna (sol)	zir (do)
Rythmes	Hazaj, Ramal el Khafit	Thaqil al mum tad	Thaqil awwal Thaqil thâni	makhûrl
Signes du zodiaque	Capricorne Poissons	Balance Sagittaire	Bélier Gémeaux	Cancer Vierge
Eléments Cosmiques	Eau	Terre	Air	Feu
Vents	Ouest	Nord	Est	Sud

Saisons	Hiver	Automne	Printemps	Eté
Quartier lunaires	du 21e au dernier jour	du 14e au 21e jour	du 1er au 7e jour	du 7e au 14e jour
Quartiers du jour	de minuit au lever soleil	du coucher du soleil á minuit	du lever du soleil á midi	de midi au coucher soleil
Humeurs	Phlegme	Atrabile	Sang	Bile
Les quatre áges de la vie	Vieillesse	Age mûr	Enfance	Adolescence
Facultés intellectuelles	Masculine (volonté)	Conservation (Mémoire)	Fantasque	Imagination
Facultés corporelles	Résistance	Préhension	Assimilation	Attraction
Fonctions externes sociales	Douceur	Bonté	Intelligence	Courage

Si siguiendo con los modos principales y su relación con los elementos, Manuela Cortés en su no menos imprescindible *“Pasado y presente de la Música Andalusí”*, traduce un conocido poema que amplía el tema desarrollado en el cuadro, y que está contenido en un libro del que enseguida daremos detalles, el *“Kunnas Al Haik”* o *“Libro de al-Haik”*.

Dice así:

“Los humores en el mundo son cuatro, de la misma forma que los modos musicales:

El primero es la atrabilis cuyo humor es la tierra, por lo fría y seca la ha distinguido la humanidad.

La flema tiene como humor el agua, húmeda y fría.

Del humor del aire y del calor está regida la sangre.

La bilis tiene como humor el fuego, y su calor abrasa por la sequedad que posee por designio de Dios.”

Es decir, que cada modo influiría en el carácter de una interpretación o de una improvisación, y cada estado de ánimo buscaría de forma natural el modo que más se ajustase a cada momento.

Así, si desarrollamos este concepto, podemos tomar las composiciones que surgen de un sentimiento sanguíneo como obras de carácter festivo, lúdico, amatorio...; las que surgen

de sensaciones biliaras serán violentas, épicas, emprendedoras, bélicas...; las flemáticas versarán sobre la inmovilidad, los paisajes detenidos, la bruma..., y finalmente las relacionadas con la atrábilis serán de carácter fatalista, angustioso y fúnebre.

La música andalusí está considerada como música occidental por los musulmanes, ya que se genera en el Magreb, el Poniente del mundo árabe, pero es indudable que su origen está en las bases musicales de Oriente Medio. Esta música no se limita a exponer simplemente una expresión artística, sino que, junto al resto de las manifestaciones creativas, desarrolla todo un mundo cosmogónico ligado a la filosofía y se suma a la búsqueda de un arte total que armonice con nuestro entorno, ayudando a descifrarlo. De esta forma, el intérprete, con el aprendizaje de las estructuras fijas y de los modos tradicionales, desarrolla un sustrato personal que le permite improvisar libremente, transitando por las formas preestablecidas de forma creativa.

Hablemos ahora de las mencionadas estructuras que rigen el repertorio andalusí. Es necesario que las conozcamos, aunque sea someramente, para poder situar la improvisación en sus espacios reales.

Centrándonos en la tradición conservada en Marruecos, hay que decir que el término “*nuba*” significa literalmente “turno”. Su aplicación quizás se deba al orden por el que cada hora del día tenía una nuba específica o a la espera, antes mencionada, que realizaban los músicos para la interpretación.

Se podría decir que estas nubas son una especie de suite vocal e instrumental, que conteniendo una estructura prefijada, deja lugar a la creación y a la improvisación.

En Marruecos sólo se han conservado 11 nubas de las 24 que parecen ser las existentes en origen, y atendiendo a la información que diversos autores recogen, se ordenan de la siguiente forma:

Al amanecer:	Nuba al-Aoshaq.
Durante la mañana:	Nuba Ramal al-Maya
	Nuba Hidyaz al-Kabir.
Al comienzo de la tarde:	Nuba Rasd ad-Dayl.
Por la tarde:	Nuba Hidyaz al-Mashriqi.
Al atardecer:	Nuba al-Maya.
	Nuba Garibat al- Husyn.
En las noches de placer:	Nuba Iraq al-Ayam.
En noches con la luna en cuarto creciente:	Nuba al-Istihlal.
Al término de la noche:	Nuba al-Isbihan.
	Nuba al-Rasd.

Dentro de cada nuba o suite existe una estructura prefijada y común a todas ellas. No merece la pena buscar una nueva definición de esta forma musical cuando Christian Poché ha redactado una tan exacta como ésta:

“La nuba se basa en una serie de movimientos jerarquizados que en ningún caso se pueden permutar, y cuya aceleración engendra la aparición de nuevas fórmulas rítmicas, contabilizadas y codificadas en su totalidad, ya que nunca se dejan al azar.”

La interpretación íntegra de una nuba tiene una duración aproximada de cinco a ocho horas, pero no se debe tomar esto al pie de la letra, porque, tal y como anotábamos antes, estas músicas no se interpretaban en la forma en la que hoy entendemos un concierto. Es decir, un escenario y un público sentado que escucha en silencio. Siendo así, lo habitual es que fuera el propio músico el que escogiese la duración y el repertorio adecuado a cada instante, y si se trataba de “perfumar” el ambiente con música, ésta se podía prolongar a lo largo de toda una noche, o de un día.

En la interpretación actual, el director de la orquesta va adelantando por indicaciones musicales, o instrucciones previas, los fragmentos que se van a hacer, interpretando algunas partes de la nuba, sin perder de vista la estructura global de la misma.

A grandes rasgos se podría sintetizar de la siguiente forma:

La nuba marroquí se divide en cinco movimientos. Cada uno de ellos recibe el nombre genérico de Mizan. Cada Mizan, a su vez, se divide en diferentes partes, articuladas por elementos permutables y numerosas canciones que se denominan sannas.

La velada comienza con la M´ sahliá (lit. Caudal), que es una parte instrumental, de ritmo libre, y línea melódica prefijada, donde músicos y oyentes se acomodan al modo de la nuba.

A continuación viene la Twisiya de la nuba que es una parte generalmente instrumental con ritmo y melodía fijos.

Después se interpreta la Bugya (lit.: Intención), una parte Instrumental, de ritmo libre y melodía fija distinta a la anterior.

Una vez interpretada la introducción de la nuba, comienza sin interrupción el primer movimiento o Primer Mizan: llamado Basit (lit.: Simple). En él encontramos su Twisiya o introducción al Mizan y sus numerosas sannas.

Pasaríamos ahora al Segundo Mizan o segundo movimiento: Qaim Wa Nisf (lit.: Una parte y media) con su Twisiya del Mizan y sus sannas. Este movimiento puede contener el Inshad: es decir, una parte vocal solista, también de ritmo libre y melodía fija.

Vendría ahora el Tercer Mizan: B´ tayhi (lit.: Alargado) con su Twisiya del Mizan y sus sannas, del que no vamos a escuchar ningún fragmento, y que suele con-

tener un mawal o espacio libre para el cantante, para pasar al cuarto movimiento o Cuarto Mizan, llamado Dery (lit.: Parte final) con su Twisiya y sus sannas. Este movimiento suele contener un taqsim, es decir, un espacio para la improvisación de uno de los instrumentos solistas.

Llegamos así al quinto movimiento o Quinto Mizan: el Quddam (lit.: El que está delante o añadido) también con su Twisiya y sus sannas.

Como se desprende de este complejo esquema, podemos decir que la música andalusí, de igual forma que el resto de las manifestaciones artísticas de al-Andalus, obedece siempre a una codificación enormemente detallada, que permite al artista expresarse con libertad, aunque siempre se mueva dentro de las estructuras tradicionalmente acordadas.

A pesar del aparentemente rígido esquema en el que se desenvuelve la música andalusí, puedo asegurar que pocas cosas hay tan apasionantes como abandonarse a su escucha. Los ritmos se suceden con aparente facilidad, los músicos, en la complicidad del repertorio vivencialmente compartido, se desafían mutuamente en complejas ornamentaciones y arriesgados fraseos. La percusión se interpreta con decisión, ya que es la verdadera espina dorsal de la nuba. En los lugares convenidos, acelera el tempo para animar a los intérpretes si éstos decaen, y sujeta las riendas del ritmo, cuando éste amenaza con desbocarse. Es la referencia que sirve de guía a toda la orquesta. El público, que conoce el repertorio, pues esta música forma parte del acervo popular, espera entusiasmado las partes de más dificultad técnica, celebrando alborozado el virtuosismo de los intérpretes, cuando éstas son superadas entre aplausos.

Hay que insistir: pocas cosas son tan apasionantes como la escucha, sin prisas ni distracciones, de cualquier concierto de música andalusí.

Uno de los primeros investigadores que se embarcó en la casi imposible tarea de transcribir una nuba fue Arcadio Larrea Palacín, que entre sus muchas recopilaciones y publicaciones, que abarcaron desde el flamenco, hasta la herencia Sefardí conservada en Marruecos, editó su transcripción de la nuba al-Isbihan en 1956.

En el texto introductorio a este volumen, confiesa Don Arcadio sus reservas en cuanto a la notación recogida, ya que cada vez que pide a los músicos que repitan una frase, para confirmar su correcto registro, éstos lo hacen con melodías totalmente diferentes. Manifiesta Larrea su dificultad para distinguir claramente entre las notas principales de la línea melódica, y el aluvión de notas improvisadas dentro de la ornamentación y de las notas de tránsito.

Cada una de las cinco partes de la nuba está compuesta por un número variable de canciones llamadas sannas, antes mencionadas, y que se alternan con los mawal o improvisaciones del cantante, y los taqsim o improvisaciones de los instrumentos solistas.

La sanna, a su vez, tiene también una estructura fija, salvo excepciones. Veamos un esquema que resume la forma de una sanna al uso:

- 1.- Primer verso.
- 2.- Contestación instrumental.
- 3.- Segundo verso.
- 4.- Segunda respuesta instrumental.
Lleva ornamentaciones y subdivisiones rítmicas, y es levemente más rápida.
- 5.- Tercer verso.
- 6.- Cursi (lit. Asiento).
Variación del texto y la melodía con su breves contestaciones instrumentales.
- 7.- Insiraf.
Final Vocal con un tempo mucho más rápido, que generalmente el público corea y acompaña con palmas, para dar paso a la siguiente sanna.

Hay que decir que con frecuencia, dentro de la sanna, el solista, tal y como observó don Arcadio Larrea, navega improvisando ornamentos sobre la melodía, que aparentan abandonar el esquema y hacen creer al oyente que el intérprete se ha perdido, pero esto siempre se resuelve con recursos magistrales de una enorme espectacularidad musical, que el público recibe con generosos aplausos y alabanzas a los artistas.

Viene muy al caso funcional el nombre que recibe un instrumento tradicional griego, que si bien no tiene nada que ver con la música andalusí, más allá de parentescos mediterráneos, sí dice mucho de la improvisación.

Se trata del Laghiuto, también conocido como "laouto" o "lavouto". Este instrumento habitualmente juega un papel de acompañamiento rítmico con acordes. De la importancia de este papel nos habla Fivos Anoyanakis en su impresionante libro sobre los instrumentos griegos, el "Greek Popular Musical Instruments", donde anota que el nombre con el que se le conocía antiguamente era el de "tiflosoúrtis" (guía del ciego). Esto alude específicamente a los momentos en los que los instrumentos solistas se extraviaban en improvisaciones y florituras, y el laghoutho era la guía que siempre indicaba fielmente el ritmo y el acorde.

En la música andalusí esta función la ejerce un instrumento importantísimo llamado Rabab, y en el que no nos detendremos, pues su papel como nexo de unión entre la música cristiana y la musulmana es de gran relevancia, y daría para un estudio aparte.

Hablemos ahora de los textos. Si bien los datos hasta ahora expuestos hacen pensar en lo mucho que ha podido variar la música andalusí desde que en sus orígenes la interpretarían los músicos de Ziryab, en los textos no queda ninguna duda de una fiel pervivencia. Muchas de las sannas más populares, que habitualmente son coreadas por todo el mundo en bodas y fiestas, cantan textos de poetas andalusís, que además de recogerse en la memoria colectiva del pueblo, se encuentran en los cancioneros conservados en las

distintas bibliotecas del mundo, bajo la firma de poetas medievales como los granadinos As-Sustari del siglo XIII, Ibn al Jatib del XIV, el sevillano Ibn Sahl también del XIII, etc.

Independientemente de los poemas dispersos en los Diwanes de los distintos autores, a partir del siglo XVI se empiezan a escribir fragmentos de las nubas con intención compiladora en diferentes cancioneros. Pero la recopilación más importante conocida a fecha de hoy, es, sin duda, el "*Kunnas al-Haik*", cuyo ejemplar más antiguo data de finales del siglo XVIII, y del que existe una edición accesible, supervisada por el gran maestro Abdelkrim Rais.

Escrito en árabe clásico, y dedicado específicamente a la poesía contenida en las nubas, es el libro de cabecera de estudiosos y maestros. Existe cierto número de copias depositadas en bibliotecas públicas y privadas, objeto permanente de estudios y análisis, entre los que indiscutiblemente resaltan los realizados por la arabista Manuela Cortés, antes citada, que también ha publicado una edición técnica y facsimilar del manuscrito.

Cualquier discusión acerca del texto exacto de un poema, o del orden interpretativo, no poco infrecuentes en ensayos y tertulias de café, se ve inmediatamente resuelta al consultar el "Haik".

Las formas poéticas que se manejan principalmente en estas obras son el zéjel y la muwaxaha, la casida y algunas vez la barwalah, que es una forma original marroquí. Como sabemos, el zéjel es una forma autóctona de al-Andalus, que se populariza con gran rapidez en el medioevo europeo, y que encuentra su eco no sólo en los autores musulmanes, sino en los cristianos, habiendo quedado escrita en poemas de los Trovadores Occitanos, en los Meinesinger Alemanes, en Las Cantigas del Rey Alfonso X, y un largo etcétera que llega hasta el franciscano Jaccopone da Todi.

Pero ya es el momento de hablar de la improvisación. Cabría aquí preguntarnos cuál es el lugar que queda para ella en medio de estos minuciosos esquemas.

Digamos que son dos los apartados que la improvisación ocupa en la música andalusí, pero antes hay otra pregunta a realizar: ¿cuál es la razón que ha mantenido esta música viva hasta nuestros días?

La respuesta es sencilla: la improvisación. En la misma medida que todos los improvisadores orales realizan su labor creativa respetando los esquemas métricos y formales, los músicos andalusíes desarrollan su expresión dentro de unas normas, pero con una enorme libertad para crear y recrear.

Veamos, ahora sí, cuáles son estos espacios. De un lado tenemos el taqsim para el instrumentista, y el mawal para el cantante. Estos momentos son los más dotados de libertad interpretativa, y es allí donde el oyente experto valora y enjuicia la calidad del músico.

De otro lado, tenemos unos espacios que podríamos llamar de "improvisación media", en los que sobre una sencilla línea melódica de notas largas, los músicos desarrollan enor-

mes ornamentaciones. Se trata de las mencionadas M'shalías para los instrumentistas, o de los Inshad para las voces. En ambos pasajes existe una melodía obligada, pero en las primeras se da un caso enormemente excepcional, ya que son todos los músicos los que improvisan simultáneamente.

Merced a un ritmo interno, cuyo aprendizaje sólo lo da el uso, de difícil fijación y siempre pendiente del "sentir" del director, cada músico, por increíble que parezca, hace simultáneamente su propia interpretación de la pieza. El resultado no es tan caótico como pudiera parecer sobre el papel, muy al contrario, resulta de una vitalidad arrebatadora.

No es menos reseñable la capacidad de improvisación que cada músico individualmente desarrolla en las respuestas instrumentales de los versos de las sannas, tal y como citábamos antes.

En cuanto a los textos, en las partes libres, como el mawal, los cantantes toman del archivo de su memoria fragmentos de poetas, que al igual que los cantaores flamencos, adaptan a las métricas convenidas. La profundidad de estos textos y su origen histórico dependen exclusivamente de la profundidad cultural y de la sensibilidad del cantante. Siempre son textos preexistentes, y en ningún caso el cantante los improvisa, recayendo esta creación sólo en la parte melódica.

Técnicamente, hemos de añadir que para completar una frase es frecuente hacer glosas sobre el término "Alili-ali", relacionado con la palabra "leila", que significa noche en árabe, o añadir los llamados "talatin", compuestos por palabras sin significado como "yelele" o "tiritan".

Vamos ahora a tocar, aunque sea de forma breve, lo referente a la música religiosa. Dentro de las numerosísimas vertientes existentes en la música sagrada del Islam, la música andalusí tiene también su apartado, con una importantísima tradición en todo el Magreb, y con un enorme papel dentro de la improvisación, que es la materia que nos ocupa.

Entre los diversos aspectos que ésta tiene, hay una actividad musical, que a pesar de estar íntimamente ligada a la vida de la Mezquita, por lo general se desarrolla fuera de ella. Se trata de las Zawiyas o cofradías. Éstas están formadas por un grupo de personas que periódicamente se reúnen para realizar un ritual o Samá que incluye cantos y oraciones. Se trata de una reunión laica, pero de enfoque religioso. En lo musical, que es lo que aquí nos ocupa, el valor que encierran es el de guardar celosamente ritmos y melodías cuyo origen se pierde en el tiempo. En estas ceremonias, el papel de los improvisadores es fundamental, ya que dependiendo de la emotividad de la ceremonia y del clima creado en ella, el cantante alcanzará los límites del virtuosismo arrastrando tras de sí en su pasión al resto de los miembros de la Zawiya.

Para terminar este brevísimo apartado, es obligado tocar, aunque sea por encima, un tema donde la improvisación también es una base fundamental, ya que la carencia de acom-

pañamiento instrumental, y la ausencia de ritmo fijo, dotan al intérprete de una libertad absoluta. Estamos hablando del canto del almuédano.

Cada tradición musical islámica tiene su propio estilo en la llamada a la oración. Para el oído del visitante eventual, un muecín de Estambul será muy similar a uno de Alepo o de El Cairo. A pesar de que el texto siempre es común, nada más lejos de la realidad. Además, en el caso de la música andalusí, la diferencia es notoria. No estamos hablando de los matices existentes entre una escala u otra, o entre la ornamentación de un estilo u otro. El almuédano magrebí utiliza una escala que incorpora un “glissando” ascendente de una expresividad emocionante. Ante la serenidad reflexiva de aquél que en todo el orbe islámico madruga un poco más que sus semejantes, o abandona las tareas durante un instante, para avisarles de que llega el momento de la oración, el almuédano de la tradición andalusí urge con su “glissando”, azuzando al paisanaje, que no queda indiferente ante aquella voz ascendente que nos arranca de la cotidianidad, obligándonos a detener la labor para tomar conciencia de la esencia del ser humano.

No quiero finalizar sin antes anotar que en la actualidad la música andalusí-marroquí vive un momento de renovación constante, como cualquier tradición musical basada en la comunicación oral. Ahora, cuando tristemente desaparecen los maestros de una generación anterior, dejando un lugar aparentemente imposible de reemplazar, el relevo es tomado por los músicos jóvenes, que, sin duda, variarán ornamentaciones y conceptos, pero no más de lo que lo hicieron sus maestros cuando tomaron el testigo.

Siempre existen las voces de aquellos que proclaman que nada será igual que hace unas décadas, cuando los aficionados se agolpaban en los cafés alrededor de los maestros para escuchar una sanna poco frecuente, o la interpretación magistral de un mawal, o de un taqsim. No les falta razón: nada será igual y siempre será diferente, ya que ésta es la esencia que mantiene viva esta tradición. La música andalusí sigue su camino reflejando la evolución artística y cultural de una herencia que seguirá existiendo mientras exista el pueblo y la cultura que la sustenta.

Nombres como Abdelkrim Rais, Mohamed Ben Larbi Tensamani, Mulay Ahmed Lukili, Abdessadak Chkara, etc. han dejado sus voces plasmadas en grabaciones para que otros como Mohamed Serghini el Arabí, Larbi Akrim, Omar Metioui, Bennis Abd el Fettah, o el propio Ahmed Zaytouni Sahraoui, octogenario y aún en activo al frente de la Orquesta del Conservatorio de Tánger, continúen dibujando el intrincado mosaico de la música andalusí, y la proyecten hacia un futuro cierto y positivo.

Las principales ciudades marroquíes (Tetuán, Rabat, Fez, Tánger, etc.) cuentan con Conservatorios dedicados a la enseñanza de este importante acervo musical, y son numerosas las asociaciones y los festivales que apoyan y viven para esta tradición. No es fácil escuchar un concierto de música andalusí en un país magrebí, si no coincide nuestra visita con un Festival, pero raro es el restaurante en el que los músicos no hagan un apartado dedicado a esta música. Un lugar donde encontrar versiones actualizadas de la música andalusí son las bodas, las fiestas de la circuncisión, las fiestas del cordero, las noches

del Ramadán, y cualquier otra celebración popular. Nos sobrecogerá el saber que ese texto que todos los asistentes corean alborozados, y cuyo origen es ignorado por la mayoría, puede estar escrito por algún poeta andalusí del siglo XII, y que conserva su texto íntegro en la memoria de los celebrantes de a pie, y en los diwanes y recopilaciones de varios siglos de antigüedad.

En honor a la verdad, debemos admitir que la música andalusí ha cedido espacio entre el gran público, al ser desplazada por otras corrientes musicales que llegan tanto de Oriente como de Occidente. Pero afortunadamente, aún dista mucho de correr un serio peligro de abandono, añadiendo además, que, equilibrando ese descenso de popularidad que puede haber existido en el Magreb, un creciente interés surge también en Europa, realizándose numerosas grabaciones por compañías discográficas (Maison des Cultures du Monde, Institute du Monde Arab, Pneuma, etc.).

Lejos de adjuntar un listado exhaustivo, de difícil localización en la mayoría de las ocasiones, solamente recomendaré tres grabaciones concretas de fácil acceso, para aquellos que quieran iniciarse en esta música:

Escuela de Rabat

Orquesta de la Radio Televisión de Marruecos.

Mulay Ahmed Lukili

Pneuma PN-160

Escuela de Fez

Orquesta Brihi.

Abdelkrim Rais

Pneuma PN-190

Escuela de Tetuán-Tánger

Orquesta del Conservatorio de Tetuán.

Mohamed Ben Arbi Tensamani

Pneuma PN-180

Si realmente estamos interesados en entrar a fondo en la cuestión, en cualquier viaje a Marruecos podemos encontrar en todos los zocos compactos, y aún casetes, de los artistas mencionados.

Y para terminar, sería imperdonable no citar la recopilación exhaustiva que realizó "La Maison des Cultures du Monde" en Francia, y que incluye la grabación integral de la totalidad de las 11 nubas conservadas en la Tradición Marroquí. Son unas gruesas cajas que contienen seis compactos cada una, con las grabaciones y una información exhaustiva de todas ellas:

Nuba Gharibat al-Husayn, Orchestre de Fès, Haj Abdelkrim al-Rais.

Nuba al-'Ushshaq, Orchestre de Rabat, Haj Mohamed Toud.

Nuba al-Isbihan, Orchestre de Tétouan, Mohamed L. Tensamani.

Nuba al-Rasd, Orchestre de Tánger, Ahmed Zaytouni Sahraoui.

Nuba al-Istihlal, Orchestre de Fès, Haj Abdelkrim al-Rais.

Nuba Rasd al-Dhil, Orchestre de Rabat, Haj Mohamed Toud.
Nuba 'Iraq al-'Ajam, Orchestre de Tánger, Ahmed Zaytouni Sahraoui.
Nuba al-Hijaz al-Kebir, Orchestre de Fès, Haj Abdelkrim al-Rais.
Nuba Ramal al-Maya, Orchestre de Tétouan, Mohamed L. Tamsamani.
Nuba al-Hijaz al-Msharqi, Orchestre de Fès, Haj Abdelkrim al-Rais.
Nuba al-Maya, Orchestre de Tánger, Ahmed Zaytouni Sahraoui.

Finalmente, me gustaría que, de toda esta información, nos quedáramos al menos con dos datos subrayados:

La Música Andalusí es un Patrimonio Oral de primera magnitud, cuya complejidad y desarrollo lo sitúan entre las artes más sofisticadas.

La pervivencia de la Música Andalusí hasta nuestros días se debe a su enorme permeabilidad hacia la improvisación y la creatividad de los intérpretes, sólo comparable con el respeto mantenido hacia las estructuras.

BIBLIOGRAFÍA

CORTES GARCÍA, Manuela (1996): *Pasado y presente de la música andalusí*. Sevilla: Fundación El Monte.
GUETTAT, Mahmoud (1999): *La Música Andalusí en el Magreb*. Sevilla: Fundación El Monte.
POCHÉ, Christian (1997): *La Música Árábigo-andaluza*. Akal ediciones.

La improvisación en el canto siciliano

Enzo y Lorenzo Mancuso

Los canti alla carrittera: recuerdos y consideraciones

En los años sesenta, al empezar el lento y progresivo éxodo que en pocos años despoblaría los campos y los pueblos de gran parte de Sicilia, creando una emigración masiva hacia Europa y el Norte industrializado, entre todos los repertorios que aún se escuchaban en Sutura, nuestro pueblo de origen, había uno que atraía nuestra atención e imaginación de manera particular.

Alejándose de la zona habitada, se devanaban por los campos áridos y despojados, como los riachuelos secos de un río, los blancos caminos de herradura.

En uno de estos caminos, al caer el sol, nos quedábamos esperando el regreso de los campesinos que lentamente, a lomo de mulo, regresaban al pueblo tras un largo día en el campo.

A menudo los oíamos cantar y su canto antiguo, lejano y misterioso nos parecía llegar de un mundo ignoto.

Su voz forzada, la entonación y un desarrollo melódico de la frase de lo más original, nos hacían pensar que ese canto guardaba un secreto difícil de revelar, o un acertijo que acababa frustrando nuestra concentración y capacidad de comprensión.

Y los versos, y las estrofas, y lo complicado que resultaba, tras oírlo por primera vez, desentrañar el verdadero sentido del dístico, debido a sus largas vocalizaciones, a sus cesuras, a sus vuelos melismáticos y a sus adornos tan difíciles de cifrar en nuestra memoria de chicos.

Cantaban el amor declinado en una de las muchas o pocas maneras que esos hombres conocían, con imágenes de mujeres ángel, deseadas con poéticas y minuciosas descripciones de virtud y belleza; o de su boca salían atroces y obscenos versos de desprecio hacia la mujer que, en algún momento de su vida, les había rechazado.

A veces, también se alejaban de este repertorio textual, abandonando las sensuales abstracciones poéticas con palabras y acentos que se acercaban más bien a su condición y estado.

Bajo la cada vez más tenue luz de la tarde, seguían su camino cerca el uno del otro y alternando su canto. Aun siguiendo una misma y reconocible fuente de origen, cada uno parecía poseer un estilo de base propio del que surgían, a su vez, variaciones incluso mínimas; éstas, junto con el timbre de voz, una emisión particular y otros elementos, connotaban un nivel de intimidad y sabiduría musical personales.

Con el pasar de los años, continuando con nuestro interés por la música y cruzándonos también con experiencias de estudio e investigación etnomusicológica en Sicilia, tuvimos la ocasión de conocer más a fondo esta forma de canto conocida como canto alla carrittera.

Para una mejor comprensión de esta forma musical es útil citar, aunque brevemente, lo que escribió Ignazio Macchiarella en su comentario a un trabajo de investigación en el pueblo de Calamonaci:

“Los canti alla carrittera corresponden formalmente a la canzona y están constituidos por una sucesión de diferentes duradas de dísticos musicalmente completos. La secuencia de dísticos que proponemos en nuestro ejemplo posee características que, por muchas razones, son asimilables con la gran tradición de la zona de Palermo: movimiento descendente, por grados conjuntos, sobre escalas análogas a las del antiguo mundo dórico; estructuras rítmicas de “tipo libre”, que no engloban la proporcionalidad de los valores; numerosos factores ornamentales, a menudo con largas vocalizaciones; emisión vocal muy forzada con un color completamente atípico.”

Como consecuencia, no es difícil intuir cómo, de alguna manera, el canto alla carrittera constituye un punto de unión entre las posibilidades de improvisación de la palabra y la expresividad del medio musical, gracias a una combinación coherente entre sentido verbal y musical.

Por otra parte, en la improvisación poética esta relación es evidente en varios contextos regionales, como, por ejemplo, en los contrasti in ottave de los tenores sardos, en las fronne en Campania y en los stornelli de Italia central.

Naturalmente un género de este tipo, desde un punto de vista formal, representa numerosas dificultades para dominar el sutil equilibrio de los dos códigos de manera improvisada e irreversible. Por esta razón, quizás podamos decir incluso que dicho repertorio, de todos los presentes en la isla, representa un género difícil o imposible de reproducir, debido principalmente a sus muchas variaciones detrás de las que, a menudo, se esconde el modelo.

De esta manera, volvemos por un momento a las trazzere de Sutera, así como a las sugerencias de lo que escuchábamos de adolescentes, es decir, un modo, un canto muy variable en su desarrollo melódico, difícil de capturar si no es tras un atento y paciente ejercicio auditivo.

Volviendo a lo difícil que resulta la reproducibilidad: no es un caso extraño, para nosotros, que todos los numerosos grupos nacidos el siglo pasado, por efecto de dos fenómenos como el Folk-revival en los años setenta y la World Music alrededor de los noventa, hayan intentado realizar este repertorio. Afortunadamente, el alto y (aceptemos el término) especializado nivel de finura y las claras dificultades para dominar una pluralidad de elementos conjuntos han hecho el repertorio del canto alla carrittera indigesto para el apetito de la fácil y comercial música de contaminación.

Esta especie de inviolabilidad puede constituir, de algún modo, un punto de fuerza y de defensa; sin embargo, al mismo tiempo también puede representar una amenaza, a menos que los nuevos contextos sociales encuentren las soluciones apropiadas para una correcta transmisión a las futuras generaciones.

Literatura de cordel en Chile: la “Lira Popular”

Marcela Orellana M.

Universidad de Santiago de Chile

"La América del Sur fue siempre tierra de alfareros. Un continente de cántaros. Estos cántaros que cantan los hizo siempre el pueblo. Los hizo con barro y con sus manos. Los hizo con arcilla y con sus manos. Los hizo de piedra y con sus manos. Los hizo de plata y con sus manos.

Siempre he querido que en la poesía se vean las manos del hombre. Siempre he deseado una poesía con huellas digitales. Una poesía de greda, para que cante en ella el agua. Una poesía de pan, para que se la coma todo el mundo. Sólo la memoria de los pueblos sustenta esta memoria manual. Mientras los poetas se encerraron en los laboratorios, el pueblo siguió cantando con su barro, con su tierra, con sus ríos, con sus minerales. Produjo flores prodigiosas, sorprendentes epopeyas, amasó folletines, relató catástrofes. Celebró a los héroes, defendió sus derechos, coronó a los santos, lloró a los muertos"¹.

Pablo Neruda

De esta poesía popular chilena a la que alude Neruda, donde el romance comparte con la décima espinela, donde la improvisación es una práctica aún vigente, voy a interrogar una fracción de tiempo de esa poesía, segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX, caracterizada por el desplazamiento de la oralidad a la escritura, lo que generó la "Lira Popular" o literatura de cordel. Este cambio supone también un giro de una poesía arraigada en zonas rurales a lo que fue la primera poesía popular urbana chilena. Fue una poesía de ruidosa existencia, con un formato en hojas sueltas de medio pliego, ilustradas de grabados y viñetas, con un promedio de seis composiciones en versos por hojas y cuya venta a viva voz se realizaba en lugares públicos como mercados, estaciones de ferrocarriles, etc.

¿Por qué centrarme en una poesía escrita cuando lo que nos reúne es la improvisación, oral por excelencia?

Por varias razones:

Porque la Lira Popular tiene su origen en la poesía tradicional e improvisada y de ésta mantiene su estructura: la décima espinela (a la que se agrega una quin-

¹ *Poeta de los pueblos*, en Diego Muñoz; *Lira Popular. Una joya bibliográfica (...)* Selección de 15

reproducciones facsimilares con un ensayo del autor y un poema de

Pablo Neruda; F. Bruckmann, Munchen, 1968.

ta décima (llamada de despedida) y muchos de sus temas. Es una poesía entre la oralidad y la escritura.

Porque la Lira Popular nos ofrece la posibilidad de ver cómo se comporta la improvisación cuando la modernidad impone la escritura. En Chile es un fenómeno ligado al desarrollo de las ciudades durante la segunda mitad del siglo XIX y primeras décadas del XX.

Porque nos permite acompañar a los poetas improvisadores en su recorrido del campo a la ciudad y comprender el proceso de su adaptación al medio urbano, lo que, más allá de un cambio de soporte para su arte significó también un cambio respecto de su posición o función como poetas dentro de su comunidad.

Porque nos permite también apreciar la extraordinaria volubilidad de una estructura poética que se adapta y se mantiene vigente aun cuando el contexto se transforma, cuando se alteran costumbres y avanza la historia.

A través de estos cuatro puntos pretendo hacer un recorrido por la historia de la Lira Popular durante los 60 a 70 años de su existencia, centrándome en el conflicto, en el cambio que significó el encuentro con la ciudad para una práctica poética secular de tradición oral, donde la improvisación tenía un lugar fundamental. La intensa búsqueda de un nuevo lenguaje, ahora escrito, de nuevos temas de parte del poeta, converge hacia una poesía compleja, la "Lira Popular", que dio voz a quienes la sociedad marginaba, erigiéndose en parte de la identidad del pueblo urbano.

Aclaremos el primer punto, una poesía entre oralidad y escritura

Hasta mediados del siglo XIX, en el medio rural, las condiciones de vida se mantenían sin grandes cambios, enmarcadas en una concepción de tiempo circular de acuerdo con la repetición propia al calendario agrícola. La poesía, de igual forma, permanecía prácticamente sin alteraciones desde los tiempos de la Colonia. Hasta entonces, generaciones de poetas, una tras otra, recreaban temas sin grandes variaciones.

Por el contrario, la ciudad es un medio donde el cambio es un factor determinante, el crecimiento la modifica físicamente, los eventos no están determinados por la repetición, sino por una aparente impredecibilidad. El medio urbano está marcado por un tiempo lineal. Ello incide en la poesía tradicional que, al desarrollarse en la ciudad, se incorpora con fuerza a la dimensión histórica, enriqueciéndose por una temática nueva, propia de la vida ciudadana. Sus múltiples aspectos, personajes, sucesos, lugares, son ahora una fuente de inspiración para el poeta.

El cambio de mayor alcance que resulta de la llegada del poeta tradicional a la ciudad como parte de olas migratorias del campo a la ciudad a mediados de siglo, es el paso de una forma de expresión oral de su poesía a una escrita. Esto afecta el soporte de la poesía: de ser la voz, efímera, que dura el tiempo de su emisión, pasa a ser el papel, con una forma

y una medida determinadas, que otorga a la palabra una dimensión espacial y física, fijándola e inmovilizándola al paso del tiempo.

La escritura va socavando las bases sobre las que se apoyaba la poesía tradicional; una oralidad que imponía reglas de composición y de entrega de la poesía.

Este es un punto fundamental para entender lo que es la Lira Popular. ¿Cuáles eran esas reglas de composición? Básicamente la fórmula, definida como: "un grupo de palabras usadas regularmente bajo las mismas condiciones métricas para expresar una idea esencial dada"².

Es, por tanto, una estrategia discursiva e intertextual por medio de la cual el estilo formulario aísla en el discurso fragmentos rítmicos y lingüísticos sacados de enunciados preexistentes, en principio, perteneciendo a un mismo género y aludiendo a un universo semántico familiar al auditor, y los integra dándoles una función. Es una unidad dinámica que puede reutilizarse indefinidamente.

Las fórmulas existen al interior de una tradición, lo que puede entenderse, en un sentido amplio, como un territorio o un período o, en un sentido más restringido, ser propias sólo a un poeta.

En situación de oralidad, los temas se piensan de manera de no olvidarlos fácilmente. Al no haber nada fuera de la mente para registrar este pensamiento, debido a que la emisión oral se desvanece al pronunciarse, existe la necesidad de establecer un tipo de discurso altamente conservador o tradicionalista que permita reproducirlo.

La poesía tradicional chilena corrobora las tesis de Parry y Lord, es, por tanto, una composición basada en la fórmula.

¿Qué pasa con la manera de componer basada en el estilo formulario cuando la poesía se empieza a escribir y publicar en hojas sueltas? Se altera el uso tradicional de la fórmula.

Al imponer un nuevo soporte a la voz y fijar las palabras en el espacio del papel, ya no hace falta recurrir a las fórmulas, favoreciendo una mayor independencia con respecto a éstas.

El contexto urbano exige nuevos temas. El poeta oral miraba e interpretaba el mundo a través de una serie de parámetros que son los grandes fundamentos (o temas) de la poesía tradicional. Al incorporar nuevos temas propios al contexto urbano, éstos pueden insertarse en temáticas tradicionales que son, así, transformadas. Así, por ejemplo, muchos versos que relatan la condena a muerte de un reo se articulan como una despedida del que será fusilado, superponiéndose, por tanto, a los tradicionales versos por despedida de angelito con ocasión de la muerte de un niño.

² Albert Lord, *The singer of tales*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1960.

De esta manera, un tema tradicional, su estructura y las fórmulas que lo componen, permiten la incorporación al repertorio del poeta popular de temas nuevos, propios del mundo urbano en el que ahora se desenvuelve.

Si muchos temas nuevos se desarrollan a partir de los ya tradicionales, sucede, por el contrario, que lejos de favorecer la creación, el uso de fórmulas puede producir una ruptura en la narración de algún tema nuevo. El resultado es una poesía compleja, caracterizada por un discurso híbrido entre la oralidad y la escritura.

Quisiera que nos detuviéramos en un ejemplo para ilustrar lo dicho: un verso completo del poeta Daniel Meneses "Completo detalle de la gran catástrofe de San Francisco de California":

Una ciudad floreciente
Rodó y cayó al abismo,
Por causa de un cataclismo
Se arruinó completamente.

Un formidable temblor
a los pueblos asoló,
la tierra se remeció
causando espanto y terror.
La gente, con gran dolor,
Clamó al omnipotente,
Pero el Dios inclemente
Sus ayes no escuchó,
Por eso es que se incendió
Una ciudad floreciente.

La tierra se remecía
Desde el palacio al aprisco,
Y la gente, en San Francisco,
Misericordia pedía;
La gran población ardía
dejando el oscurantismo,
y el pueblo, con gran lirismo,
escapó hacia el desierto,
y el cable dice que el puerto
rodó y cayó al abismo.

El gran voraz elemento,
De a poco a poco cundía
Se avivaba y se crecía,
Protegido por el viento;
Los bomberos, con contento,

Mostraban su patriotismo,
Y el fuego, con gran cinismo,
Todo echaba en olvido,
Y la catástrofe ha sido
Por causa de un cataclismo.

Las casas se desplomaban
Causando graves asombros,
Y en medio de sus escombros
A los hombres sepultaban.
Los pocos que se escapaban
Huían hacia el oriente,
Si yo quieren que les cuente,
Pónganme más atención,
Y esa bella población
Se arruinó completamente.

Al fin del mar se divisa
Lo que en tierra sucedió,
Y uno que allí se encontró
Me aprueba que horroriza.
Todo ha quedado en ceniza,
Según se dice y se opina,
El cable que todo atina
Cosa por cosa detalla,
y la gente pobre se halla
en una completa ruina.

Este verso muestra claramente la intención de proporcionar datos reales del suceso y el lugar donde sucedió: "San Francisco de California". Estos datos son respaldados por las fuentes: un testigo presencial:

"y uno que allí se encontró"

y la prensa:

"Y el cable dice que el puerto/ rodó y cayó al abismo"; "el cable que todo atina / cosa por cosa detalla".

Fácil es, sin embargo, detectar la imposición, a través de ella, del tema tradicional del fin del mundo. Citemos, por ejemplo, "*La gente con gran dolor / clamó al omnipotente*", fórmula muy frecuente para expresar el temor a Dios, que puede tomar diversas modalidades según las necesidades del contexto lingüístico en el que se encuentre (la gente al cielo clamó, al cielo le han de clamar, clamaremos al Dios divino, hemos de clamar al cielo...). Otras fórmulas propias a la oralidad se aprecian, también, como: las de composición bina-

ria de un verso. Asimismo, la destrucción y el temor: “*la tierra se remeció/ causando espanto y terror*”; encontramos variaciones de la misma composición: “*terribles serán los males/ de espanto y confusión*” o “*se oirán mil alaridos/ de terror y confusión*”.

Otros elementos propios del tema del fin del mundo acercan el relato del terremoto a ese tema. La globalización de la catástrofe: “*se arruinó completamente*”, “*todo ha quedado en ceniza*”, “*y el fuego con gran cinismo / todo echaba en olvido*” y algunos de los signos que anuncian el temblor: “*un formidable temblor, la tierra se remecía*”; fuego: “*la gran población ardía*”, “*el gran voraz elemento*”, “*y el fuego con gran cinismo / todo echaba en olvido*”; temor a Dios “*la gente con gran dolor / clamó al omnipotente / pero el Dios inclemente/ sus ayes no escuchó*”.

Así las cosas, el relato de la catástrofe de San Francisco es, en realidad, una ilustración de un fundamento tradicional. La utilización de una fórmula del fin del mundo hace que el poeta vuelva a ese tópico y desvíe su atención del que originalmente le ocupaba. De este modo, el terremoto de San Francisco se transforma en un relato propio de los versos a lo divino, según el cual el día del Juicio Final se acabará el mundo.

La utilización de fórmulas propias de un tema tradicional también puede producir incoherencias cuando éstas no se adaptan perfectamente al tema en que están siendo empleadas. Así, dentro del terremoto de San Francisco quedan retazos de oralidad que parecen incomprensibles:

la gran población ardía
dejando el oscurantismo
y el pueblo con gran lirismo
escapaba hacia el desierto
los pocos que se escapaban
huían hacia el oriente

Estos versos pueden explicarse como una interferencia de otro tema, propio de los versos a lo divino, desarrollado, principalmente, en los versos por Moisés, quien guía a los hebreos en su huida a la tierra prometida. Esta última irrupción se explica por la flexibilidad que supone el uso de fórmulas que se insertan en el discurso cuando éste lo requiere; sin embargo, el problema se suscita en la práctica escrita de este arte. El poeta recurre a fórmulas propias de la oralidad, pero las cambia de contexto, creando, a veces, incoherencias en el tema que pretende desarrollar. En este caso, el relato de un terremoto puntual termina en una narración de una catástrofe global, con una dimensión bíblica, la cual lo aleja completamente de la intención original de contar objetivamente un suceso puntual.

La lectura de estas hojas de Lira Popular ilustra este estado del lenguaje poético que se busca a sí mismo, que se disputa entre un estilo de composición por siglos oral, enraizado en un ritmo y una rima particular con un estilo de composición basado en la fórmula, y un lenguaje escrito que se libera de a poco de la exigencia que le imponía la oralidad, que

intenta nuevas formas, que integra nuevos temas, que busca una nueva posición en un contexto que ahora es el suyo. Y que seguirá evolucionando...

Pasemos al segundo punto: la Lira Popular nos muestra la evolución que tuvo en Chile la poesía improvisada y tradicional, cuando la modernidad se instala

Durante el siglo XIX, Santiago transforma su faz de una aldea colonial a una ciudad que entra en la modernidad. Mediados de siglo es un momento de particular interés a este respecto: la inauguración del alumbrado público con seiscientas lámparas a gas en 1857; la creación, desde junio de 1857, del transporte urbano, compuesto de tranvías de sangre, que comunicaba la estación de ferrocarril con el centro de Santiago; el desarrollo de los ferrocarriles, que comienza a unir la capital con los diversos puntos de importancia del país desde 1863; la construcción del Teatro Municipal en los años cincuenta; el desarrollo de la prensa. Al mismo tiempo, junto con un auge económico y cultural se expanden también los barrios pobres.

Es a esta ciudad en pleno desarrollo a la que llegan los poetas populares a mediados de siglo.

La ciudad impone cambios fundamentales para la práctica de la poesía de tradición oral, el cambio de soporte (de la oralidad a la escritura), el cambio de público así como el sistema de entrega de los versos.

En efecto, en situación de oralidad existía un contacto directo con un público que participaba activamente en la exposición del poema, influyendo, incluso, en su creación, pues el poeta improvisaba de acuerdo con la reacción del público, pudiendo decidir durante su ejercicio, por ejemplo, si enfatizar la comicidad o la tragedia, si detenerse en la profusión de detalles o, por el contrario, si llevar el poema a su fin.

La escritura de sus poemas cambia este estado. Las hojas impresas se imponen entre el poeta y su público, ahora desconocido y ausente, por lo que no puede influir ya en la creación inmediata de la producción del poeta. De este modo, el público accede a un texto terminado y en forma fija, que se vende.

La ciudad también pone en contacto al poeta con la prensa. La noticia como una información de algo novedoso, y real, pasa a ser un objetivo nuevo para el poeta popular. La noticia se adapta, además, a la práctica poética del poeta, que expresa un hecho como una narración en cinco décimas (cuatro más la décima de despedida), es decir, introduce un nuevo tipo de tema que no tiene como objetivo perdurar como los fundamentos de existencia seculares, sino el dar cuenta de un suceso de actualidad, que pierde importancia frente a nuevos hechos de la vida diaria y, por tanto, que se renueva constantemente.

La "noticia" se une, así, a los fundamentos de la poesía tradicional como algo digno de dar cuenta, algo que sucedió, que es real.

De esta verdad comprobada
Fue en el diario publicada
Con todos sus pormenores
Y ha sido el drama señores
De la semana pasada.

Ello cambia, fundamentalmente, a la poesía tradicional practicada hasta entonces. Los temas propios de la poesía oral van siendo poco a poco suplantados, aunque nunca se pierden completamente, por motivos contingentes que nos permiten una mirada a la vida de ese momento: los emigrantes, la pena de muerte, aspectos sociales y políticos, entre otros.

La lectura que hacen los poetas populares de la prensa tiene también una influencia decisiva en la Lira Popular través del cambio del espacio referencial. Si la poesía tradicional alude a un espacio referencial imaginario, en la Lira Popular se produce un proceso de cambio que la lleva a la constitución de un espacio referencial real, en el que la ciudad habitada es el espacio dominante, el que se inserta dentro de un espacio mayor, el país, y que, a su vez, se integra en una globalidad. La ciudad de Santiago pasa, por tanto, a ser el espacio principal de la Lira Popular, sus calles son escenario de noticias. Del mismo modo, la integración de noticias de ciudades chilenas del norte y del sur (Crimen horrendo en Talca. El hijo que mató al padre/ Asesinato en Valparaíso. Un italiano victimado) de países limítrofes (El cólera en Argentina/ La revolución peruana) y también lejanos (contrapunto habido en Puerto Rico entre un anciano i un moderno) crean una situación espacial nueva con respecto a la poesía tradicional, estableciendo una nueva vivencia del espacio según la cual el mundo se extiende más allá del barrio, de lo inmediato.

Si la poesía tradicional cambia en contacto con una ciudad que entra en la modernidad, la función que el poeta tiene en la sociedad y su propia percepción de ésta también se ven alteradas. Es nuestro tercer tema

En el medio rural, el poeta constituía la memoria del pueblo, el guardián de sus valores, aquel que recreaba una y otra vez un saber atemporal, asegurando, asimismo, una continuidad a través de la enseñanza de su saber a miembros más jóvenes de la comunidad. En el contexto urbano esa intención de recrear una tradición pasa a segundo plano por un interés nuevo, según el cual el poeta escribe sobre los acontecimientos diarios. La vida en la ciudad pasa a ser protagonista.

Esta nueva actitud no sólo cambia los temas de su producción. Hay una enunciación nueva desde la que se perfila un autor distinto al poeta rural de los comienzos.

El poeta ya no recrea ni repite lo que otros le han enseñado, lo que hacía en estilo indirecto, ahora escoge sus temas y crea en torno a ellos un verso original y propio, reivindicando, por ello, su autoría con la firma de sus versos. Así, también, se involucra cada vez más con su enunciado y toma partido, lo que se traduce en el surgimiento de su voz a través de la primera persona. Aparece, entonces, una primera persona que opina y comenta los sucesos que da a conocer a través de sus versos.

Tiembla la pluma al narrar
 Tristeza me da al contar
 Esta tan terrible escena
 Que causó profunda pena
 Por todito aquel lugar

De Maipo en San José
 Pasó este acontecimiento
 Que yo exactamente cuento
 Porque de cierto lo sé
 Sepa a más lector uste
 Que una relación cabal
 No lo hace otro diario igual
 Según he sabido i pienso
 Pues de este crimen inmenso
 Tengo dato personal

Durante los más o menos setenta años de existencia de la Lira vemos cómo cambia el sistema enunciativo. De un narrador impersonal a la primera persona que luego se desplaza a un nosotros, a una voz colectiva, que viene de la conciencia de pertenecer a un grupo con condiciones de vida y preocupaciones similares, de compartir la misma suerte con algunos y, también, de una idea de cómo situarse en la sociedad y en el país, lo cual supone, por otra parte, diferenciarse de otros.

En efecto, sus versos parecen experimentar la conciencia de pertenecer al grupo menos favorecido de la sociedad, el compartir el lado agraz cuando hay otro dulce, sentimientos que se conduce también al surgimiento de un "nosotros".

Con la enunciación colectiva surge, asimismo, una posición acerca de la situación de este grupo en la sociedad y respecto de los demás: el nacimiento de una idea política que poco a poco se va expresando. Se opina entonces sobre elecciones presidenciales, sobre la situación de pobreza que vive el pueblo, injusticias, etc.

Si miramos entonces la historia de la Lira, hay un cambio temático con respecto a la tradición oral casi completo, los temas tradicionales son los menos; en cambio, se hacen versos sobre la situación política, sobre las condiciones laborales, de vivienda, sobre sucesos de la vida cotidiana. En términos generales, la realidad y la contingencia se imponen sobre una tradición oral que por siglos venía recreando temas estables (pero que nunca desaparecen).

A estos cambios le siguen otros: la forma en verso se verá, en ocasiones, reemplazada por la prosa, lo que atenúa las diferencias entre la Lira Popular y la prensa. De ahí hay un paso para que los poetas escriban en diarios o creen otros diarios³. La expresión de una naciente conciencia política que apreciamos en la Lira se entiende en un contexto en que la industrialización incipiente crea condiciones de vida rudimentarias para el trabajador, de

³ Entre 1860 y fines del siglo XIX hay un enorme desarrollo de la prensa popular ligada a organizaciones de trabajadores. Casi todas las mancomunales

tuvieron periódicos. También los socialistas y anarquistas; hay una gran fertilidad en periódicos que nacen y mueren en torno al cambio de siglo, es decir, que hay

todo un abanico de posibilidades para un escritor o para quien, como el poeta popular de la Lira, busque comentar la realidad.

quien surge una reflexión y una consecuente acción acerca de su vida y las condiciones laborales.

De esta forma, la emergencia de una nueva voz o nueva manera de asumir la palabra en la Lira Popular está íntimamente ligada a la historia del pueblo, a la manera cómo un emigrante rural se adapta en la ciudad y va cambiando la visión sobre su entorno.

La Lira Popular ilustra este pasar, es la expresión de los "sin voz" y permite a través de los versos desarrollar un discurso poético, que es también un discurso sobre la identidad de un grupo.

La voz colectiva del nosotros es el punto de llegada de una voz que se ha buscado a sí misma a través de los 70 años de la Lira Popular, pero es también el cierre de una etapa. Si bien fue el instrumento que permitió expresarse a los "sin voz", gracias a la estructura fija de la décima espinela en que tradicionalmente el mundo rural había expresado sus creencias y sentimientos; y en la que fue fácil adaptar nuevas temáticas como producto de la ahora vida citadina de los poetas populares, llega un momento en que esta amalgama de poesía y noticias, de estructura poética y vida cotidiana parece separarse. La lira popular no corresponde en ese momento a la estructura más adecuada para decir lo que hay que decir y se buscan otras vías de expresión⁴.

Es un momento ligado al surgimiento de otros medios que fueron más adecuados a las coyunturas históricas vividas, a una necesidad por parte de quienes se expresaban a través de la lira de encontrar otros lenguajes. Y es así como su presencia disminuye y termina por desaparecer como el fenómeno cultural que fue desde 1860 a 1920 aproximadamente.

Esto en ningún caso significa el término de la poesía popular de tradición oral que sigue fértil en zonas rurales y también en la ciudad.

Pero si la Lira Popular se termina porque cumple su función histórica, no pasa lo mismo con la décima, la estructura poética que la sostuvo. Ésta se mantiene vigente a través del tiempo, tanto en forma oral como escrita. Es nuestro punto cuarto.

Como ya vimos, en la segunda mitad del siglo XIX, la Lira Popular llegó a ser un medio ligado a la formación de un pueblo urbano, a la toma de conciencia de cientos de individuos que compartían una forma y condiciones de vida similares. Expuso por primera vez la palabra de un grupo que no podía acceder a expresarse por otros canales. Esta importante función se termina cuando surgen otros medios que la reemplazan: la prensa obrera, la radio y, con ello, nuevas formas de expresión que llevan a la pérdida gradual del verso. Esa función primera la erige, sin embargo, en una referencia para los años que siguen.

¿Por qué decimos que es una referencia para los años que vienen?

En el año 1973, con el golpe de Estado militar, se impide la expresión de quienes no están a favor del régimen impuesto. Se pierde, por tanto, el acceso a hablar por la radio, la pren-

⁴ Ahora bien, al establecer diferentes momentos de la presencia del poeta es indudable

que no pretendemos establecer cortes rígidos, la poesía tradicional siempre estará

presente en la lira, pero van apareciendo tendencias nuevas que es de interés destacar.

sa y la televisión. Hay censura a las publicaciones, es decir, que los canales habituales de expresión y comunicación se cortan. Peor aún si pensamos en quienes están en un lugar de reclusión. Allí es donde la Lira Popular vuelve a ser un soporte para la voz de quienes no tienen derecho a expresarse.

La función que tuvo entre 1860 y 1920 se revitaliza entonces como una manera, entre otras, de decir lo que no es conveniente decir, de manifestarse en una situación donde no es dado hacerlo.

¿Cómo entender este proceso? La memoria es un rasgo fundamental en la identidad de un pueblo "un pueblo sin memoria es un pueblo desvalido" dice Miguel Barnet⁵. Ésta se plasma en distintas formas, y la poesía popular ha sido tradicionalmente una de ellas. Entre éstas, la décima tiene un lugar preponderante.

El octosílabo organizado en una agrupación de diez versos con una rima consonante abbaaccddc es, sin duda, una unidad narrativa, una estructura en la que el pueblo se reconoce desde la Colonia.

La tradición de la décima es primordial para la expresión del pensamiento popular, llegando a ser un núcleo donde la identidad del pueblo estampa sus huellas. Por siglos se han grabado en sus versos las creencias, alegrías y angustias. Momentos de la historia de Chile desde la perspectiva popular como: los hitos políticos de la segunda mitad del siglo XIX, las luchas de la Guerra del Pacífico, la época del presidente Balmaceda y toda una visión de mundo fueron expuestos a través de las décimas de la Lira Popular.

La décima es un molde en el cual se manifiesta el pensamiento poético popular y, por tanto, es una "matriz", para usar la terminología de Martín Barbero⁶, que se ha mantenido vigente a pesar de las nuevas formas a la que sus cultores están enfrentados a través de los medios de difusión como la radio y la televisión. Es a través de la décima, entre otras formas, que se han mantenido las creencias, los temores y las costumbres del pueblo.

Ello le confiere, a nuestro juicio, un rasgo fundamental: es un factor de identidad, de pertenencia al pueblo, y ello explica su vigencia. La décima espinela representa un factor de identidad y de memoria.

No es difícil de entender que en un momento de censura, donde los canales de expresión, que en cierta medida habían relegado la décima a un segundo plano como: prensa, canciones, radio, se cortan, y ésta surja como una alternativa que siempre estuvo allí, disponible como siempre y, sobre todo, un molde en el cual el pensamiento del pueblo se ha expresado en libertad.

De ahí que no parezca extraño, que, en un momento de censura y de represión, la décima resurja como un soporte a la expresión de un pueblo que se siente amenazado en su integridad. Encontramos un conjunto de hojas de Lira (con esa denominación y escritas a mano en un papel de envolver) en el campo de concentración "Melinka" a cargo de los mari-

⁵ Miguel Barnet, "La novela testimonio. Socioliteratura", en René Jara y Hernán Vidal (eds.), *Testimonio y Literatura*,

Minneapolis, Minnesota, Institute for Ideologies and Literature, 1986, pp. 280-320.

⁶ Jesús Martín Barbero, *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Ediciones G.Gili, S.A., 1987.

nos en la Quinta región del país y una hoja de lira producida por los familiares de detenidos desaparecidos. Si bien su presencia no es masiva, llama profundamente la atención que se haya elegido justamente componer “liras populares” entre una enorme gama de posibilidades (canciones, otro tipo de poesías más contemporáneas, más de moda).

Termino con un ejemplo conmovedor como es el poema escrito por Víctor Jara, prisionero en el Estadio Chile en septiembre de 1973, pocos días antes de morir. Es un extenso poema⁷ de 54 versos en el que denuncia la situación en que se encuentra junto a otras 5.000 personas. Transmite el miedo y la desesperanza (“¿Es este el mundo que creaste, Dios mío? / ¿Para eso tus siete días de asombro y de trabajo?”). Este poema termina con una décima inconclusa, lo que nos parece una coincidencia significativa, ya que la producción de Víctor Jara no era en décima.

Luego de dos versos introductorios: “Canto que mal me sales / cuanto tengo que cantar espanto!”, construye una décima que queda inconclusa, al igual que sus proyectos y su vida.

Espanto como el que vivo	(a)
Como el que muero espanto	(b)
De verme entre tanto y tantos	(b)
Momento del infinito	(a)
En que el silencio y el grito	(a)
Son las metas de este canto	(b)
Lo que veo nunca vi,	(c)
Lo que he sentido y lo que siento	(d)
Hará brotar el momento	(d)

Hemos hecho un largo recorrido tratando de trazar el camino de la Lira Popular, resultado del encuentro entre la voz improvisada y la modernidad. Durante aproximadamente 70 años ilustró, desde los ojos del poeta popular, una etapa de la vida del país y muestra una palabra poética que evoluciona permanentemente, de la voz improvisada al papel, del campo a la ciudad, de una voz impersonal a un yo y posteriormente un nosotros. El encuentro de la improvisación y la modernidad, y sobre todo hemos visto una palabra que crea memoria, que es parte de una identidad y que aunque no tenga presencia física, está presente en la memoria del pueblo y por ello puede volver a surgir en determinadas circunstancias históricas.

⁷ Publicado en Santiago por la Fundación Víctor Jara, “Huérfanos” 2120.



**La nave de los locos troveros.
Realismo grotesco y
subversión simbólica en las
porfías de trovo**

Alberto del Campo Tejedor

Introducción

Das Narrenschiff –*La nave de los locos*– de Sebastián Brant, aparecida en Basilea en 1494, es una de las obras claves del humanismo europeo, incomprensiblemente poco conocida en España, donde tan sólo se manejaba la versión latina (*Stultifera Navis*) hasta que fue traducida al castellano en 1998. Como otros ejemplos de literatura de locos, es una obra moralista, que satiriza las locuras y necesidades de su época, y cuyo título se basa en la costumbre de recoger en un barco o una carreta a los locos, primeras prácticas de exclusión medievales cuando los locos vivían errantes de ciudad en ciudad, antes de que quedaran confinados progresivamente dentro de hospitales-manicomios.

Por casualidad, hacía poco que la había leído cuando comenzaba mi tesis sobre los troveros alpujarreños. En la Alpujarra la gente se refería algunas veces a las locuras de los troveros e incluso algunos de ellos, como Antonio *el de las Hoyas*, tenía un estatus ambiguo, medio bufón-loco, medio sabio histriónico, y no había alpujarreño que no supiera cantidad de anécdotas de tal o cual locura que cometió trovando por aquellas montañas. No recuerdo ya qué día, pero en algún momento de aquellos años de trabajo de campo, según me adentraba y participaba en las porfias de trovo alpujarreñas, se me apareció la imagen de la nave de los locos, acaso alguna noche en que el vino, la música y los versos me transportaron al mar al que se asomaba cada fiesta que albergaba mi casa de Murtas. Si es verdad, como dice Wittgenstein (1995, 31), que “una buena metáfora refresca el entendimiento”, experimenté muchas veces no ya ver aquella nave de los locos troveros partir, sino estar embarcado en ella. Quien ha vivido de cerca los debates de repentismo ha sentido seguro la sacudida de la que les hablo, ese sentimiento de inestabilidad que provoca una barca que se agita en el oleaje.

Quiero abordar aquí la relación entre la improvisación poética y la locura para comprender el ambivalente status del improvisador al que aún en muchos lugares se le considera un sujeto sui generis, un poco como Menéndez Pidal (1991, 115) describía a ciertos juglares “medio ángeles, medio diablos”. Y propongo acercarme a las locuras troveras a la manera antropológica, es decir, enfatizando los contextos donde estos magos de las pullas improvisadas nadan a sus anchas. Porque no en todo momento, ni en cualquier lugar se le permite al trovero los mismos juegos del lenguaje, aun cuando al menos en el caso del

trovo alpujarreño –en el que nos centraremos–, la burla y la risa son casi siempre ingredientes indispensables de una buena fiesta trovera. Lo que tienen en común, desde mi punto de vista, la mayoría de géneros de poesía improvisada es, en primer lugar, su naturaleza lúdico-competitiva –dos o más improvisadores mantienen una lucha, porfía, certamen, debate, pelea, según las distintas nomenclaturas–, y, en segundo lugar, su carácter satírico-burlesco: el arma principal del trovero es la sátira deslenguada; su competencia el ingenio, la rapidez, la originalidad; el propósito, sacarle los colores al rival y desatar la risa catártica entre los que festejan; la táctica, degradar al oponente con sorpresivas pullas que tiren por el suelo las convenciones del decoro. Trovar es jugar con el verbo. La palabra es el recurso principal, palabra rimada, sí, pero sobre todo sorpresiva. Se lleva el gato al agua quien es capaz de ganar la adhesión del público mediante coplas improvisadas que ponen de relevancia un inesperado hallazgo –ese es el sentido etimológico de *trovar* ('hallar')¹– para descalificar al trovero contrario, motejándole, poniéndole en ridículo, a la vez que se ensalza uno mismo hiperbólicamente, como esos sapos que inflan su glándula colorida para impresionar cuando están en celo. Naturalmente, el carácter combativo es sólo aparente, es ritual. Lo que diferencia al rito de la competición o el deporte es que en el primero no hay ganadores ni perdedores, al menos no expresamente sancionados. Cuando acaba la porfía de trovo, el público no celebra la victoria de uno de ellos, sino que aplaude a ambos, aplaude el reveso, como se dice en la Alpujarra, si ha sido bueno, es decir, si ha sorprendido, si ha sacudido, si ha emocionado y, sobre todo, si ha conseguido sacar la carcajada incluso al más serio y formal de los presentes.

Todo trovero sabe que solamente con un buen oponente puede uno crecerse, pues ambos forman parte de una misma *performance*, una misma puesta en escena. En la Alpujarra el improvisador es consciente del papel que juega en la alocada comedia que representa: es un actor, un actor cómico, que juega a estirar hiperbólicamente un punto de vista que defiende en contradicción a los versos de su oponente. Para que funcione el juego, ambos han de escoger posiciones opuestas, estereóticamente alejadas entre sí, para con ello construir un combate en que se esgrimen posturas irreconciliables, que irremediablemente chocan, independientemente del número y la calidad de versos de cada uno. Es ahí donde, aderezado con suficientes dosis de burla y escarnio, así como auspiciado por la búsqueda de la imagen más sorpresiva, surge el realismo grotesco (Bajtín, 1995) como consecuencia de estirar un asunto en direcciones opuestas hasta esperpentizarlo. Si un trovero alude a las virtudes de la soltería, habrá siempre otro que abrace la causa de los casados. Naturalmente, como es sabido, frente al lenguaje culto (de pensamientos abstractos) la literatura popular se gesta con un mayor nivel de concreción y estereotipia. Y así no sólo la temática objeto del debate es tensada desde los dos polos opuestos, sino que los propios troveros, en sintonía con su adhesión al punto de vista que defienden, son también vituperados, abofeteados recíprocamente, de tal manera que dimitiendo de su identidad cotidiana se enfundan la máscara de bufones, para reírse de su oponente y sus palabras, e implícitamente –al tomar parte de este juego loco– de sí mismos.

El tipo de verdad que ahí se gesta, en esa hipertrofia de asuntos y personajes que los encarnan, fue identificado ya por autores como Nietzsche o Bajtín, sobre la puesta en escena de dramaturgos como Shakespeare o Lope, y muy especialmente estudiando cierta li-

¹ Según Corominas la voz *trobar* procede probablemente del latín vulgar *tropare*, variante del latín

tardío contropare ('hablar figuradamente', 'hacer comparaciones'), derivado a su vez del grecolatino *tropus* ('figura

retórica'), de donde habría salido la acepción de 'inventar' y luego 'hallar'.

teratura bufa como la de Rabelais. Al igual que en los diálogos sofistas, el conocimiento de la realidad se construye dialécticamente. Pero aquí no se desarrolla una trama argumentativa racional, sino que cada copla se distancia de la del oponente a golpe de humor carnavalesco, coqueteando continuamente con el esperpento, la máscara, el absurdo, la subversión. En cada nueva porfía de trovo, se invita al público a subirse a la nave, y que se agarre ante las sacudidas de los troveros. Como en un barco de locos que progresara con los golpes de remo alternos de dos bufones, la tripulación se zarandea con la nave, dando tumbos con la loca ocurrencia de cada improvisador. Esa es la gracia de una buena velada de trovo. Como si fuera un tripulante más de la nave de los locos, el espectador participa de esta convulsión cómica que provoca el remar cada uno hacia una orilla opuesta, y hacerlo además a golpe de remo brusco. Para disfrutar del trovo, hay que embarcar. Al final de cada porfía, la tripulación adolecerá de cierto mareo embriagador. Pero, tras unos instantes en que aún resuena la última carcajada, retorna la normalidad. Tras la tormenta, la calma. Toca tomar un trago de vino, comer algo, charlar, hasta que la primera quintilla de otro trovador anuncie que una nueva nave de locos está a punto de partir. Cada certamen es una salida a la mar turbulenta. Las porfías más satíricas y burlescas dejan al barco en alta mar, cada vez más adentro, sacudido por olas más grandes, por asuntos más espinosos, pero irremediadamente, al final de la velada, el barco vuelve a puerto, su tripulación baja a tierra y retoma la cordura, donde cada uno es lo que es en un mundo ordenado por categorías de estatus y poder. Acabada la fiesta, cuando el barco echa amarras, queda la sensación de haberse asomado, siquiera por unos momentos, a otro mundo, que se vislumbraba a lo lejos. Ocurre cuando los troveros son capaces de transportarnos con sus quintillas burlescas a una realidad cómica, que pone el contrapunto jocoso a la seriedad del día a día. No siempre lo consiguen, pero hay momentos en el año propicios para el trovo más desenfadado, para las porfías más violentas, para los versos más irreverentes y subversivos, esos que plasman un mundo al revés. Es entonces cuando el barco parece verdaderamente que va a la deriva. Es entonces cuando ya no los remantes del barco, sino el mundo entero parece haberse vuelto loco.

El loco trovero: semblanza histórica de su ambigüedad

Pocas veces se enfunda el trovero el traje de serio moralista y entona unas coplas filosóficas. Si hay filosofía, se expresa a golpe de burla, de pulla, de broma. Esto es consustancial al trovo alpujarreño, y el improvisador tratará de no defraudar con sus versos cómicos, se suba a un escenario en un festival o se enzarce con un rival en una fiesta surgida improvisadamente en la barra de un bar.

Es imposible no relacionar el trovo burlón y carnavalesco –al que me refiero aquí– con la tradición de locos medievales. Desde la Antigüedad los trovadores más histriónicos han constituido tipos aparte de los que cantaban las hazañas épicas o los que entonaban amorosos poemas laudatorios. El Medievo recogió las críticas de Tertuliano que consideraba *pompa diaboli* los espectáculos de los mimos. Su discípulo Cipriano (205-258) arremetía igualmente en su *Liber de Spectaculis* contra éstos y aconsejaba al obispo Eucracio que no admitiera en su comunidad a un histrión, que instruía a los jóvenes en las artes escénicas (Massip, 1993, 124). Otro tanto censuraba Juan Crisóstomo (334-407) o el obispo de Mar-

sella, Salviano (400-480). Y en la misma línea se manifestaron los primeros concilios, como el de Elvira, en los primeros años del siglo IV, que incluyó dos cánones sobre los espectáculos: "De los que prestaron sus vestiduras para las procesiones mundanas" (LVIII) y "De los aurigas y cómicos si se convierten" (LXII). Según los obispos reunidos entonces en Ilíberis, Granada, la profesión de mimo era incompatible con la vocación cristiana.

Acaso durante mucho tiempo se ha exagerado la influencia del cristianismo en el ocaso de las artes escénicas romanas. Hoy se tiende a pensar en la propia inercia de los gustos de aquella sociedad (Castro, 1996, 34). Al final de la Edad Antigua no quedaba ni el recuerdo de la antigua experiencia dramática, sino que reinaban los espectáculos de *mimus* y *pantomimus*, el primero, representación grotesca de los aspectos más cotidianos con personajes del hampa, el segundo, drama truculento basado en asuntos trágicos, ejecutado por un solo actor que gesticulaba abundantemente los cánticos del coro. La tradición censuradora fue, sin duda, la hegemónica a lo largo de la historia eclesíastica. Pero la concepción sobre las diversiones juglarescas y las representaciones escénicas no fue nunca monolítica. Paralelamente a la corriente que veía sobre todo en la gesticulación y corporeidad de mimos y pantomimos, el peligro de ensuciarse con las pasiones humanas, pervivió una tendencia más respetuosa con la herencia grecorromana, en los que, como san Jerónimo o san Agustín, apreciaban las comedias y tragedias antiguas, a Plauto y Terencio, para la enseñanza del latín y el cultivo de las letras². Esa misma concepción, entre la admiración hacia el teatro clásico y el desdén hacia las formas histriónicas populares, subyace también en las *Etimologías* de san Isidoro de Sevilla, y con ella pasaría a la Edad Media una actitud ambivalente hacia la juglaresca. Piénsese en la iconografía de monstruos, personajes grotescos y obscenos, juglares locos y saltimbanquis de las iglesias románicas. En términos generales, hay consenso en admitir que semejantes representaciones son ejemplos de conductas desviadas, pecaminosas, diabólicas, que casi siempre con un sencillo hilo argumental arquitectónico, pretenden enseñar al pueblo la influencia del demonio, el castigo divino, los pecados capitales, en esa pedagogía de la imagen que ya es santo y seña de la arquitectura religiosa entre los siglos XII y XIV. La sexualidad es un tema preferente en el arte románico. Poligamia, incesto, onanismo, bestialismo, adulterio son variantes de pecados capitales, la lujuria fundamentalmente. Generalmente aparecen representados en los canecillos que sostienen los aleros de los tejados, aunque también pueden encontrarse en las metopas situadas entre los canecillos o incluso en capiteles. Hay de todo: varones itifálicos, coitos anales, mujeres que exhiben su vagina abierta, felaciones, monos copulando y, junto a ellos, no pocas veces, músicos, bailarines, sirenas rientes, juglares. En la iglesia de san Cipriano de Bolmir, en las proximidades de Reinosa (Cantabria), de principios del siglo XII, los personajes itifálicos o las frecuentes mujeres que enseñan su sexo con las piernas levantadas aparecen junto con contorsionistas y músicos, arpistas, por ejemplo. Otro tanto vemos en la iglesia de Santa María en la localidad de Henestrosa de las Quintanillas. La mujer que abre sus piernas no está lejos de un músico rabelista y una danzarina que contorsiona su cuerpo. Es indudable que jugaría y sexo formaban, en la concepción religiosa medieval, una pareja pecaminosa que muestran repetitivamente los ca-

² El propio Tertuliano reconocía la existencia de un *theatrum infictium et spirituale*, antagónico al *theatrum daemonium* de los mimos paganos. El primero lo escenificaba la propia comunidad de creyentes en el templo, con asuntos centrados en la vida de Cristo y el buen cristiano que se presenta ante Dios y los ángeles. En segundo lugar, los propios

autores cristianos consideraron ya en los siglos IV y V la posibilidad de recuperar el antiguo esplendor del teatro clásico romano, para que sirviese, bajo formas cristianas, como propagador de la moral contenida en las Sagradas Escrituras. Intelectuales, como Donato o Evancio, y autores destacados en el momento como Ausonio o Claudio Claudiano,

suspiraban por la época de esplendor de las comedias de Plauto y Terencio. San Jerónimo [342-420], alumno de Donato, reconocía perfectamente la diferencia entre los combates de gladiadores, los espectáculos de pantomimos y la lectura de las obras latinas clásicas, que podían ser útiles para la formación de los alumnos.

necillos románicos. Algunas iglesias parecen edificadas con una auténtica obsesión por la vinculación entre sexo y juglaría. Pensemos en la colegiata de San Pedro de Cervatos, por seguir con ejemplos de Cantabria. Construida hacia 1129, muestra un auténtico repertorio erótico-obsceno que destaca por su realismo, no sólo en los canecillos, sino también en los capiteles, en el ábside, en la puerta principal.

Tradicionalmente se ha interpretado que la ubicación de figuras grotescas y obscenas en el exterior del templo viene a simbolizar el mal, lo que está fuera de la casa de Dios. En algunos casos, su interpretación no deja lugar a duda. La lujuria se representa por una mujer abrazada por serpientes que muerden sus órganos sexuales, o sus pechos, como la que puede verse en San Martín de Sobrepenilla. Pero no toda la iconografía de juglares y escenas obscenas tiene ese sentido inequívoco. En primer lugar, hay representaciones erótico-obscenas en el interior del templo, como las de la iglesia de San Juan Bautista de Villanueva de la Nía, de comienzos del siglo XII, donde en un capitel del interior de la iglesia, en el ábside, una mujer muestra sus genitales con las piernas abiertas que sostienen sus manos. El fascistol o los apoyabrazos de las sillerías en forma de pene de la iglesia benedictina de Ciudad Rodrigo, pueden escandalizar hoy a más de uno. En el portal de la iglesia de San Fortunato de Todi, en Italia, de la figura de un monje esculpida en uno de los lados sale un largo pene que recorre todo el portal hasta llegar a la vagina de la monja, que está esculpida en el otro lado. Estas representaciones, incluyendo algún Cristo macrofálico (Delaruelle, 1975), nos pueden parecer hoy incomprensibles, puesto que unen –contradictoriamente– dos realidades que en nuestra concepción parecen hoy antagónicas: la sexualidad y el voto de abstinencia monacal, por ejemplo. Similar ambivalencia la encontramos en las representaciones juglarescas. Ciertamente algunas están acordes claramente con las condenas de las artes histriónicas que se repiten en concilios y sínodos desde los primeros Padres de la Iglesia. Un salterio del siglo XIII representa en la parte superior a David y sus músicos tocando música sacra, y en la inferior un ser monstruoso golpea salvajemente el tambor, mientras otras figuras entretienen a los espectadores con bailes acrobáticos y otros participan de esta música impía (Panofsky, 1983, 147). Ahí se muestra a las claras y separadamente el doble sentido –pío e impío– de la música y las artes escénicas, unas encuadradas en el *quadrivium* (junto a la aritmética, la astronomía y la geometría) y otra de raigambre juglaresca, profana, carnavalesca. Parece claro que el escultor quiere contraponer los dos planos del bien y el mal. A veces la dualidad se explicita, como en san Isidoro que diferencia entre cantos profanos y sagrados, los primeros unidos a la obscenidad. En la iconografía medieval, el rey David, autor del *Libro de los Salmos*, aparece frecuentemente con un cordófono, los ancianos del Apocalipsis van provistos de distintos instrumentos para exaltar la beatitud celestial, como vemos en la portada de Santo Domingo de Soria, y los ángeles anuncian con tubas y trompetas el juicio final. Frente a ellos, los juglares, saltimbanquis, acróbatas se mezclan con todo tipo de representaciones obscenas y monstruosas. La dualidad es clara y aparece representada muchas veces en una misma iconografía.

La Iglesia tuvo siempre interés en separar los juglares santos de los cazurros, impíos, máxime cuando lo común era que los juglares mezclaran en sus representaciones los pasajes sagrados con los de personajes profanos. Thomas de Chobham distingue en el siglo XIII

tres tipos de histriones, que nuestro Martín Pérez ampliará a cuatro: los que transfiguran su cuerpo con posturas y comportamientos indecentes, desnudándose o enmascarándose, y que merecen la condena; otros, llamados bufones errantes, calumniadores y maldicientes, también vituperables; un tercer tipo, provistos de instrumentos musicales para deleitar a los hombres, que incluye los que frecuentan tabernas y compañías deshonestas y cantan canciones lascivas, también censurables, y otro tipo, sin embargo, “llamados juglares, que cantan las gestas de los príncipes y vidas de santos, que procuran solaz a los hombres enfermos y afligidos, y no cometen indecencias impías como los mimos que se sirven de imágenes impúdicas y hacen aparecer fantasmas por encantamiento u otra forma” (Massip, 1992, 22). Y, sin embargo, ni la coherencia antagónica entre músicos santos y pecaminosos fue siempre la norma, ni lo que nos parecen hoy monstruos y obscenidades están siempre abocados al terreno de lo maligno. Lo normal –de ahí los quebraderos de cabeza y las disputas entre los historiadores del arte– es que reine la ambivalencia. En algunas miniaturas, como las del Beato de Liébana, las imágenes juglarescas no guardan relación con el texto y se enmarcan dentro de una corriente de realismo cotidiano (Schiapero, 1984, 56). En otras, el clérigo las usó sin ánimo censorador como mera decoración, como es el caso de la inicial A(ngelo) del Beato de Turín, en que un hombre desnudo contorsiona el cuerpo para dar forma a la letra. Cahn o, en nuestro país, Agustín Gómez Gómez, han apuntado la ambivalencia como una de las principales características de las representaciones juglarescas en el románico.

Si la tónica general en los primeros siglos de cristianismo había sido la condena a las artes escénicas y más aún a los divertimentos, bailes y cánticos en las iglesias, en el siglo XII se consolida un cambio de actitud con respecto al teatro, a medida que comienzan a copiarse las tragedias de Séneca y se difunden las obras de Plauto y Terencio, que influirán en la visión sobre los juglares. Hugo de San Víctor, antes de 1140, sostendrá en el *Didascalicon* (2, 27) que el *arte theatrica* no es pernicioso per se, sino que antes bien proporcionaba al hombre dos satisfacciones vitales: movimiento para combatir la languidez del espíritu y placer como contrapartida de las tareas corporales. Juan de Salisbury recoge la metáfora de la misa como un teatro y la convierte en el *Policraticus* en *theatrum mundi*. En el capítulo ocho del libro I titulado *De histrionibus et mimis et praestigiatoribus*, plasma su célebre sentencia: “*Totus mundus agit histrionem*”. Hay un sector eclesiástico que justifica el teatro y el divertimento en el siglo XII, aunque siempre separando los juegos legítimos de los ignominiosos y delictivos que, según Hugo de San Víctor, se daban en las reuniones populares en los tugurios (*Didascalicon*, 2, 27). Años más tarde, las *Leyes Palatinas* (1337) alaban la presencia de mimos y juglares en las casas de los príncipes, pues es lícito alejar la tristeza y el mal humor mediante alegrías honestas. Para entonces, los juglares no sólo divertían a los grandes señores, sino también a las casas episcopales y pontificias.

Mucho tuvo que ver en esta redención del teatro y del juglar el debate que resurgió con fuerza, especialmente durante el siglo XII al XIV, sobre la licitud de la alegría, el humor y la risa. Hugo de Saint-Victor, Hildeberto de Lavardin, Rodolfo Tortario, Juan de Salisbury discutieron sobre si se podía ir más allá de la *modesta hilaritas* que la Iglesia aceptaba. Dominicos y, sobre todo, franciscanos se acercaron muchas veces a las concepciones populares de la risa y el divertimento³. La redención del juglar correrá paralela a otro arquetipo,

³ Tal debate ha trascendido en parte a la opinión pública actual, más de lo que sería lógico en un

tema estudiado hasta entonces por historiadores, teólogos y filósofos, gracias al éxito editorial de

El nombre de la rosa, de Umberto Eco, y a la no menos célebre adaptación al cine.

al que se le asociará ambigualmente: el loco. Sabido es que al menos desde el siglo XII, cuando llegaba diciembre, muchos lugares de Europa bullían en fiestas de locos. *Festum stultorum* (traducidas como *fête des fous* en Francia, *Narrenfest* en Alemania, *feast of the fools* en Inglaterra, *fiesta de locos* en España), así se llamaba a las celebraciones carnalescas que desde antiguo teñían no sólo las calles y plazas de disfraces coloristas, estruendos de cascabeles y cencerros, bailes y coplas, y en general todo tipo de divertimento inusual o extraordinario, sino las propias catedrales e iglesias conventuales, en las que se acometían también ciertas celebraciones extraordinarias, que merecieron las críticas de los altos dignatarios. Y ciertamente un observador actual, consciente de los rígidos compartimentos estamentales y el peso de la Iglesia en la Edad Media, podría concluir que todo el mundo su hubiera vuelto loco de remate durante esos días. Los clérigos se ponían máscaras, se disfrazaban y cantaban misas paródicas, en que modificaban las palabras de la liturgia por otras de similar sonido que ensalzaban el mundo tabernario; campesinos, artesanos, incluso mercaderes se enfundaban el traje –no sólo metafóricamente– de payasos, de bufones para burlarse de las autoridades, y lo hacían durante la celebración de las misas navideñas. Ninguna convención quedaba al margen de esta parodia total. Los frailes pedigüeños emulaban a los obispos en ropajes y andares pomposos; los campesinos se burlaban de los aires de superioridad de los cortesanos. En días señalados del ciclo de Navidad –la propia Natividad, San Esteban, San Juan Bautista, los Santos Inocentes, Circuncisión (Año Viejo) y Epifanía (Reyes Magos)– las iglesias coronaban una autoridad burlesca que ejercía el poder indiscriminadamente durante horas o días. El *pontifex stultorum* o el *episcopum puerorum* reinaba por unos días. En las aldeas al tonto del pueblo o al más miserable de los niños se le rendía honores como rey de faba, rey de bur-las, mientras que en otros lugares un escolar oficiaba misa como *episcopellum* (obispillo), parodiando burlonamente los ademanes serios. En la iglesia, los subdiáconos comían morcilla debajo del altar y jugaban a las cartas en los rituales más sagrados, mezclando así lo serio y lo cómico, como en la fiesta del asno (*festum asinorum*) que evocaba la huida de María con el niño Jesús a Egipto, y en la que el protagonista era el burro. Al final del oficio, el sacerdote, como bendición, rebuznaba tres veces y los feligreses, en vez de con un amén, contestaban con otros tres rebuznos.

El que clérigos y laicos, hombres y mujeres, poderosos y humildes hicieran el loco al menos una vez al año, está relacionado con la ambivalente concepción de la locura. La locura ciega al hombre y le arrastra a la perdición, es fuente o sinónimo de pecado y vicio, pero igualmente el loco con sus inocentes locuras, puede acercarse a la verdad más que el sabio, llamando a las cosas por su nombre sin tener en cuenta las convenciones del decoro, subvirtiéndolo efímeramente la realidad y haciéndonos ver la verdad de un mundo dual, incluso un mundo al revés, lo que cierto sector de la Iglesia enlazó con la doctrina de “los últimos serán los primeros”. En *Elogio de la Locura* de Erasmo de Rotterdam (1466?-1536), *Moria* (la Locura) nos exhorta a que le prestemos oídos, “pero no los oídos con que atendéis a los predicadores, sino los que acostumbráis a dar en el mercado a los charlatanes, juglares y bufones” (2002, 56). Naturalmente, Erasmo lo dice ambigualmente, pero eso lo hace más interesante. No sólo alude al hecho de que el pueblo y cierto clero prestara sus oídos a unos y otros (es decir a juglares y predicadores, por igual), aunque sólo fuera para escuchar distintas verdades, sino que muy frecuentemente tal separación no era tan níti-

da como nos pueda parecer hoy. La edición latina del *Elogio de la Locura*, con ilustraciones y anotaciones al margen de Hans Holbein (1497-1543), deja claro este segundo sentido. En un grabado al margen, un loco con caperuza de cascabeles predica desde el púlpito a otros feligreses, que asisten encantados, con similares atuendos. Bajo la ilustración, se lee: "*Risus stultorum*", risa de los locos.

La obra de Erasmo aporta algunas pistas interesantes para descubrir las connotaciones positivas de la locura, si no el lado claro de locura, sí al menos el claroscuro. La influencia de las fiestas de locos medievales (*feſta ſtultorum*) parece evidente desde el propio título de la obra, *Declamatio in laudem Stultitiae*. En esta obra de múltiples lecturas, distingue Erasmo explícitamente dos clases de locuras: "una es la que las crueles furias lanzan desde los infiernos, como serpientes, para encender en los pechos de los mortales el ardor de la guerra, o la insaciable sed de oro, o un amor indigno y funesto, o el parricidio, el incesto...", la otra, representada por la propia Locura que protagoniza la obra, digna de ser deseada en grado sumo por todos, "se manifiesta por cierto alegre extravío de la razón, que libera al alma de cuidados angustiosos y la perfuma con múltiples voluptuosidades" (2002, 109). El mismo carácter ambivalente de la locura, aparece también en las fiestas de locos: hora con personajes peludos, grotescos, airados, violentos, que aporrean con un palo a quien se pone en su camino (personificaciones del mal y el diablo) hora con sujetos risibles, inocentes, ridículos, que nos mueven a risa. De hecho, lo particular de los personajes carnalescos es que funden ambas caras, esperpentizando y haciendo risibles las características diabólicas.

A finales de la Edad Media se multiplican los cuentos y fábulas protagonizadas por locos, que ya no encarnan arquetípicamente y de manera estereotipada el mal. El origen de muchos de estos cuentos se pierde en el tiempo, pero se generalizan en el siglo xv. Las distintas locuras siguen ejemplificando los vicios, las debilidades, los pecados y necesidades del mundo, pero se introducen elementos de ambigüedad. En primer lugar, la locura ya no es privativa de los locos, sino que el mundo entero –desde el obispo hasta el más humilde campesino– parece bailar la danza de los locos, aunque se encubran bajo el manto de la dignidad y la cordura. En la *Sottie de Folle Balance* cuatro personajes están locos: el gentilhombre, el mercader, el labrador y la propia *Folle Balance*. Brant no se olvida de casi nadie en su *Nave de los locos*. Él mismo, rodeado de libros, aparece como el primer loco en la semblanza satírica que abre el libro. En los dramas litúrgicos, el loco, el tonto, el bobo, juegan un papel fundamental en las representaciones de los dos misterios más importantes: la Navidad y la Resurrección, así como en los autos del Corpus Christi. Mucho tuvieron que ver en la asunción por parte de la propia Iglesia de la figura del loco, las fiestas de locos y en general las locuras subversivas desde la Navidad hasta el Carnaval. Mientras el papel del loco gana en importancia, se difumina su carácter, como demuestra la literatura del loco y la locura entre los siglos xv y xviii. Ya no es sólo un sujeto risible, alguien ridículo que como antihéroe debe provocar en el auditorio sentimientos de rechazo, sino su figura se alza, sin salir nunca del carácter ambivalente de su estatus medio insano, medio lúcido, como loco sabio, incluso como loco santo. Varias obras de finales del Medievo y el Renacimiento, relanzan esta concepción ambigua de la locura, para defenderla al menos en una cara que nunca había sido olvidada por el pueblo y un sector de la Iglesia en sus

fiestas de locos. Una poesía anónima del siglo XVI deja claro el nuevo espíritu: “*tous les fous no portent point sonnettes*” (Wouters, 1961: 138). No todos los que parecen locos, son necios. Y viceversa. Los que parecen cuerdos y sabios, tendrían que llevar los cascabeles. Es el mismo mensaje que lanza Brant y Erasmo. El Bosco, Brueghel, Durero o Holbein harán lo propio con el pincel o el lápiz para satirizar las locuras del mundo, pero también para plasmar que los locos no lo son más que los que se creen cuerdos. El bobo interviene en los dramas litúrgicos y en el teatro con similares sermones chuscos, como el *Sermon joyeux et de grande value à tous les fous pour les montrer à sages devenir*, de 1489. Brueghel pinta la fiesta de locos o la *Nasentanz* (danza de la nariz). Mientras Brant publica su *Narrenschiff* en 1494, el Bosco pinta el mismo motivo antes de finalizar el siglo. *Elogio de la Locura* sale a imprenta en 1509. En medio siglo se enarbola la figura del loco, en textos profanos hechos para divertir y otros de clara vocación pedagógica, de eclesiásticos moralistas como Brant. La comicidad y la ambigüedad satírica destronan a la muerte medieval lúgubre, horrorosa, susceptible sólo de provocar miedo, nunca risa, en tiempos de pestes y guerras. Es, claro está, el espíritu optimista del Humanismo. Foucault lo ha resumido así:

Burlarse de la locura, en vez de ocuparse de la muerte seria. Del descubrimiento de esta necesidad, que reducía fatalmente el hombre a nada, se pasa a la contemplación despectiva de esa nada que es la existencia misma. El horror delante de los límites absolutos de la muerte, se interioriza en una ironía continua; se le desarma por adelantado; se le vuelve risible; dándole una forma cotidiana y domesticada, renovándolo a cada instante en el espectáculo de la vida, diseminándolo en los vicios, en los defectos y en los aspectos ridículos de cada uno. El aniquilamiento de la muerte no es nada, puesto que ya era todo, puesto que la vida misma no es más que fatuidad, vanas palabras, ruido de cascabeles. Ya está vacía la cabeza que se volverá calavera. En la locura se encuentra ya la muerte. Pero es también su presencia vencida, esquivada en estos ademanes de todos los días que, al anunciar que ya reina, indican que su presa será una triste conquista. Lo que la muerte desenmascara, no era sino máscara, y nada más; para descubrir el rictus del esqueleto ha bastado levantar algo que no era ni verdad ni belleza, sino solamente un rostro de yeso y oropel. Es la misma sonrisa la de la máscara vana y la del cadáver. Pero lo que hay en la risa del loco es que se ríe por adelantado de la risa de la muerte; y el insensato, al presagiar lo macabro, lo ha desarmado (2006, 31).

Es si no el triunfo de la vida sobre la muerte, sí al menos la aceptación natural del destino humano, así como la consustancial tragicomicidad de toda existencia. El loco sustituye a la Muerte; los locos bailan junto a la Muerte. Del espectáculo tenebroso para aleccionar a la feligresía sobre la fatuidad de la vida, se pasa a la plasmación –en clave literaria, iconográfica, escénica– de que todos somos cadáveres en vida, cuya locura radica en hacer como si no estuviéramos condenados desde el nacimiento. El loco muestra en el fondo el fin próximo del mundo, como antes lo mostraba la Muerte. Pero lo hace de una manera más vitalista, más divertida, permitiendo en el fondo el escapismo efímero. Es ahí donde el *prodesse et delectare* puso de acuerdo a pueblo e Iglesia. Una ligazón, a la que la Reforma y la Contrarreforma darían un notable rechazo, para romperse casi definitivamente en el si-

glo XVIII. Pero la visión erasmiana de la locura, ambigua, mordaz, poliédrica, pasará a la modernidad. En algunos pocos genios, como Lope, Cervantes, Goya o Picasso, se fundirán ambas tradiciones, la *trágica locura del mundo* y la *cómica locura del mundo* creando nuevas visiones de lo humano. En el terreno de las manifestaciones populares, pervivirá en algunas pocas fiestas, como las de zaharrones, botargas y locos invernales, y en ciertos géneros poético-musicales. El trovo es uno de ellos. Ahí aún hacen de las suyas los locos, aun cuando los contextos de mayor histrionismo vayan siendo impregnados poco a poco por la aburrida cordura de la razón.

Contextos de locura repentinista: liminalidad y ritos de paso

Loco, historián, cazurro, trovero comparten un mismo lenguaje, unos mismos registros y códigos de sentido. Las groserías y obscenidades en rimas no son un epifenómeno del trovo, sino parte consustancial del mundo de jolgorio que configura la cultura cómica popular. Ahora bien, como en las fiestas de locos –reservadas para el período entre la Navidad y la Epifanía–, también las locuras troveras están constreñidas a un ámbito temporal y ritual definido. Desde luego, las porfías de trovo pueden surgir en cualquier contexto festivo, con tal de que se den las características del tiempo extra-ordinario: alegría, abundancia, etc. Sin embargo, sólo en determinados momentos del año los troveros se mostrarán especialmente irreverentes, satíricos, bufonescos, subvirtiendo explícitamente los cánones de la corrección y adentrándose por las veredas de lo escandaloso, haciendo el loco, especialmente con alusiones explícitamente obscenas⁴.

¿Qué momentos son esos? Sabido es que las culturas campesinas, obligadas a ajustar sus ciclos de trabajo y descanso al ritmo de las estaciones, han experimentado el tiempo de manera concreta y cíclica, de tal manera que cada momento del año se caracterizaba por un determinado tiempo astronómico, un tiempo meteorológico, un tiempo de trabajo y un tiempo de fiesta diferente, que singularizaba cada fase del ciclo con una *temposensitividad sui generis*, constatable sobre todo en las acciones simbólicas (Del Campo, 2006). Es así como el campesino experimenta como algo *natural* el que, al igual que en cada momento del ciclo agrario hay tareas diferentes, los momentos de emotividad festiva se vivan con distinto sentido mitopéutico. El tiempo campesino no es solo cíclico, sino que se experimenta también de manera bipolar, un tiempo *polarizado* en dos momentos fuertes del año: el invierno y el verano. Gonzalo Correas asegura en el siglo XVII que el pueblo dividía claramente el año en esas dos estaciones, tal y como había hecho durante la Edad Media, dos estaciones, dos situaciones vitales: carestía y abundancia, frío y calor, predominio de la noche o de la luz, de la vida y la resurrección de plantas, animales y personas, o del reino de las tinieblas y de la muerte.

Si en el ciclo agrario el invierno y el verano son los dos polos de esta cosmovisión basada en la eterna rueda de nacimiento, muerte y resurrección, en el ciclo vital el hombre ha vivido la unión sexual y la muerte como los dos equivalentes simbólicos. Rituales de invierno y verano, y rituales de boda y defunción, presentan multitud de paralelismos. Mi hipótesis es que en un mundo en que se experimentan cotidianamente los contrarios (la vida y la muerte, el día y la noche, el invierno y el verano, el hombre y la mujer, la salud y la en-

⁴ En otro lugar he querido hablar de "poesía improvisada priápica" (Del Campo, 2007) como aquellas composiciones repentinistas, a porfía o debate, de

tono satírico-obsceno, con léxico desinhibido, que buscan la parodia o la bufonada en clave de exhibicionismo erótico y fustigación graciosa hacia el otro,

con el fin de desatar la risa colectiva a través de imágenes grotescas en que el sexo se hace carne.

fermedad, etc.), los momentos liminales del ciclo agrario y del ciclo vital se celebran con rituales en que efímeramente se juega a poner el mundo al revés. Según Van Gennep (1969) los ritos de paso obedecen a una estructura secuencial de tres fases: separación, liminalidad y reintegración. En la fase intermedia (“liminal”, según la terminología de Van Gennep, tomada de *limen* = umbral) son frecuentes los comportamientos ambiguos, subversivos, que remarcan precisamente el paso de un estado a otro. Los troveros encarnan como pocos esta liminalidad. Al igual que los locos, escapan a las clasificaciones jerárquicas e inequívocas de status. Como ha dicho Víctor Turner, los entes liminales (sujetos individuales o colectivos) “no se les puede situar en las posiciones asignadas y dispuestas por la ley, la costumbre, las convenciones y el ceremonial. En cuanto tales, sus ambiguos e indefinidos atributos se expresan por medio de una amplia variedad de símbolos en todas aquellas sociedades que ritualizan las transiciones sociales y culturales. Así, la liminalidad se compara frecuentemente con la muerte, con el encontrarse en el útero, con la invisibilidad, la oscuridad, la bisexualidad, la soledad y los eclipses solares o lunares” (1988, 102). Las representaciones grotescas –pictóricas, dramáticas, poéticas, musicales– subrayan momentos liminales de paso de una estación a otra, de un estado (el de carestía) al de abundancia (con la cosecha), señalan el tránsito de un año a otro (como es el caso del solsticio de invierno y el fin de año), simbolizando la muerte de lo viejo y el nacimiento de algo nuevo. Tanto en estos rituales del ciclo anual, como en las bodas y funerales (polos en la vivencia individual de esta dualidad juventud-decrepitud, nuevo-viejo, fertilidad-esterilidad, vida-muerte), los troveros protagonizan un tiempo efímero de transición extra-ordinario, regido por unas reglas propias (unas etnorreglas que sólo los troveros y los buenos aficionados conocen). El período de liminalidad instaaura un marco en que quedan suspendidas temporalmente las normas ordinarias de convivencia, de ahí que se permitan, incluso se demanden, ciertas prácticas de subversión, como las de los improvisadores poéticos. Muy frecuentemente las jerarquías desaparecen, incluso aparecen subvertidas, de tal manera que los más débiles toman el poder: los niños, los tontos, los simples, los locos. Víctor Turner cree que este período de liminalidad instaaura un “comitatus, comunidad, o incluso comunión, sin estructurar o rudimentariamente estructurada, y relativamente indiferenciada, de individuos iguales”, que él prefiere llamar con la voz latina *communitas*. Es éste un tipo específico de marco de relaciones “antiestructural”, en cuanto que se opone a la habitual estructura sociopolítica y en la que se homogeneizan las distinciones habituales de status y poder. La liminalidad implica –dice Turner– que el que está arriba no podría estar arriba de no existir el que estuviese abajo, y que quien está arriba debe experimentar lo que es estar abajo. En cualquier caso, supone la plasmación –mientras dura la fiesta, mientras suenan los ecos de las coplas troveras– de un mundo alternativo, un mundo utópico, que se representa burlescamente zarandeando cualquier tema cotidiano hacia los dos polos que defienden respectivamente los dos troveros en lid.

Foucault toma prestado el nombre de la obra de Brant (*Stultifera navis*), para titular el primer capítulo de su *Historia de la locura en la época clásica*. Allí descubre “la situación liminar del loco en el horizonte del cuidado del hombre medieval, situación simbolizada y también realizada por el privilegio que se otorga al loco de estar *encerrado* en las puertas de la ciudad; su exclusión debe recluírlo; si no puede ni debe tener como *prisión* más que el mismo *umbral*, se le retiene en los lugares de paso” (2006, 25). El barco es uno de es-

tos contextos liminales. “La navegación libra al hombre a la incertidumbre de su suerte; cada uno queda entregado a su propio destino, pues cada viaje es, potencialmente, el último. Hacia el otro mundo es adonde parte el loco en su loca barquilla; es del otro mundo de donde viene cuando desembarca. La navegación del loco es, a la vez, distribución rigurosa y tránsito absoluto” (2006, 25). Veamos por dónde transita la nave de nuestros locos troveros, es decir, en qué contextos liminales los improvisadores transportan a todos los que participan de una velada de trovo, para pasar de un estado a otro, de un mundo a otro.

Primavera-Verano: fruto y sexualidad

La cosecha es uno de los contextos de los que sabemos que desde la Antigüedad han propiciado duelos de sátiras improvisadas. Son numerosos los pueblos de diferentes latitudes en los que los antropólogos hemos observado rituales de trasfondo burlesco y erótico en tiempos de cosecha, asociados a la lógica relación entre obscenidad humana y fecundidad vegetal, así como a la creencia en la capacidad –mediante actos festivos y rituales que pongan de relevancia este vínculo– de afectar el ciclo cósmico en términos de alegría o agradecimiento por la abundancia, de profilaxis por las posibles enfermedades o desgracias, así como de actos proactivos tendentes a asegurar una próxima próspera cosecha. Entre los romanos, los versos fesceninos –carmina fescennina– remoto antecedente del repentismo, surgían en tres contextos fundamentalmente: marchas triunfales de los generales, fiestas de cosecha y bodas. Horacio veía en los certámenes poéticos de las fiestas campesinas, el origen del teatro griego y latino:

Los campesinos de antaño, robustos y dichosos con poco,
 tras almacenar el trigo descansan en días de fiesta
 el cuerpo, y la mente misma, que soportaba las fatigas con la esperanza del final,
 y junto con sus compañeros de faenas, sus críos y su fiel esposa,
 ofrendaban un puerco a la Tierra, leche a Silvano,
 flores y vino al Genio que les recuerda que la vida es breve.
 Por medio de esta costumbre se introdujo la licencia fescennina,
 que lanzaba, en versos alternados, rústicos denuestos.
 Y esa libertad, bien entendida, constituyó año tras año
 una amable diversión, hasta que las bromas, ya crueles,
 tornáronse en abierta rabia e invadieron impunemente,
 amenazadoras, las casas honestas (Hor, *epist*, II, 1, 140-150)⁵.

En la Península Ibérica, aún en el siglo XVII, cuando Rodrigo Caro relaciona la costumbre satírica romana y la española, las pullas deshonestas y alarmantes eran conocidas con el vocablo *fescenino*. Si bien la palabra pudiera derivar de que dichos versos fueron originarios de la ciudad de *Fescennia* o *Fescennina*, tal y como recoge nuestro *Diccionario de la Lengua*, y argumentan ya en la Antigüedad Servio, Porfirión y Plinio, su sentido probablemente esté vinculado al *fascinum* (*phallus*), símbolo de la fertilidad. Como el gesto irreverente de la higa, creían los romanos que los versos fesceninos servían para prevenir el mal de ojo o *fascinum*, de cuya palabra viene la española ‘fascinar’ (*fascinare* = embrujar, derivado de *fascinum* = embrujo o mal de ojo). En cualquier caso a los excesos alimenticios

⁵ *Agricolae prisci, fortes parvoque beati, / condita post frumenta levantes tempore festo / corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem / cum sociis operum et*

pueris et coniuge fida, / Tellurem porco, Silvanum lacte piabant, / floribus et vino Genium memorem brevis aevi. / Fescennina per hunc inventa licentia morem / versibus alternis opprobria rustica fudit /

Libertasque recurrentis accepta per annos / lusit amabiliter, donec iam saevus apertam / in rabiem coepit verti iocus et per honestas / ire domos impune minax.

y eróticos (banquetes y licencias sexuales en la era, en la vendimia), derivados de la alegría por la abundancia, le han acompañado también otros excesos verbales en forma de chascarrillos, pullas, sátiras, trovos, tuvieran o no un sentido mágico. En las culturas mediterráneas son numerosísimos los testimonios que demuestran la vinculación entre la recolección del cereal y las palabras fesceninas. Sebastián de Covarrubias dice en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de 1611 que “pulla es un dicho gracioso, aunque algo obsceno, de que comúnmente usan los caminantes cuando topan a los villanos que están labrando los campos, especialmente en tiempo de siega o vendimias”. La costumbre risible de echar pullas está íntimamente emparentada, en contextos y sentidos, con el *trovar de repente*, que también menciona Covarrubias como “echar coplas sin tenerlas prevenidas”. También Ambrosio de Salazar (1614, 487, *apud* Joly 1982, 5), por el mismo tiempo, alude a las locuras de los segadores y recolectores de morera que “lo mismo hazen en la siega aviendo dos ranchos y también en los bancales de la huerta de Murcia, quando cogen la hoja para la seda que se apodan mofándose, y los oyen dar bozes como locos estando sobre las moreras”. De la misma manera el escritor murciano Francisco de Cascales [1564-1642] da noticia de la costumbre española de decirse “palabras fesceninas, torpes y deshonestas, cuales suelen decirse unos a otros los segadores de La Mancha en su Agosto, y cuales se suelen decir en la temporada de Murcia entre los cogedores de hoja y pasajeros” (Cascales, *apud* Joly 1982, 5).

Las bromas en tiempos de siega no han sido privativas de España, naturalmente. Frazer atestigua cómo los segadores tenían por chanza el agarrar a algún transeúnte y meterle el miedo en el cuerpo, atándole y cantándole coplas atemorizantes (2001, 486-491). Es difícil no encontrar paralelismos entre el ambiente burlón de las cosechas y los debates poéticos en tiempos de siega de la Antigüedad, como el que recrea Teócrito en su idilio X. A semejanza de los certámenes poéticos que se han dado desde antiguo en Sicilia mezclando la risa con la sexualidad, un segador, Milón, se burla en prosa y en verso del mal de amores de su compañero segador, Buceo.

En la Alpujarra me han recordado cientos de coplas graciosas que fueron improvisadas durante la siega antes de que los cortijeros se vieran obligados a abandonar sus bancales y cortijos hacia los años sesenta y setenta. Locura burlesca y grosería obscena se dan la mano en composiciones que sacan los colores, del tipo de la conocida quintilla:

Mariquilla no seas loca,
mira bien cómo trabajas,
que en una pierna te cortas
y te juntas con dos rajas
una encima de la otra.

No menos locas eran las coplas improvisadas durante la vendimia, contexto al que iguala a la siega Covarrubias, cuando habla de las pullas. De los vendimiadores dice que “suelen ser grandes hombres de pullas, y dan la vaya a los que pasan por el camino” (voz ‘vendimiador’), siendo *vaya* sinónimo de “la matraca, el trato, el vejamen que dan a uno para hacerle correr”, de donde procede “dar la vaya, burlar de alguno” (voz ‘vaya’). Así lo confirma

Moza 2: Y en tu puerta me cagué
 porque quise y tuve gana,
 ahí tienes el clavel,
 lo coges por la mañana.

Moza 1: Tú fuiste y te peiste
 en la puerta de la escuela.
 Y salieron los chiquillos
 ¡Santa Bárbara que truena!

La cosecha ya no es, naturalmente, como antes, ni desata tal euforia ni permite las relaciones entre los sexos como en una época en que aún estaban limitados ritualmente los momentos de interacción. Y sin embargo, aún pueden escucharse de vez en cuando estos trovos báquicos y obscenos, mientras canta la chicharra⁶.

Las bodas. La burla epitalámica

El alimento (en nuestro contexto el cereal) ha dado pie en muchas culturas a mitos y rituales que representan a éste como fruto de la semilla de una figura masculina, el dios cielo, por ejemplo, sobre la matriz de la madre tierra de tal manera que la fecundidad de vegetales y animales está asociada a un drama mítico que implica “la unión sexual, la muerte y la resurrección” (Eliade, 2004, 68). Los puntos de encuentro entre los rituales agrarios y nupciales en las culturas agroganaderas constituye un hecho antropológico indiscutible (Caro Baroja, 1984). Si la cosecha supone muchas veces la muerte de la planta para la vida del hombre, la boda deja atrás la soltería y la virginidad y se abre a la fecundidad, a la creación de nuevos seres. Una misma simbología de tinte erótico impregna los rituales de una y otra, así como las razones, conscientes o latentes, de su uso mágico. Es bien sabido que el arrojar trigo a los recién casados estuvo asociado a la voluntad de propiciar la fertilidad y felicidad de los novios. El *Romancero del Cid*, que plasma en tono risible el enlace entre éste y doña Jimena, recrea esta costumbre (“por las rejas y ventanas / arrojaban trigo tanto...”), pero también otras relacionadas con las locuras carnavalescas, pues en la procesión popular que sigue a la boda no faltan los personajes enmascarados propios de las fiestas invernales, que persiguen a los viandantes para aporrearles con un palo terminado en vejiga, u otros montados sobre asnos, el equivalente animal del loco tal y como sabemos por las fiestas del asno del Medievo:

“Salió Pelayo hecho toro / con un paño colorado, / y otros que le van siguiendo,
 / y una danza de lacayos. / También Antolín salió / a la jineta de un asno, / y Pe-
 láez con vejigas / fuyendo de los muchachos. / Diez y seis maravedís / mandó el
 Rey dar a un lacayo / porque espantaba a las hembras / con un vestido de dia-
 blo” (De Vasconcellos 1981, 172-173).

Así pues, no debe extrañarnos encontrar similares locuras poéticas en las bodas, como las que improvisan nuestros trovadores alpujarreños, cada vez que el contexto de permisividad propio de los enlaces nupciales propician las coplas de equívocos sexuales, en las

⁶ Hemos reproducido un debate de este tipo en Del Campo (2007).

que en tono burlesco se pone en duda la hombría del novio o la castidad de ella. Si como ha constatado Mircea Eliade⁷, agricultura y sexualidad van de la mano en las más arcaicas cosmovisiones, el mismo sentido apotropaico de la obscenidad ha servido para tintar los rituales de boda con coplas más o menos escandalosas que rindan tributo grotescamente al misterio de la vida. Tan imprescindible es en las culturas campesinas una cosecha abundante como una descendencia numerosa, pues la familia es la base del trabajo colectivo. La fecundidad de tierra, planta, personas y aun animales necesarios para las distintas faenas, han constituido una amalgama simbólica recreada en rituales, fiestas y manifestaciones poético-musicales en que se solapan la promiscuidad de la juventud con la fertilidad de la tierra, la abundancia del cereal con la de los hijos, el acto sexual con la labranza, el nacimiento con la cosecha. Por eso en Roma las mismas divinidades eran veneradas por labradores, novios y parturientas, y por eso encontramos los versos fesceninos no sólo en las fiestas campesinas descritas por Horacio, sino también en la canción de boda en honor de Manlio y Tulio del procaz Catulo⁸, en *Medea* de Séneca⁹ o en los fesceninos que Claudio¹⁰ dedica al enlace de Honorio y María. Y es que, como atestigua Décimo Magno Ausonio al cantar la desfloración en la noche de bodas, “la fiesta nupcial ama los versos fesceninos y este juego conocido por su vieja existencia admite el descaro de las palabras”¹¹.

Recientemente me ha interesado la poesía improvisada epitalámica¹² constatando que si Horacio, al hablar de los fesceninos, deja claro que se improvisaban alternadamente (*versibus alternis opprobia rustica fudit*), en testimonios como el *carmen* LXII de Catulo, otro epitalámico, queda patente que el enfrentamiento en versos (en este caso entre hombres y mujeres) en la forma de *canto amebeo*, constituía uno de los *loci communes* de las celebraciones nupciales. Es lo que ha ocurrido hasta hoy en día en diferentes lugares de la Península. Si en la Edad Media eran tan imprescindibles para las festejos de bodas, los juglares como los clérigos –a tenor de las palabras del Arcipreste de Hita (“Andan de boda en boda, clérigos y juglares”) o del médico de Juan II (“non pueden fazer boda sin juglar que tenga el thenor del son para que bailen todo”)–, no menos frecuentes debieron ser las bromas de corte satírico-obsceno, entre las que se encontraban los combates de coplas improvisadas. La *Egloga ynterlocutoria* de Diego de Ávila [anterior a 1511], estudiada en su día por J. P. Wickersham Crawford (1915, 150-164), recrea la costumbre de los duelos bu-

⁷ Cree Mircea Eliade que el nacimiento de la agricultura, especialmente el cultivo de los cereales, supuso una auténtica revolución religiosa: “las relaciones de carácter religioso con el mundo animal son suplantadas por lo que podríamos designar como la *solidaridad mística entre el hombre y la vegetación*. Por otra parte, la mujer y la sacralidad femenina pasan a primer plano [...] La fertilidad de la tierra y la fecundidad de la mujer se solidarizan; en consecuencia, las mujeres se convierten en responsables de la abundancia de las cosechas, pues ellas son las que conocen el *misterio* de la creación. Se trata de un misterio religioso que rige el orden de la vida, el proceso de alimentación y la muerte. El suelo fértil se asimila a la mujer. Más tarde, después del descubrimiento del arado, el trabajo agrícola se asimila al acto sexual (2004, 68-69).

⁸ “Que no callen por mucho tiempo / los procaces versos fesceninos” (*Ne diu taceat procax / fescennina jocatio*, *carmen* 61).

⁹ “Muchachos, disfrutad, hoy se permiten bromas; / en dos bandos, muchachos, lanzad vuestros sarcasmos: / rara vez se permite dar bromas a los dueños... / Que el mordaz fescenino difunda sus festivas chanzas; rienda suelta la turba dé a sus bromas...” (*Concesso, iuvenes, ludite iurgio, / hinc illinc, iuvenes, mittite carmina: / rara est in dominos iusta licentia... / festa dicax fundat convicia fescenninus, / solvat turba iocos - tacitis eat illa tenebris...*) (Sén, *Med.*, I, 107-115).

¹⁰ “Que las flautas prolonguen sus cantos durante toda la noche / y que la multitud, libre de las severas leyes, / se regocije más licenciosamente con las bromas permitidas. / Soldados, divertíos por doquier con vuestros jefes; / muchachas, divertíos por doquier con los jóvenes. / Que este grito

resuene por la bóveda etérea, / que este grito vaya a través de los pueblos, a través del mar: / ‘El bello Honorio se casa con María.’” (*Ducant pervigiles carmina tibiae / permissisque iocis turba licentior / exultet tetricis libera legibus. / passim cum ducibus ludite miletis, / passim cum pueril ludite virgines. / haec vox aetheriis insonet axibus; / haec vox per populus, per mare transeat : ‘formosus Mariam ducit Honorius’*) (Claud. *Fesc.* IV, 30-35).

¹¹ *Verum quoniam fescenninos amat celebritas nuptialis, verborumque petulantiam notus veteri instituto ludus admitit...* (Çent. *Nup.* 8, 2-4).

¹² Del Campo, A., “El certamen fructífero de los sexos. Agricultura, fecundidad y lujuria en la poesía improvisada epitalámica”, *Confluencia, Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 24, University of Northern Colorado, 2008.

fos en una boda rústica. Como tantas veces en estos contextos, los cuernos tratados en tono grotesco es el tema de escarnio preferido:

Gaitero A ti te digo, novio, que' estás enfinjendo
aquesta mi pulla recarcavillada,
la noche primera no hagas nada,
que siempre t'estes roncando y durmiendo;
estése la novia holgando y riendo
con otro zagal habiendo placer,
y en la mañana, por mas no te ver,
a cas dell abad se vaya huyendo.

Hontoya A vos el Gaitero de nuestro lugar
te arrojo este pulla o repulloncillo:
cada mañana te cante el cuquillo¹³,
nunca la gaita puedas sonar,
ardite ni cuarto no puedas ganar
en todas las bodas d'aqueste verano;
los pollos y pollas te leve el vilano,
y Antona tu hija algun Escolar.

Duelos de chocarrerías obscenas como éstas en las bodas se han presenciado, según he podido comprobar por el testimonio de improvisadores de diferentes países, en la mayoría de tradiciones de repentismo, y en España hay notables ejemplos desde las loias y regueifas de ciertas aldeas de Lugo, hasta las coplas que improvisan los poetas del valle del Genil o los trovadores de Murcia¹⁴. Como rito de paso, la boda implica un momento liminal de degradación simbólica que en el trovo adquiere la forma de versos injuriosos de temática obscena, para re-nacer nuevo, limpio, una vez casado y abierto a la procreación lícita. Sólo entonces cabrán los trovos elogiosos, las alabanzas a los novios, sus padres, al banquete, así como el deseo de felicidad y prosperidad. La coexistencia en los rituales de boda y cosecha de este lenguaje paradójico, que se burla grotescamente en clave obscena para potenciar las fuerzas de la naturaleza, que degrada para revitalizar, tal vez sea parte de la antigua cosmovisión campesina que palpa en la tierra, en las plantas y en los animales por igual el eterno ritmo de vida y muerte. Acaso impera esa misma lógica apotropaica en los duelos de versos obscenos con que hombres y mujeres se fustigan en aquellos momentos en que el ser humano se juega su futuro, típicamente en los ritos que dan paso al período de procreación y fecundidad, pero también en los tratamientos rituales para propiciar la concepción de hijos con que se intenta sanar a mujeres con trastornos reproductivos, como la frigidez o la esterilidad. Víctor Turner (1988, 87-88), quien ha estudiado ciertos rituales mágicos de fertilidad entre los ndembu de Zambia, llama "ritos de la lucha fructífera de los sexos" a las canciones satírico-obscenas con que mujeres y hombres combaten en una de las fases del ritual que ha de propiciar la curación y la fecundidad de la mujer enferma que se somete al tratamiento. También aquí, como en ciertos duelos repentísticos nupciales, la sátira obscena utilizada dialécticamente tendría una finalidad mágica de fertilidad, en la creencia de que vida y muerte se generan en la lucha y cooperación entre

¹³ El cuclillo (*cuculus*) es naturalmente el cornudo.

¹⁴ Para algunos ejemplos me remito al artículo citado (Del Campo, 2008).

opuestos. Si el hombre ha experimentado que vida y muerte, fecundidad y esterilidad, abundancia y carestía son parte de un todo con principios que se oponen, pero también se complementan (un nuevo nacimiento implica el mayor de los dolores de parto, por ejemplo), es lógico que las manifestaciones poético-musicales insertas en dichos ritos de paso representen igualmente esta naturaleza paradójica mediante canciones que hieren satíricamente pero también provocan la risa, que degradan grotescamente lo sublime a la vez que cantan la virtudes eróticas, que se burlan del recién casado a la vez que se le desea prosperidad y una vida con muchos hijos. Tanto los trovos nupciales, como los combates obscenos de los ritos mágicos para combatir la esterilidad o los problemas en la gestación, ponen en escena una paradoja (la de la vida y la muerte) que el hombre ha experimentado también en ciertos momentos significativos del tiempo astronómico, meteorológico y agrario: solsticios y fines de año, por ejemplo. Si en el ciclo vital, la esterilidad y la muerte suponen el momento opuesto al del matrimonio, en el ciclo agrario, el invierno se opone al verano. Ambos –la muerte del individuo y la muerte del Año Viejo– son momentos liminales, de nuevo, como lo es la cosecha (muerte del cereal para dar vida al hombre) y la boda (fin de la soltería y la castidad para instaurar el contexto legitimado de procreación y vida).

Solsticio de invierno, Navidad y Año Nuevo

Los últimos y los primeros días del año son, en muchos lugares, el momento propicio para que salgan cuadrillas itinerantes de músicos y copleros, que se divierten cantando de casa en casa villancicos y coplas no pocas veces de tono burlesco. Sin salir de Andalucía es lo que hacen los *mochileros* de ciertos pueblos de Córdoba, las *cuadrillas de ánimas* de la comarca almeriense de los Vélez o lo que era costumbre entre los cortijeros alpujarreños, cuyas *parrandas de trovo* daban comienzo alrededor de Nochebuena y se dilataban hasta el día de Reyes, período durante el cual muchos troveros se ausentaban de casa, pasando las noches entre coplas, vino, viandas de la matanza y alguna cabezada en el último de los cortijos adonde le hubiera llevado su deambular musical por aquellas ramblas y veredas. Como otras costumbres troveras, la de las parrandas navideñas se perdió en la Alpujarra en los años setenta con la masiva emigración de los cortijeros a las tierras cálidas del Poniente almeriense, si bien aún hoy las veladas troveras en torno a alguna matanza o con motivo de las festividades de Navidad, todavía rezuman este sentido carnavalesco típico del período de turbulencia festiva de los últimos días del año y la bienvenida del nuevo. Así pues, si la burla es consustancial al trovero alpujarreño, los doce días desde la Navidad hasta la noche de Reyes han sido especialmente en la Contraviesa –la cordillera que corre paralela al Mediterráneo y Sierra Nevada– los más temidos en cuanto a la procacidad lingüística de los improvisadores, quienes no se detenían en tales fechas ante el alcalde, el médico o el más rico de los cortijeros, al que no dudaban en visitar para escarnecer si no se mostraba generoso con la parranda.

Las licencias verbales navideñas no son privativas de la Alpujarra, más bien están extendidas por toda la geografía repentística. En 1625, Rodrigo Caro (1978, II, 210) cita el trovo entre las locuras festivas invernales, “especialmente en las aldeas, donde el día de los Santos Inocentes, que concurre en el mismo tiempo en que antiguamente se celebraban las Saturnales, la gente rústica hace semejantes disparates, pónense carátulas y echan co-

plas de repente”¹⁵. La interpretación de las costumbres alocadas del ciclo de Navidad como herencia de las antiguas fiestas paganas, especialmente las Saturnales y las Kalendae, ha sido común entre historiadores, folcloristas, antropólogos y todo aquel que se ha acercado al estudio de la fiesta, y ello desde bien antiguo. Según esta extendida hipótesis, al igual que la Navidad se fijó sobre el antiguo *dies natalis invicti solis romano*, el cristianismo no tuvo más remedio que adaptarse a las *libertates decembricae* y a las innumerables supersticiones del Año Nuevo, aun con la oposición de las autoridades eclesiásticas. San Juan Crisóstomo en el siglo IV, Martín de Braga en el VI o Burcardo de Worms en el año 960, censuran las mismas prácticas como el danzar y cantar por las calles, comenzar el año con suntuosos banquetes, o acometer diferentes maneras de adivinar el futuro.

Pero no sólo el pueblo, a quien intenta adoctrinar Martín de Braga en su *De Correctione Rusticorum*, sino también el clero participaba de la algarabía propia de estas fechas. En el siglo XII y XIII, como sabemos por ejemplo por las censuras del papa Inocencio III en 1207, que serían incorporadas más tarde a las sumas canónicas de la *Compilatio Tertia* y a las *Decretales* de Gregorio IX (1234), ciertos clérigos celebraban juegos teatrales (*ludi teatrales*) en las propias iglesias, introduciendo máscaras monstruosas con fines de escarnio (*ad ludibriorum spectacula introducuntur in eis monstra larvarum*). Eran diáconos, presbíteros y subdiáconos, en los tres días siguientes a la Navidad (festividades de San Esteban, San Juan Evangelista y Santos Inocentes), quienes “ostentando las extravagancias de su propia locura, degradan el decoro clerical con gesticulaciones y obscenas exaltaciones en presencia del pueblo” (*vicissim insaniae suae ludibria exercere praesumunt, per gesticulationum suarum debacchationes obscenas in conspectu populi decus faciunt clericale vilescere*)¹⁶. Semejantes licencias y desórdenes repetían los clérigos en otros lugares en la fiesta de la Circuncisión (Año Nuevo), la Epifanía (6 de enero) o, incluso, la octava de Epifanía. Conventos e iglesias catedralicias festejaban su *festum stultorum* (literalmente fiesta de los locos), que Jean Beletus asimila en el siglo XII a la fiesta de los subdiáconos (*festum subdiaconorum*). En definitiva, los escalafones más bajos de la Iglesia, incluyendo los niños del coro que tenían su día en la fiesta de los Santos Inocentes, gozaban tales fechas de los privilegios que les estaban vedados durante el resto del año, incluyendo la usurpación de funciones litúrgicas de sus superiores. Como hacía el obispo de Auxerre en 1200, el sector más conservador de la Iglesia interpretó aquellas turbulencias clericales como herencias de la época impía del paganismo¹⁷. Pero las fiestas de locos tuvieron sus partidarios en el seno de la propia Iglesia. El claustro de la facultad de teología de París justificaba las irreverencias de la fiesta del asno, bajo el pretexto de servir de válvula de escape que permitiera, después de vivir transitoriamente un período de locura, volver al duro día a día¹⁸. Pero aún había otra justificación teológica más profunda, como quedaba claro en la fiesta del Obispillo que se celebraría durante siglos. En Granada, por ejemplo, el primer arzobispo de la ciudad, fray Hernando de Talavera, elegía uno de los escolares de la escuela catedralicia que hubiera sobresalido por su humildad y su pericia, para entronar-

¹⁵ Recuérdese que el *Tesoro de la Lengua Castellana o Española* de Covarrubias [1611] cita la palabra ‘trovar de repente’ como echar coplas sin tenerlas prevenidas, es decir improvisándolas.

¹⁶ Texto completo en Friedberg [1878-1881, 452].

¹⁷ “Se me pregunta por qué en este día se hace la fiesta de los locos: antes de la venida del Señor, se celebraban las fiestas llamadas Calendas, que la Iglesia

quiere abolir por ser contrarias a la fe; pero como no la puede extirpar completamente, permite y celebra esta fiesta [la Circuncisión de Jesús] para que la otra caiga en desuso” (Massip, 1992, 26).

¹⁸ “Nuestros eminentes ancestros han permitido esta fiesta. ¿Por qué se nos ha de prohibir ahora? Los toneles de vino estallan si no los sacamos los tapones de vez en cuando para orearlos. Así también nosotros, viejos barriles que el vino de la sabiduría nos haría

estallar si lo conservásemos exclusivamente para el servicio de Dios. De esta manera, durante diversos días del año, lo ventilamos, nos abandonamos –para divertirnos según la tradición– a los placeres más exuberantes y a la locura, que es nuestra segunda naturaleza y parece ser innata en nosotros, y así, después volvemos con mayor entusiasmo a nuestros estudios y al ejercicio de la santa religión” (Massip, 1992, 26-27).

le con los símbolos obispaes, ocupando la silla del prelado, encabezando la procesión junto con sus ayudantes escolares, mientras el arzobispo se humillaba llevándole la falda y en la iglesia resonaba el *Magnificat*: *Deposuit potentes de sede, / et exaltavit humiles* (“Destronó a los poderosos: / y exaltó a los humildes”, Lc 1, 5153).

Cierto que aquellas representaciones del *mundo al revés*, incluso inspiradas en la doctrina de “los últimos serán los primeros” y en los pasajes bíblicos que sugerían una locura santa (como la *II Carta a los Corintios* de san Pablo), no caían bien a la mayoría de clérigos. Sicardo de Cremona, un liturgista nacido en 1150 y consagrado obispo de tal ciudad en 1179, consideraba una tontería, una insensatez el que los diáconos “usurparan” los oficios de los presbíteros¹⁹. Pocos años más tarde, el IV Concilio de Letrán (1215) se propuso reformar el clero de sus vicios y así exhortaba contra la embriaguez (*De arcenda ebriitate clericorum*) y prohibía que los religiosos se mezclaran con juglares. Alfonso X, basándose probablemente en las Decretales de Gregorio IX, censuraba lo mismo en las *Partidas* exhortando a los clérigos que no deben jugar a los dados, ni entrar en las tabernas “...*nin deben ser fazedores de juegos de escarnios porque los vengan a ver gentes cómo se fazen. E si otros homes los fizieren, non deuen los clérigos y venir porque fazen y muchas villanías e desaposturas, nin deben otrosí estas cosas fazer en las iglesias, ante dezimos que se les debe echar de ellas desonrradamente a los que lo fizieren; ca la iglesia de Dios es fecha para orar e non para fazer escarnios en ella*” (Part. I, tit. VI, ley xxxiv). Las *Partidas* serán glosadas por sínodos y concilios de siglos posteriores, como el conocido como Catecismo de Pedro de Cuéllar, de 1325. Si en cuanto a los pecados veniales las *Partidas* recogen el “*decir palabras de escarnio en ningun lugar de que puede nacer danno et mayormente ssi es en la iglesia*” (Part. 1.61), el *Libro Sinodal* del obispo de la diócesis de Segovia se refiere al pecado venial “*quando en iglesia o en otro lugar dezimos chufas que non sean menester*” (Martín y Linage, 1987, 53). Entre las diferentes fiestas del ciclo litúrgico, el ciclo de Navidad fue el que más condensó la participación de clérigos disfrazados en los diversos dramas litúrgicos, así como la incorporación de personajes ajugarados e histriónicos. Debía ocurrir en toda Europa. En el siglo xv, la facultad de teología parisina lo describe así:

Durante los oficios, puede verse a sacerdotes y clérigos portando máscaras y caretas monstruosas. Bailan en el coro disfrazados de mujeres, rufianes o juglares. Cantan canciones licenciosas. Comen postres negros en el altar, mientras el oficiante dice misa. Juegan a los dados allí. Inciensan con humos pestilentes de las suelas de viejos zapatos. Para su vergüenza, corren y brincan por el templo sin rubor. Después van por la ciudad y sus teatros en carros desarra- pados, mientras animan actuaciones con gestos indecentes y cantos impúdicos (Swain, 1932: 72).

Los sínodos y concilios españoles aluden a las fiestas del ciclo navideño en similares términos. El concilio de Sevilla de 1512 prohíbe las representaciones de Navidad, de la Pasión y la Resurrección, “puesto que de tales obras han nacido y nacen muchos despropósitos y demasiado frecuentemente escándalos para los corazones de los que no están bien formados en nuestra Fe católica, al ver estas confusiones y excesos que se están cometien-

¹⁹ “... dummodo non usurpent officium presbyterii, sicut alicubi desipiunt, super lecciones dando

benediciones” (Mitrale, IX. 6, PL CCXIII, 408b).

do” (Castro, 1996, 122). Y años antes, en el sínodo de Ávila de 1481, estas “*confusiones et excessus*” son denunciadas en las fiestas de Navidad a los Inocentes cuando los clérigos

diziendo la missa y los otros divinales oficios, salen y acostumbran fazer çaharrones, y vestir habitos contrarios a su profesión, los omes trayendo vestiduras de mugeres y de frailes y de otros diversos habitos, y ponense otras caras de las que nuestro Señor les quiso dar, faziendose homarraches, y dizen muchas bur-las y escarnios y cosas torpes y feas y deshonestas de dicho y de fecho, con que nuestro Señor es ofendido y provocan a las gentes mas a lascivia y plazer que a compunxion y contemplacion (Synodicon Hispanum VI, 1994: 130).

Si las “representaciones deshonestas”, los “sermones ilícitos” –que censura por ejemplo el concilio de Aranda– y en general la diversión de *çaharrones* y otros personajes juglarescos pervivieron siglos después, no es tan sólo por la escasa eficacia de la maquinaria represora eclesiástica que no podía controlar todos los comportamientos tomados como irreverentes, sino porque gran parte de la Iglesia, especialmente franciscanos y otras órdenes mendicantes, siguieron tomándose los días dados entre Navidad y la Epifanía como un respiro a la severidad conventual y clerical, e interpretando la alegría por el nacimiento del Redentor con comportamientos alocados y turbulentos, que estaban bien enraizados en esas fechas liminales entre laicos y clérigos. Erasmo de Rotterdam fundamenta su *Elogio de la Locura* en el *Eclesiastés*, libro del siglo III a. C., cuyo capítulo primero glosa para afirmar que “infinito es el número de los tontos”. Las locuras derivadas del solsticio de invierno –en el nacimiento de Cristo– vienen sugeridas igualmente en el siguiente pasaje citado supuestamente del *Eclesiastés*: “El estulto es variable como la Luna y el sabio permanece como el Sol”, lo que hace pensar a Erasmo que “todos los hombres son estultos y sólo a Dios está reservado el nombre de sabio, por la que Luna representa la humana naturaleza, y el Sol, manantial de toda luz, a Dios” (2002, 169). Erasmo critica a los teólogos de enrevesadas doctrinas, a los predicadores que se lucran explicando milagros y prodigios, a los capillitas de exvotos y peticiones a los santos, pero salva –basándose en las Sagradas Escrituras– a los cristianos locos, almas puras e inocentes, como san Pablo quien, en su segunda *Epístola a los Corintios*, confesaba que hablaba como un loco, por serlo más que nadie (II Cor. 11, 23). Aún en otros pasajes, predica san Pablo la humildad así como la locura de las cosas mundanas, frente a Dios: “La sabiduría de este mundo es locura para Dios” (*Sapientia huius mundi stultitia est apud Deum*, I Cor 3, 19). Y en la misma Epístola se pregunta: “¿Acaso no hizo Dios loca la sabiduría de este mundo?” (*Nonne stultam fecit Deus sapientiam huius mundi?*, I Cor 1, 20). La Locura erasmiana, que irónicamente se descalifica de “teóloga de pacotilla”, recoge la filosofía paulina para defenderse:

Vuelvo a San Pablo: “Acoged con buena voluntad a los locos”, dijo hablando de sí mismo. Y en otro lugar “Aceptadme como a un loco”. Y: “No hablo según Dios, sino como si fuera un loco”. Y aún: “Somos locos, dijo, por gracia de Jesucristo”. Ya veis cuantos elogios de la locura y en qué autor. Todavía va más lejos: “Aquel que entre vosotros se crea sabio, que se vuelva loco para ser sabio” (1974, 253)²⁰.

²⁰ Reproducimos aquí la edición de M.^a Teresa Suero (1974), por

parecernos más ajustada al espíritu del autor que la de Pedro Voltes (2002).

Reinterpreta así Erasmo, basándose en la autoridad de San Pablo, la antigua concepción paulina de la *locura de la Cruz*. La cruz es locura a los ojos del mundo. Pero sólo una vez comprende uno que la locura de Dios es más sabia que la sabiduría de los hombres (I Cor 1, 25), puede uno abandonar lo mundanal y seguir a Cristo, encarnando las palabras bíblicas: "Si alguno de vosotros quiere ser mi discípulo, niéguese a sí mismo, tome su cruz y sígame" (Mt 16, 24). La doctrina paulina permite a la *Moria* erasmiana ensalzar al propio Cristo como el primer loco. Erasmo violenta las palabras bíblicas en que el pueblo reconoce su locura frente a Dios, para asegurar que "en los Sagrados Salmos vemos que Cristo dice claramente a su Padre: 'Tú conoces mi estulticia'" (2002, 177). Como los poderosos príncipes (Julio César, Nerón, etc.), Cristo ama a los "espíritus sencillos y rústicos" (2002, 177), mientras "detesta a los sabios que se ufanan de su prudencia" (2002, 177); ataca insistentemente a los fariseos, a los escribas y a los doctores, mientras "se le ve deleitarse con los niños, mujeres y pescadores". Cristo prefirió los tontos, dice Erasmo; ¿No está hay la justificación de las *festa stultorum* medievales? "Quiso cabalgar en asno, cuando, si hubiera querido, habría podido hacerlo sin peligro en el lomo de un león" (2002, 178). ¿No se halla ahí el germen de legitimación, extraído de los evangelios apócrifos, para celebrar la *festum asinorum* (fiesta del asno), una locura festiva medieval en la que bajo el pretexto de evocar la huida de María a Egipto, se daba rienda suelta a una procesión bufa, con asnos vestidos con hábitos sacerdotales?

Una parte de la Iglesia defendió las locuras festivas clericales con similares argumentos. En 1614 el maestro escuela de la catedral de Toledo exponía la legitimidad de los autos sacramentales en la iglesia, en su polémica contra la mayoría de los canónigos de la catedral que querían prohibirlos, alegando que las danzas y el teatro no eran más que una demostración de la humildad y la alegría interior, como la de David cuando bailando delante del arca "juzgó por acto de humildad hacerse loco delante del Señor" (Martínez Gil, 2006, 966). Años más tarde, en 1676, aún se cantaba en el convento de la Encarnación el villancico: "De la Nochebuena, dizen / sus católicos devotos, / que no son cuerdos, los que / no se alegran como locos" (Bravo-Villasante, 1978, 73). Este razonamiento, incluida la alusión a la devoción loca ("atención a los locos, / que esta noche son ellos / los más devotos", como reza otro villancico navideño²¹), implica una visión específica sobre el status y el propio lugar en el mundo de la Iglesia, así como sobre la alegría que debe invadir los espíritus cristianos en la celebración del misterio navideño. No por casualidad, el amparo de estas representaciones y personajes carnavalescos, en la Navidad y en otras festividades, vino de la mano de aquellos sectores de la Iglesia más afines a ensalzar el ejemplo de un Jesucristo que prefirió no sólo la compañía de los pobres pescadores, frente a los fariseos, de los simples y humildes, frente a los poderosos, sino también de cierta alegría inocente representada arquetípicamente en los niños, bobos y locos, diferente desde luego de la *alegría espiritual* a la que se referían otras autoridades de la Iglesia. Y tampoco es casualidad que esta alegría impregnara más a aquellas órdenes, como los franciscanos, que enfatizaban la humildad de un Cristo hecho hombre para sufrir. Si la santa *simplicitas* franciscana fue santo y seña de su cristocentrismo, la voluntad de congeniar con las prácticas festivas y poético-musicales del pueblo les hizo *joculatores domini*. Fue en una fiesta de Navidad, cuando San Francisco se disfrazó de mendigo pidiendo limosna, a la puerta de sus hermanos de Rieti, a tenor del *Speculum Perfectionis* (cap. XX). Y era en Navidad cuan-

²¹ Bravo-Villasante (1978: 73-75).

do siglos más tarde, en el siglo XVI, San Francisco Solano salía cantando chanzonetas con su rabelino “dando vueltas y saltos de contento” (Plandolit, 1962). Ahí es donde hubo un lugar para los improvisadores poéticos, no sólo para aquellos doctos que competían en certámenes cortesanos, sino para los más populares y humildes –los ciegos– que en tales fechas, so pretexto del amor a los sencillos que Cristo había mostrado, entraban en el templo para improvisar coplas. Los villancicos que se cantaron la noche de Navidad en la iglesia catedral de Huesca en 1661 comienzan recreando una invitación a los ciegos repentistas para que glosen coplas al Niño Jesús, acabando cada una en un romance vulgar (Bravo-Villasante, 1978: 27):

Vengan todos los Poetas,
y prisa se den, alarguen el paso;
que oy el campo de Belén
Será su monte Parnaso.

Ningún ingenio se escusa,
donde es María la Musa
y el llanto de un Inocente
es de Elicon la fuente.

Pues haga lugar, lugar, la gente,
que viene, que llega,
que entra el Amor,
un ciego, que de repente
ninguno dize mejor.

Hagan lugar, quiere el Amor glosar
al Niño, fragante rosa,
y ha de acabar cada glosa
en un romance vulgar.
Hagan lugar.

Junto a ciegos ajuglarados, aparecen en los villancicos villanos groseros, franceses, portugueses, gallegos, negros o vizcaínos –prototipo del tonto simple–, todos ellos hablando paródicamente en sus respectivas lenguas macarrónicas. En uno de los villancicos, el ciego canta en quintillas la cómica historia del Niño Jesús que jugando a los naipes le gana los doblones a un sacristán tahúr (Bravo-Villasante, 1978, 37-38). Por la misma época en que, según Rodrigo Caro, los rústicos echaban coplas de repente en el día de los Inocentes, las monjas y frailes se metían en problemas con las autoridades eclesiásticas por permitir las mascaradas, los juegos indecentes, los villancicos burlescos, todo ello con profusa participación popular, que con gran escándalo vitoreaba los villancicos más alocados: “vitor, vitor, los locos”. En 1663, la Inquisición se veía obligada a actuar ante los escándalos de las celebraciones navideñas de las monjas de la Capilla Real de las Descalzas²². El Santo Oficio reconocía que aunque “las festividades de la Natividad del Señor y de los Santos Reyes... son las que más obligan a singulares demostraciones de regocijo”, eso de can-

²² Paz y Melia (1964, x-xi)
reproduce parcialmente el citado
auto inquisitorial.

tar “diversas letras de romance vulgar” como las que se cantan “en teatros de la farsa, trovados a lo divino, pero con los mismos que llaman estribillos, sin diferenciar cosa alguna ni en letra ni en el tono”, ya era demasiado. Lo que había motivado el chivatazo a la Inquisición por parte de un fraile llamado José Méndez de San Juan, era que las monjas cantaran en la Navidad villancicos indecentes, junto con los cánticos píos, es decir que se difuminaran los límites entre el templo y la plaza, con “mezcla de cosas profanas con las sagradas”. El Santo Oficio actuó, harto de que se cantaran en el templo “el *Zarambeque* y el *Yo soy solo* y el *A mí me lo dexan todo*, con las mismas palabras y tono que se cantó en la farsa”, así como “jácaras y el Escarraman, y cuantas seguidillas lascivas se cantan en la comedia, y los arrieros y mozos de mulas por los caminos, reducidos a lo divino, con el mismo aire, quiebro y guturaciones que las canta la mayor lascivia de los representantes”. No le extraña al inquisidor que, así las cosas, “la gente más divertida de la república” acuda a las iglesias y participe como si estuviera en el teatro: “Muchas veces ha sucedido victorear en los conventos de monjas a las que cantan”.

El Padre Feijoo se quejaba de la “poesía a lo divino” cantada en las iglesias, que “tales son, que fuera mejor cantar coplas de ciego” (1952, 43-44). Y en verdad, se ajustaban muchas veces al mismo código popular que los que cantaban por aquellas fechas: “El ciego que, con trabajo, / canta coplas por la calle, / por alegrar hoy la fiesta / es ciego de Nativitate. / Oyganle, que viene ya cantando, / y canta del Cielo de texas abaxo...”. Así, mientras los doctos seguían interpretando estas prácticas como pervivencias paganas²³, hubo clérigos que, siglos después de Trento hasta bien entrado el XVIII, siguieron celebrando los últimos días del año con el mismo júbilo burlesco con que los ciegos repentistas improvisaban sus coplas saturnalicias en la calle. No todos vieron en estas fiestas un sentido irreverente y anticlerical. Monsieur du Tillot no defendía la racionalidad de estas fiestas de locos en su *Mémoire sur la Fête des Fous*, escrito a mediados del siglo XVIII, pero sí pudo al menos entender que con dichas fiestas “nuestros devotos antepasados no creían deshonorar a Dios” (Heers, 1988, 5). Y es que una parte de la Iglesia supo enmarcar teológicamente la locura festiva que tales días se desparramaba por calles, plazas, caminos, sin respetar lugares por más sagrados que fueran. Con todo, lo habitual fue la censura. Sebastián Brant incluyó las serenatas nocturnas del invierno entre las locuras que repudia.

Congelarse así en las noches de invierno, cuando cortejan a la loca²⁴ con música de cuerda, pífanos, cánticos, y en el mercado de madera saltan los troncos. Hacen esto estudiantes, clérigos y legos, que tocan para la fila de los locos; cada cual chilla, grita de alegría, ruge, bala, como si fuera asesinado justamente en ese momento. Cada loco dice al otro dónde tiene que esperar la llamada, allí hay que organizarle la serenata... Más de uno deja en la cama a su mujer, que preferiría tener diversión con él, y baila a cambio en la cuerda de los locos (Brant, 1998, 203).

²³ Es lo que piensa Fray Bartolomé de las Casas al citar las fiestas “en los días de Navidad hasta la Epifanía” (1909, 437), al igual que posteriormente Sebastián de Covarrubias, en su *Tesoro de Lengua Castellana y Española* de 1611, para quien el antrujeo o

carnevolendas “en algunas partes lo empiezan a solemnizar desde los primeros días de enero”, teniendo “un poco de resabio a la Gentilidad y uso antiguo, de las fiestas que llamaban Saturnales, porque se convidaban unos a otros, y se enviaban presentes, hacían máscaras y disfraces,

tomando la gente noble el traje vil de los esclavos, y los esclavos por ciertos días eran libres y no reconocían señor” (1995, 98).
²⁴ Traduzco el *narr* alemán por loco, y no por necio como hace Antonio Regales en la única versión castellana de *La Nave de los locos* (1998).

Esto es exactamente lo que los alpujarreños han estado haciendo desde que recuerdan, especialmente los que tenían arte en esto del trovo. Así lo atestigua el médico-antropólogo Federico Olóriz en su diario de 1894 en Lanjarón.

Salen los mozos de fiesta precisamente en las noches más crudas del invierno y entonan coplas galantes con extremadas frases al pie de las ventanas de sus novias; pero también se permiten cantar otras groseras e injuriosas a las mozas de que tienen algún agravio; y como esto mismo hacen en los bailes donde suele no faltar algún interesado por la moza ofendida se comprende la facilidad con que surgirán en tales fiestas y bailes los dramas de la faca y la pistola [Olóriz, 1995, 151].

Y en otra ocasión, después de visitar el pueblo de Cáñar, asegura Olóriz que “en Navidad las mozas amasan o compran roscas y el tercer día de Pascua salen los mozos con fiesta de guitarras, bandurrias, panderos y triángulos cantando coplas a las mozas a media noche alargando la vara hasta la ventana para que deje caer la rosca correspondiente” (1995, 172). La rosca²⁵ remite a la misma simbología erótica de las bodas, pues ha sido costumbre en muchos pueblos españoles el que los últimos días del año se emparejasen mozos y mozas, permitiéndose que solazaran solos en el pajar durante algunas noches, subrayando el sentido licencioso y permisivo que han tenido las costumbres relacionadas con el paso al Año Nuevo²⁶. En la Alpujarra las serenatas para conseguir la rosca de la moza, que se organizaban en el día de los Inocentes, se solapaban con las parrandas navideñas, si bien las primeras solían tener una finalidad amorosa y las segundas de recuesta entre los cortijos. En serenatas de trovo navideñas me he podido divertir junto a otros troveros en Murtas²⁷, una pequeña localidad en el corazón de la Alpujarra, constatando restos de este antiguo sentido lúdico-festivo que ha acompañado con burlas y licencias obscenas el nacimiento del Niño-sol, la muerte del Año Viejo y el comienzo de una nueva etapa de esperanza y vitalidad que culminará con la primavera.

Los velatorios: muerte y risa

Llegamos, por fin, al último de los contextos liminales por donde transita la nave de los locos troveros: el velatorio. Su naturaleza de rito de paso es evidente. No sólo es una despedida al muerto “a la otra vida”, sino que en el mismo contexto se reúnen muerto y vivos, el que se va y los que se quedan. Tanto supone el velatorio la reafirmación de los lazos familiares, que cuando sus miembros viven alejados entre sí, sólo se reúnen con ocasión de

²⁵ Al menos desde la Edad Media, está documentada la costumbre de hacer roscas o rosquillas para las grandes celebraciones, y muy especialmente para las bodas [Corominas, 2001, V, 74-76]. En Galicia la *regueifa* denomina tanto a las porfías de improvisaciones con motivo de bodas como al roscón de harina, huevos y azúcar que recibe como galardón el vencedor [Lisón, 1974, 34]. El rito de que los novios coman pan de boda, como el arrojar trigo, está relacionado con la simbología de fecundidad que tiene el cereal. Los vaqueiros de alzada, según Jovellanos, tenían en el siglo XVIII “la grosera e indecente costumbre” de hacer un pan con

aspecto fálico que obligaban a comer a la novia, en medio de bromas generalizadas. Numerosas canciones, refranes y romances nos hablan del roscó de bodas y de los juegos y competiciones que se hacían con motivo de las bodas. Frecuentemente el ganador recibía un trozo de la rosca. ¿De ahí el dicho ‘no me he comido ni una rosca’?

²⁶ En la noche de San Silvestre se realizan en muchos lugares los sorteos de mozos y mozas seleccionándose con papeletas las nuevas parejas. En Membrilla [Ciudad Real] *se echan los años* y en Albudeite [Murcia] *se echan las penas*, colocando los nombres de muchachos y muchachas en una olla y sorteando los

emparejamientos. En Matute (Logroño) se sortean las novias el 31 de diciembre y cada cual tenía que cumplir con la novia que le tocara, yendo a su casa e invitándole a tomar algo y al baile. En Noalejo [Jaén], el día 28 de diciembre “era costumbre entre las mozas divertirse con bromas como las de los casamientos grotescos: llamaban a una puerta y voceaban ‘¿Cásame que me hielso resobón [o resobona]!’, entonces se proponía una lista de nombres de los solterones más pintorescos del pueblo hasta que la de fuera aceptaba alguno” [Amezcuza, 1992, 191].

²⁷ Puede verse en Del Campo [2006, 162-168].

bodas y funerales, lo que suele ser tomado como motivo de chanza en algunos trovos que recordamos haber escuchado.

Sin duda hoy nos parece extraño que a la muerte de un ser querido, familiares y amigos se reúnan para velarlo y lo hagan de manera festiva, trovando, bailando, bebiendo y comiendo. Pero desde antiguo, no sólo el pueblo, también una parte de la Iglesia –como ocurría en las fiestas de fin de Año– ha preferido la alegría y la risa, a las plañideras que, por otra parte, son censuradas reiteradamente en diversos concilios, habida cuenta de que un excesivo llanto podría denotar incredulidad con respecto a la doctrina del más allá. Claro que una cosa era no romper en excesivos llantos y otra diferente morirse de risa. Bucardo de Worms, que criticaba en el siglo x las fiestas de olor pagano en las calendas de enero, hacía lo propio con los velatorios de difuntos:

¿Has hecho vigiliass fúnebres, es decir, has participado en los velatorios de difuntos en que los cuerpos de los cristianos eran asistidos según el rito pagano, y has cantado nenias diabólicas y has bailado las danzas que inventaron los paganos, instruidos por Satanás; has bebido o te has abandonado a risas descomedidas y, dejando a un lado todo sentimiento de piedad y de compasión, parecías como si te alegraras por la muerte del hermano? (Worms, 960-976, *apud* Giordano, 1983, 186-187).

La risa, especialmente la incontinida, ha sido temida por la Iglesia por su efecto liberador. En el siglo xii, San Bernardo de Claraval, en una carta a su hermana Humbelilna (*Liber de modo bene vivendi*), se mostraba inflexible con sus peligros (*apud* Burucúa, 2001, 141):

Es un error que alguien ría cuando debe llorar. Por ello se dice que la risa es un error, pues quien ríe, no tiene el día de su muerte en la propia mente. En verdad se engaña con cosas vanas quien goza y se alegra de los goces temporales. [...] No dijo [el Señor] felices los que ríen, sino Felices los que lloran: porque son verdaderamente bienaventurados quienes lloran sus pecados y no quienes ríen de cosas vanas. [...] Por lo tanto, hermana querida, evita la risa, casi como a un error, y permuta la alegría temporal por el luto.

Y sin embargo, el beber, comer, danzar y cantar en los velatorios fue práctica comúnmente admitida hasta bien entrado el siglo xx, como demuestran las encuestas del Ateneo de Madrid sobre las costumbres de nacimiento, matrimonio y muerte en España. Así, por ejemplo, en Alcaracejos el informante asegura que “los velatorios de párvulos se consideran por el elemento joven como motivo de diversión, llegando el caso hasta de bailar en ellos, lo cual constituye un sarcasmo para los padres del niño muerto. El mucho personal forastero que no permite estos abusos, cuando por desgracia sufre la pérdida de algún hijo, va modificando esta costumbre que está llamada a desaparecer” (Limón, 1981, 300). Ciertamente a lo largo del siglo xx, la práctica festiva en los velatorios fue desapareciendo, hasta quedar constreñida en algunos casos a ciertas licencias como el contar chistes mientras se supera el sueño con café, anís y dulces. Pero persiste aún en muchos lugares de Sudamérica, donde los poetas del lugar entonan no sólo cánticos laudatorios con el difunto, sino

también otros risibles. Hasta hace un par de décadas, según nos cuentan en Shaglli (una comunidad de los Andes ecuatorianos), en muchos lugares del Ecuador los *velorios* de infantes se han acompañado de *tragos*²⁸ y bailes, no sólo permitidas por la Iglesia sino incluso justificadas teológicamente, habida cuenta, como hemos escuchado entre los Saraguro, que “*se toma* (se bebe) y se baila porque el angelito se va al cielo”, ya que “muerto inocente y sin pecado es acreedor del reino de Dios”, como lo justificaba más solemnemente otro párroco en la provincia del Azuay. En Cuba, donde el repentismo es uno de los deportes nacionales, el *Diccionario provincial, casi razonado, de voces y frases cubanas*, publicado en 1836 en La Habana, define el velatorio como la “acción de velar a un difunto, que a menudo va acompañada de comilonas y otras diversiones” (Pichardo, 1836), por lo que no extraña que los repentistas hagan allí de las suyas. Los alpujarreños también tenían esa costumbre. A finales del siglo XIX, Federico Olóriz (1995, 177) anotaba en su diario que en los velatorios “se reza y se bromea algunas veces”, e incluso “en el velatorio de los niños hay verdadera fiesta y si el sitio es poco a propósito se ha dado el caso de cargar con la criatura y llevársela a local amplio para poder bailar”.

Prácticas risibles en rituales de muerte han sido observadas por antropólogos en los cinco continentes. Por poner sólo un ejemplo, el africanista Jack Goody cuenta cómo “muy a menudo los parientes del difunto se ven ‘embromados’ por los miembros de otro clan, que son los que llamaríamos sus ‘compañeros de chanza’. En los momentos de crisis, en las situaciones difíciles, vienen y bromean, son la contrabalanza del duelo” (1998, 111). Es cierto que “ese comportamiento tiene un evidente efecto terapéutico. Alivia a los parientes de la culpabilidad o de la pena obligándoles a prestar atención a otras actividades, muy a menudo juguetonas o chistosas”, pero es algo más que eso, aunque *eso* resulte hoy difícilmente comprensible. De hecho, a la mayoría puede que le repugnen dichas prácticas, que fácilmente se tienden a tildar de “primitivas”. Y es que tal vez en ninguna otra época histórica como hoy, la muerte ha estado tan alejada de nuestra sensibilidad cotidiana. Confinada en los hospitales, es una especie de tabú oculto, que no encaja en la sociedad del bienestar y la seguridad tecnológica. Con el triunfo de la razón y la técnica para paliar la enfermedad y el dolor, la muerte no tiene ya el lugar *natural* que ha compartido con las manifestaciones de la vida, en una época en que resultaba más frecuente, cotidiana. El hecho de que de nuevo la lengua burlona de los trovadores hiciera su aparición en este rito de paso, tiene que ver con que llanto y risa, silencio y jolgorio, muerte y vida –aun cuando nos parezcan hoy dos realidades excluyentes– han formado parte de una cosmovisión en que estos dos polos se entremezclaban ritualmente en aquellos momentos en que más se experimentaba la dualidad de toda existencia: en el *limen* o umbral entre un estado y otro. En el velatorio, el muerto aún está entre los vivos. Se marchará definitivamente cuando se le entierre. Cuando la naturaleza, Dios o la fuerza de los hechos trae la muerte, el hombre ha de complementar y equilibrar el mundo con manifestaciones de vida creando esa coexistencia paradójica de los opuestos tan típica del período liminal en los ritos de paso. Como en los rituales saturnalicios de invierno o en los tratamientos mágicos contra la esterilidad, hay en el irse ante la muerte algo de ganarle la partida a las sombras. Cuando la Iglesia fomentó las actividades de las hermandades de ánimas benditas durante el invierno, quiso naturalmente vincularse al sentido zozobante que el invierno despertaba en una cosmovisión en que el tiempo del frío y la escasez de alimentos traía consigo nume-

²⁸ El trago es como se llama en los andes ecuatorianos al aguardiente derivado de la caña.

rosas muertes reales. Generalmente las cofradías de animeros salen, según cada lugar, en fechas comprendidas entre el día de Todos los Santos o los difuntos (1 y 2 de noviembre respectivamente) y la noche de Reyes. En la comarca de los Vélez los troveros improvisan quintillas burlescas, mientras la cuadrilla recuerda a todo el mundo la necesidad de no olvidar a los difuntos. La muerte aparece así menos lúgubre, casi bifronte y jocoseria, menos terrible que ridícula. En el siglo XIX, *los locos* –una cuadrilla carnalera que salía en el día de los Inocentes en Écija, heredera de los que hoy salen en Fuentecarreteros con el mismo nombre– estaban constituidos por trece danzantes. Los actuales locos protagonizan inocentes bromas, beben, comen y danzan con brincos que enfatizan ritualmente la jovialidad un tanto estrafalaria de estos días²⁹. Pero también, según cuenta Mas y Prat (1885), era creencia que de aquellos trece locos uno moriría en el año entrante. Es la doble cara de la vida y la muerte, la risa y el miedo, que el hombre ha querido que representaran en ciertas fechas personajes liminales: locos, bufones, juglares, troveros.

Los muertos no ríen, mucho menos cantan alegremente, incluso cuando aparecen como ánimas. El que ríe impide que se lo lleve la muerte, el diablo, el mal. “Mientras la permanencia en estado de muerte se ve acompañada de la prohibición de la risa, el retorno de la vida, es decir, el momento del nuevo nacimiento, por el contrario se ve acompañado de la risa, risa quizá incluso obligatoria” (Propp, 1983, 103). Por eso la risa ha sido consustancial en todo ritual en que el hombre ha sentido que se jugaba su existencia. Pero el trovo epicúreo en los velatorios no es sólo afirmación de la vida (de los que sobreviven al muerto), ni alegría por la entrada del difunto en el paraíso, sino sobre todo es un juego –aunque nos parezca macabro– en que se pone sobre la mesa la inexorable verdad de la ambivalencia y transitoriedad de cualquier situación. Ahí es donde la loca dialéctica de la locura trovera representa, como si fuera un Jano endiabrado, las dos caras de la misma realidad, una que mira al pasado y otra al futuro, una a lo viejo y otra al porvenir, una a los vivos, otra a los muertos. Como el actor teatral, representado muchas veces con una máscara cuya mitad ríe y la otra llora, los troveros ponen en escena la misma verdad que defendía la Locura erasmiana:

Es, ante todo, manifiesto que todas las cosas humanas, como los silenos de Alcibíades, tienen dos caras que difieren sobremanera entre sí, de modo que lo que exteriormente es la muerte, viene a ser la vida, según reza el dicho, si miras adentro; y, por el contrario, lo que parece vida es muerte; lo que hermoso, feo; lo opulento, paupérrimo; lo infame, glorioso; lo docto, indocto; lo robusto, flaco; lo gallardo, innoble; lo alegre, triste; lo próspero, adverso; lo amigable, enemigo; lo saludable, nocivo; y, en suma, veréis invertidas de súbito todas las cosas si abris el sileno (Erasmus, 2002, 92).

Los troveros nos lo recuerdan con sus coplas báquicas en los velatorios, algo que se va perdiendo incluso en lugares apartados como la Contraviesa. Con sus locuras liminales propician la feliz separación de los vivos y los muertos, para que el difunto alcance el lugar deseado y los demás puedan seguir viviendo, lección que también parecen dar los locos erasmianos.

²⁹ Recientemente me ha interesado (Del Campo, 2008b).

Volviendo a la felicidad propia de los locos, diré que tras haber pasado la vida con suma alegría, sin miedo ni sensación de la muerte se van derechamente a los Campos Elíseos para deleitar allí con sus bromas a las almas pías y ociosas (2002, 108).

Hoy la muerte yace silenciada y en las tristes visitas al hospitalizado, se aparta al niño de la mirada del moribundo. Se oculta la muerte venidera hasta al propio enfermo. Nos es ajena, pues solamente interrumpe la vida del individuo al que toca. Pero hasta hace poco, ya como cruel e implacable vengadora en ciertas danzas macabras, o como personaje bufonesco como es representada en muchas fiestas carnavalescas de invierno, a la muerte se le ha mirado a los ojos en la convicción de que es una parte –necesaria– del proceso natural de renovación de generaciones. Acostumbrado a ver morir y nacer a animales y plantas, y aun a los seres más queridos en una época de gran mortalidad y natalidad, los campesinos han acompañado a la Vieja Señora con bailes, coplas y trovos en que se naturalizaba, trivializaba, incluso se superaba la amargura de todo fin de existencia, remarcando el polo opuesto que representaba una vez más la eterna tragicomedia de la vida. Las coplas desenfadadas y burlescas de los velatorios tal vez nos parezcan hoy irreverentes, *fuera de lugar*, pero en otro tiempo fueron necesarias para transitar entre la vida y la muerte. Era un tiempo en que los vivos convivían con los moribundos, en que los individuos eran parte de una familia y de una comunidad que parecía indefinida, frente a la inevitable transitoriedad de sus miembros, un tiempo cíclico, del eterno retorno, y bipolar, con tiempos benignos y tiempos malignos, que sin embargo se complementaban irremediablemente, un tiempo con ritos de paso que marcaban la azarosa existencia de los hombres, y cuyos momentos liminales propiciaban comportamientos ambiguos, bifrontes, como las locuras troveras.

Conclusiones

El trovo es un juego. Se trata de burlar al contrario, pero también de burlar la situación que se vive, buscando en todo drama el aspecto cómico y en el momento de alegría, la degradación que nos advierta que todo es transitorio. Como otras formas de inversión carnavalesca, las locuras troveras comparten un mismo lenguaje basado en la máscara, la parodia, la risa, la obscenidad, la profanación, el mundo al revés. Tiempo de abundancia con cosechas que garantizan el vivir un año más, y tiempo de muerte del Año Viejo, oscuro e invernal son tan antagónicos como complementarios, en esa rueda cíclica y bipolar que en la particular biografía humana es marcada igualmente con rituales en aquellos momentos de vitalidad, fecundidad y esperanza que es el enlace matrimonial, pero también en el ocaso de la existencia, donde confluyen el miedo y el deseo de supervivencia. He propuesto aquí interpretar los versos jocosos, incluso obscenos, que se improvisan en tales contextos, acorde con una cosmovisión que en otro lugar (Del Campo y Corpas 2005, 349-350) hemos denominado “antagonismo biocosmológico”. Son parte de fiestas y celebraciones que demandan formas ritualizadas de agresión simbólica, así como cierto nivel de desorden e inversión de roles, concentrados en momentos liminales que –dentro de una cosmovisión cíclica y binaria– escenifican el paso (más o menos traumático y violento) de un estado a otro. Los duelos de versos satíricos en esos contextos no sólo reflejan una realidad

liminal, sino que mediante la eficacia *performativa* de la paradoja y la risa intentan actuar sobre ella, facilitando el feliz tránsito de un estado a otro. En su base está la experiencia de un mundo movido por fuerzas antagónicas (invierno y verano; día y noche, mujer y hombre, esterilidad y fecundidad, vida y muerte) pero que necesariamente se complementan: el solsticio de invierno es también el nacimiento del Redentor, a la muerte del Año Viejo le sigue la luz de uno renovado, a la zozobra invernal la esperanza primaveral, igual que los viejos dejan lugar a los nuevos, como hay que cosechar el fruto para poder volver a plantar. Acompañar, incluso provocar la fuerza de este motor paradójico –es decir, que las cosas fluyan *naturalmente*– es el propósito profundo de los combates satírico-obscenos especialmente en aquellas culturas campesinas, acostumbradas a comprobar literalmente en *el terreno* que es de la lucha entre opuestos de donde nacen todos los frutos. Vladimir Propp (1983, 85-138) ha puesto de relieve a través del estudio de los mitos y fábulas de numerosas culturas agrarias, y no sólo de Occidente, la generalizada creencia en la prohibición de la risa en el reino de los muertos y, por el contrario, el precepto de reír en aquellos momentos en que nace o se regenera la vida. Lo que tienen en común las chanzas del trovo saturnalicio y las de las fiestas de cosecha, las de las bodas y las de los velatorios, no es solo la risa, la burla y la obscenidad, sino más bien el carácter ambiguo, ambivalente con que coexisten en una misma velada lo sublime y lo sucio, la vida y la muerte, la alegría de la celebración y el temor derivado de la violencia, aunque ésta esté constreñida bajo reglas etnopoéticas que todo trovador conoce. El cristianismo se adaptó a esta concepción y a este juego liminal que subyace en los ritos de paso, aportando sus propias valoraciones e interpretaciones teológicas. De ahí que los juglares medievales, locos o santos, aparezcan nadando entre dos mundos.

Hoy, el *proceso de civilización* y las buenas maneras (Norbert Elias), la muerte de Dionisos (Nietzsche), y la sustitución de una locura creativa y ambivalente por una etiqueta médica (Foucault), ha hecho desaparecer progresivamente el lenguaje carnavalesco en que la grosería y la pulla obscena constituían la sal y pimienta del ingenio trovero. Somos más cultivados, en su sentido originario, fuera del campo y los animales, lejos del drama mítico de vida y muerte cuyo desenlace hacia una u otra pende de un hilo que mueve la fortuna, la naturaleza, Dios. Hoy ni la supervivencia depende ya de una abundante cosecha ni de una numerosa prole. La fecundidad de la tierra y la mujer no son ya imprescindibles en nuestro sistema de valores. Igualmente ni el ocaso del año ni el principio de uno nuevo es motivo de inquietud y esperanza, el solsticio de invierno ya no es una invitación a volver a una edad dorada, como creían los romanos, ni la Navidad sugiere el principio de la redención. Y en cuanto a la muerte, no se ve, no se huele, mucho menos se palpa, como en aquel tiempo en que era un elemento más del ciclo del eterno retorno. Adulterados estos ritos de paso, los instrumentos liminales de turbulencia que eran necesarios para su feliz desenlace aparecen hoy especialmente inútiles e incomprensibles. Moribundo se halla el lenguaje trovero liminal, que hallaba en el disfraz de la ambigüedad su principal lógica, y que a golpe de porfía acababa escenificando a un mismo tiempo lo sublime (la abundancia, la prosperidad, el amor, la fecundidad, la esperanza) y lo ínfimo (la necesidad de la muerte para que haya vida, la suciedad y el dolor de un parto, el engaño de los cuernos, la futilidad de toda alegría, la bondad y aun santidad del tonto, el bobo, el loco). Es una risa, la trovera, provocada por la paradoja y que, a su vez, la recrea sorpresivamente en cada

momento liminal, en cada zarpar de la nave de los locos. La incertidumbre, en cada porfía, acerca de qué lado vencerá, el claro o el oscuro, la luz o la sombra –lo que Lévi-Strauss (1964) denominaría “discriminaciones binarias”– provoca una expectación, acorde con el drama de la existencia de vida y muerte, que predispone a la vivencia catártica. Asimismo, el bordear los límites de la grosería, el temor –siempre presente– a la censura y a la degeneración violenta, instauran un clímax de tensión, típico de los estados liminales de ciertos ritos y fundamento del placer que genera participar en ellos. Es el miedo a que la barca zozobre.

Las locuras troveras son manifestaciones del *realismo grotesco* (Bajtín, 1995), igual que el que se pone en escena en las pinturas del Bosco o Brueghel el Viejo, igual que las que representan las fiestas de locos y la literatura de locos del tipo erasmiano, igual que las *cantigas de escarnio y maldecir* medievales o las diferentes artes histriónicas de unos juglares que escaparon a la censura y el control precisamente por este carácter ambivalente. Frente al monologismo que interpreta la realidad en clave de verdad inequívoca, el *plurilogismo trovero* aboga por ver –en mitad del rito de paso– las dos partes de cualquier situación y muy especialmente lo que hay de sucio y bajo en lo sublime, y viceversa, lo que hay de risa y alegría en la muerte. Frente al discurso aplastante del poder que atribuye a cada uno de los actos una trascendencia de verdad revelada, por lo tanto, incuestionable, se yergue el trovador cómico y maledicente que deja claro que no sólo la situación es transitoria, por trágica que sea, sino que también, al más afortunado la suerte le será esquivada tarde o temprano. Frente a la alegría por la abundancia y el regocijo por el éxito, el bajar los humos al que está arriba y la redistribución de los bienes en banquetes, pero también junto al que está abajo, en las tinieblas, el recordarle que tras la tormenta viene la quietud, tras el funeral el día a día y que la muerte no es más loca y canalla que la propia vida.

Como otros locos festivos (los *zaharrones* y *botargas* de numerosas fiestas invernales castellanas, los locos de Fuentecarreteros, los *bobos* de San Leonardo de Yagüe, los *tontos* y *catetos* de las pandas de Verdiales malagueñas), el loco trovero es una especie en extinción a raíz de un proceso lúcidamente descrito por Norbert Elias, Peter Burke o Foucault. El hombre moderno, con su rectitud, su semblante serio, su seguridad y sus maneras estandarizadas, se ha construido desde el siglo XVI en detrimento de las maneras burdas y alocadas del rústico, el cateto, el loco, cuyas descomposturas, su descontrol de movimientos y palabras constituían el *summum* de la sinrazón y la grosería. El control del cuerpo y el verbo se opone a las artes histriónicas del trovador, la medida y la circunspección son contrarias al exceso y la degradación que conlleva cada pulla trovera, el dolor y la alegría separadas conforman un *logos* racionalista diferente de la lógica jocosidad fruto de la experimentación del placer que se revuelca en la ciénaga o del popular “reírse para no llorar”. “Esa copla está hecha con los pies” hemos escuchado decir de algún trovo bufonesco, irreverente, impensable. Si, como ha dejado escrito Peter Burke, el proceso de modernidad ha pasado por el triunfo del espíritu de la cuaresma sobre el carnaval, de la claudicación de la parte inferior del cuerpo sobre la parte superior, las coplas de los troveros en aquellos momentos liminales de la vida en que se hace presente la dualidad y reversibilidad de toda situación, aún nos recuerdan que no convenga tomarse la vida dema-

siado en serio, ni en los momentos en que todo reluce verde, ni en los que la oscuridad oculta la burlona sonrisa de un ridículo esqueleto.

Cada vez que me fue dado embarcar en aquella nave de locos troveros, pude aprender –ya para siempre– esta implacable y demencial verdad, acaso porque la naturaleza poética e improvisada con que los troveros tintan el loco mundo de jocosidad, está en la raíz de la apariencia de verdad, pues como supo plasmar Nietzsche, todavía en nuestros tiempos, tras esfuerzos milenarios tendentes a combatir tal superstición, aun el más sabio de nosotros se rinde a veces al ritmo, siquiera en el sentido de que un concepto le parece más verdadero si está expresado en forma métrica y se presenta con gracia y travesura divinas. “Vais, pues, a escuchar de mí un discurso que será tanto más sincero cuanto que es improvisado y repentino” (2002: 57), dice la Locura de Erasmo. *In poese stultorum veritas.*

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GAMO, J. M. (2004): *Catulo. Poesías Completas*. Guadalajara: Aache ediciones.
- AMEZCUA, M. (1992): *El mayorazgo de Noalejo, Historia y Etnografía de la Comunidad Rural*. Granada: Ayuntamiento de Noalejo.
- AUSONIO, Décimo Magno (1990): *Obras II*, traducción y notas de Antonio Alvar Ezquerra. Madrid: Gredos.
- BAJTIN, M. (1995): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BRANT, S. (1998): *La nave de los necios*, edición de Antonio Regales Serna. Madrid: Akal.
- BRAVO-VILLASANTE, C. (1978): *Villancicos del siglo xviii y xviii*. Madrid: Editorial Magisterio.
- BURUCÚA, J. E. (2001): *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica –siglos xv a xvii–*. Madrid: Universidad de Buenos Aires, Miño y Dávila.
- CARO BAROJA, J. (1984): *El estío festivo. Fiestas populares del verano*. Madrid: Taurus.
- CARO, R. (1978): *Días Geniales o Lúdricos*, 2 tomos. Madrid: Espasa-Calpe.
- CARTER, F. (1981): *Viaje de Gibraltar a Málaga*. Málaga: Diputación Provincial de Málaga.
- CASTRO CARIDAD, E. (1996): *Introducción al teatro latino medieval. Textos y públicos*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- CATULO, *Poemas*. Tibulo. *Elegías* (1993), introducciones, traducciones y notas de Arturo Solor Ruiz. Madrid: Editorial Gredos.
- CLAUDIANO, C. (1993): *Poemas I*, introducción, traducción y notas de Miguel Castillo Bejarano. Madrid: Editorial Gredos.
- COROMINAS, J., y PASCUAL, J. A. (2000): *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico*. 6 vol., Madrid: Gredos.
- CORREAS, G. (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* (1627), edición de Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Editorial Castalia.
- COVARRUBIAS O., S. de (1994): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia.
- DE LAS CASAS, B. fray (1909): "Apologética historia de las Indias", *Historiadores de Indias*, I, NBAE, XIII. Madrid.
- DE PINEDA, J. (1963): *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*. Madrid: Ediciones Atlas, BAE.
- DE ROTTERDAM, E. (1974): *Elogio de la locura*, edición y traducción de M.^a Teresa Suero. Barcelona: Brujgera.
- DE ROTTERDAM, E. (2002): *Elogio de la locura o Encomio de la estulticia*, introducción de José Antonio Marina, edición y traducción de Pedro Voltres. Madrid: Espasa.
- DE VASCONDELLOS, J. L. (1981): "Costumes populares hispano-portuguezes", *El Folk-lore andaluz*. Machado y Álvarez, Antonio, Madrid: Editorial TresCatorceDiecisiete.
- DEL CAMPO, A. (2006): "Mal tiempo, tiempo maligno, tiempo de subversión ritual. La temposensibilidad agrofestivaliva invernal", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LXI, n.º 1, pp. 103-138.
- (2006b): *Trovadores de Repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*. Salamanca: Miletinio, Diputación de Salamanca.
- (2007): "El trovo verde. Poesía improvisada satírico-obscena en la fiesta de la cosecha", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXII, n.º 2.
- (2008): "El certamen fructífero de los sexos. Agricultura, fecundidad y lujuria en la poesía improvisada epitalámica", *Confluencia, Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 24, University of Northern Colorado.
- (2008b): "Hacer el loco. Muerte, miedo y subversión en torno a la Navidad", *Actas de VI Jornadas de Protección del Patrimonio histórico de Écija*, Écija.

- DEL CAMPO, A., y Corpas, A. (2005): *El Mayo Festero. Ritual y Religión en el triunfo de la primavera*. Sevilla: Fundación Lara, Editorial Planeta.
- DELARUELLE, E. (1975): "Les crucifix dans la piété populaire et dans l'art du Ve au xie siècle", *La piété populaire au Moyen Age*. Turin.
- ELIADE, M. (2004): *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, tomo I. Barcelona: RBA.
- ELIAS, N. (1978): *The History of Manners*. Vol. I: *The Civilizing Process*. Nueva York: Pantheon Books.
- FEIJOO, fray B. J. (1952): *Obras escogidas*, tomo LVI. Madrid: BAE, Atlas.
- FOUCAULT, M. (2006): *Historia de la locura en la época clásica*, vol. 1. México: Fondo de Cultura Económica.
- FRAZER, J. (2001): *La rama dorada. Magia y religión*. México: FCE.
- FRIEDBERG, A. (1878-1881): *Corpus Iuris Canonici*, Edictio Lipsiensis secunda. Pars Prior, Decretum Magistri Gratiani. Pars Secunda. Decretalium Collectionum Lipsiae.
- GARCÍA Y GARCÍA, A. (1993): *Synodicon Hispanum*, vol. IV. Madrid: BAC.
- GARCÍA TEJEIRO, Manuel y MOLINOS TEJADA, María Teresa (1986): *Bucólicos griegos*. Madrid: Gredos.
- GIORDANO, O. (1995): *Religiosidad popular en la Alta Edad Media*. Madrid: Gredos.
- GOODY, J. (1998): *El hombre, la escritura y la muerte*, Conversación con Pierre-Emmanuel Dauzat. Barcelona: Península.
- HEERS, J. (1988): *Carnavales y fiestas de locos*. Barcelona: Península.
- HORACIO, Q. F. (2002): *Epístolas. Arte Poética*, Edición crítica, traducción y notas de Fernando Navarro Antolín. Madrid: CSIC.
- JOLY, M. (1982): *La bourle et son interpretation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVIIe - XVIIIe siècles)*. Lille: Atelier National, Université Lille III.
- LÉVI-STRAUSS, C. (1964): *El pensamiento salvaje*. México: FCE.
- LIMÓN DELGADO, A. (1981): *Costumbres populares andaluzas de nacimiento, matrimonio y muerte*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla.
- LISÓN TOLOSANA, C. (1974): *Perfiles simbólico-morales de la Cultura Gallega*. Madrid: Akal.
- MARTÍN, J. L. y LINAGE CONDE, A. (eds.) (1987): *Religión y sociedad medieval. El Catecismo de Pedro de Cuéllar (1325)*. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- MARTÍNEZ GIL, F. (2006): "La expulsión de las representaciones del templo [los autos sacramentales y la crisis del Corpus de Toledo, 1613-1645]", *Hispania, Revista Española de Historia*, vol. LXVI.
- MAS Y PRAT, B. (1885): "Costumbres andaluzas: La danza macabra en las campiñas", *La Ilustración Española y Americana*, XLVII y XLVIII, 22 y 30 XII.
- MASSIP, F. (1992): *El teatro medieval. Voz de la divinidad, cuerpo de histrión*. Barcelona: Montesinos editor.
- MENÉNDEZ PIDAL, R. (1991): *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Espasa Calpe.
- OLÓRIZ, F. (1995): *Diario de la expedición antropológica a la Alpujarra en 1894*, estudios preliminares de Miguel Guirao Pérez, Juan del Pino Artacho y Francisco Izquierdo Martínez. Granada: Caja de Granada.
- PANOFSKY, E. (1983): *Renacimiento y renacimientos en el arte occidental*. Madrid.
- PAZ Y MELIA, A. (1964): *Salas españolas o Agudezas del ingenio nacional*. Madrid: BAE, Atlas.
- PLANDOLIT, L. J., O.F.M. (1962), *El Apóstol de América San Francisco Solano*, Madrid.
- PROPP, V. (1983): *Edipo a la luz del folklore y otros ensayos de etnografía*. Barcelona: Bruguera.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2001): *Diccionario de Lengua Española*, 22 edición. Madrid: Espasa-Calpe.
- SCHAPIRO, M. (1984): "Del mozárabe al románico en Silos", *Estudios sobre el románico*. Madrid.
- SÉNECA (1997): *Tragedias. Hércules loco. Las Troyanas. Las Fenicias. Medea*, Introducción, traducción y notas de Jesús Luque Moreno. Madrid, Editorial Gredos.
- SWAIN, B. (1932): *Fools and folly during the Middle Ages and the Renaissance*. Nueva York: Columbia University Press.

TURNER, V. (1988): *El proceso ritual. Estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.

VAN GENNEP, A. (1969): *Les rites de passage*. París: Mouton.

WICKERSHAM CRAWFORD, J. P. (1915): "Echarse pullas: A popular form of Tenzone". *Romanic Review*, 6, pp. 150-164.

WITTGENSTEIN, L. (1995): *Aforismos. Cultura y Valor*. Madrid: Espasa-Calpe.

WOUTERS, L. (1961): *Les belles heures de Flandre*. París: Seghers.

El bertsolarismo. Realidad, investigación y futuro de la improvisación oral vasca

Joxerra Garzia

Siempre resulta difícil exponer la realidad de un arte verbal como es el bertsolarismo improvisado a quienes, por desconocer el idioma en que se desarrolla el arte, no pueden disfrutar directamente las piezas creadas por los bertsolaris.

Sin embargo, reconozco que esta vez me he sentido como si estuviera en casa, como si las barreras lingüísticas no existieran en absoluto.

Primero fue la constatación, vía Internet, del origen vasco del topónimo Urueña, que deriva de la raíz ur, que en euskera significa agua. Dicho sea de paso, la metáfora del agua es en sí misma una introducción al arte de la improvisación verbal cantada.

La segunda sorpresa agradable me la proporcionó el nombre del centro donde se desarrollan estas jornadas: e-LEA. He de confesar que, en este caso, el juego es un poco más rebuscado, pero no deja de ser significativo que elea signifique en euskera “palabra en movimiento” o “discurso”.

La verdad es que, por encima de lenguas, ideologías y fronteras, me siento como en casa, rodeado de gentes con las que comparto la atracción hacia lo que me sigue pareciendo el mayor milagro y el mejor divertimento jamás habido: la creación artística por medio de la palabra.

Así pues, quiero agradecer la amable invitación de Joaquín Díaz para participar en este congreso.

La compleja realidad del bertsolarismo actual

La mayoría de la gente cuando oye hablar de oralidad se retrotrae en el tiempo, pensando que se trata de un fenómeno propio de otras épocas. En el mejor de los casos, pensará que hablamos de una parte, más o menos importante, de un legado cultural que ya no es más que una curiosidad histórica.

En el caso del bertsolarismo, nada más lejos de la realidad. Para demostrarlo, basta observar lo ocurrido en la última final de bertsolaris, celebrada en Baracaldo el día 18 de diciembre de 2005.

En el recinto del BEC (Bilbo Exhibition Center) más de 15.000 personas de todas las edades y condiciones se dieron cita para asistir a uno de los eventos más exitosos de la cultura vasca: la última edición del campeonato absoluto, que se celebra cada cuatro años.

Para quien no conoce el bertsolarismo, la cosa es bien difícil de entender. Los allí presentes se disponen a pasar unas seis horas escuchando bertsos, en algo que es todo lo contrario a lo que hoy en día se entiende por espectáculo¹.

El modo de improvisación de los bertsolaris

En efecto, los bertsolaris cantan *a capella*, sin ningún tipo de acompañamiento musical, y no hay el menor atisbo de lo que podría ser una mínima coreografía. Se trata, pues, de un espectáculo de lo más antiespectacular, sostenido únicamente por la emoción de la palabra cantada que los bertsolaris improvisan sobre los temas que el conductor les propone.

El campeonato no es un hecho aislado: en una comunidad pequeña, como lo es la de los vascoparlantes (menos de 600.000 personas), es sin duda llamativo que se celebren cada año más de mil actuaciones de bertsolaris. Esas actuaciones son heterogéneas e incluyen festivales, actuaciones de sobremesa, fiestas, participación en eventos y otros formatos más modernos y literarios, como tramas cuasi teatrales.

En general, los bertsolaris improvisan sobre temas propuestos por el conductor o conductora del evento, aunque también hay actuaciones “libres”, en las que los propios bertsolaris van decidiendo sobre la marcha los temas sobre los que improvisar. La variedad de los temas propuestos es inmensa: desde cuestiones de actualidad (políticas, sociales, económicas, deportivas, etc.) hasta situaciones de la vida cotidiana, pasando por planteamientos más o menos metafísicos. Todo puede ser tema de improvisación.

Como queda dicho, los bertsolaris, a diferencia de los improvisadores de otras culturas (canarios, cubanos, mexicanos o sicilianos, por ejemplo), improvisan *a capella*. Como mucho, puede transcurrir medio minuto desde que el conductor del festival propone el tema hasta que el bertsolari comienza a cantar. A partir de ahí, el silencio se hace insoportable, porque no hay música que pueda entretenerlo.

La rima del bertsolari es siempre consonante, y, por lo general, cada bertso (o estrofa) consta como mínimo de cuatro rimas, todas de la misma familia.

¹ Como en anteriores certámenes, en la final de 2005 hubo un servicio de traducción simultánea, tanto al castellano como al inglés. Gracias a ese servicio, estudiosos no conocedores del euskera han podido tener una experiencia directa del bertsolarismo. Algunos de ellos, además, han dejado constancia escrita de su experiencia (Maximiano Trapero,

John Foley...). La crónica del profesor de Missouri, John Foley, pronto será accesible por Internet, puesto que se incluye en el monográfico sobre el bertsolarismo que hemos elaborado para la revista *Oral Tradition*, que aparecerá este mismo invierno. Por otra parte, puede consultarse la página web de la Asociación de Amigos del Bertsolarismo, Bertsozale

Elkartea, en la que, a través del Centro de Documentación Xenpelar, se ofrece abundante información sobre la historia del bertsolarismo, biografías de los bertsolaris, vídeos, libros digitales de acceso gratuito, etc. La mayoría de la información puede consultarse tanto en euskera como en castellano e inglés. La dirección del sitio es: www.bertsozale.com.

Los moldes estróficos que emplea el bertsolari son principalmente dos. Uno, llamado “mayor”, corresponde al esquema: 10-8A-10-8A-10-8A-10-8A... El otro, llamado menor, presenta el siguiente esquema: 7-6A-7-6A-7-6A-7-6A... Hay también otros moldes métricos, pero la gran mayoría de la improvisación tiene como base uno de los dos esquemas comentados. Las estrofas (bertsos) más utilizadas, tanto en el arte mayor como en el menor, son las de cuatro rimas, que se transcriben en ocho líneas, de ahí su nombre de “zortziko” mayor o menor (“zortziko” significa “de ocho”). Una tendencia significativa del bertsolarismo actual es la tendencia a utilizar estrofas de más rimas, siendo hoy habituales las de siete y más rimas. Esa tendencia se debe, sin duda, a la necesidad de expresar contenidos cada vez más complejos ante un público que ya no es homogéneo.

El bertsolari, cuando improvisa, no cuenta las sílabas. Por el contrario, se atiene a la melodía que en cada caso escoge entre las más de 3.000 disponibles², y se limita a seguir la pauta métrica que la melodía le impone.

En la actualidad hay más de 200 bertsolaris reconocidos como tales, aunque el número de actuaciones anuales de cada uno de ellos varía desde las más de 200 que pueden llegar a realizar los más cotizados hasta la docena de actuaciones de algunos de ellos. Como queda dicho, en total se realizan más de mil actuaciones al año, y puede decirse que no hay fiesta ni celebración en la que los bertsolaris no tengan protagonismo.

Hace 40 años, tanto los bertsolaris como la mayoría del público del bertsolarismo eran de extracción rural. Hoy en día, la mayoría de los bertsolaris punteros tienen estudios universitarios y destacan también en otras actividades (prensa, literatura, radio, televisión...). El bertsolari es hoy en día una de las figuras señeras de la cultura vasca.

Otros aspectos del bertsolarismo

Sin embargo, esa faceta de espectáculo de masas no es sino una pequeña parte del bertsolarismo actual. El bertsolarismo, hoy en día, es materia de enseñanza y puede considerarse también como un subgénero de los medios de comunicación. En televisión, por ejemplo, el primer canal autonómico, ETB-1, lleva casi 20 años emitiendo un programa dedicado totalmente al bertsolarismo (*Hitzetik Hertzera*).

Por fortuna, el bertsolarismo sigue siendo también una actividad lúdica, de pasatiempo habitual.

En realidad, el bertsolarismo actual es un producto atípico en las sociedades desarrolladas. Radicalmente opuesto a la producción en serie, es una actividad que ya era interactiva antes, incluso, de que se inventara esa palabra, pues el *feed-back* del público es indispensable para la creación improvisada.

Por otra parte, es una de las pocas manifestaciones culturales que consigue reunir en un mismo espectáculo gentes de todas las edades y extracciones sociales, con lo que se cons-

² Muchas de las melodías proceden del cancionero vasco tradicional. Sin embargo, hay

bertsolaris que utilizan melodías creadas *ad hoc* para ellos por algún músico. Puede verse el

catálogo de melodías elaborado por Joanito Dorronsoro en la página web de la Asociación.

tituye, con los acontecimientos deportivos, en uno de los pocos puntos de encuentro y cohesión de nuestras sociedades, cada vez más individualizadas y divididas en clanes y tribus.

El bertsolari, aun siendo una figura señera de la cultura vasca, es un individuo fácilmente accesible: muchas de las contrataciones se hacen por contacto directo de los organizadores con el bertsolari, sin mediación alguna (la figura del agente, productor o intermediario es desconocida en el bertsolarismo).

El bertsolarismo es una especie de circuito alternativo de comunicación, donde se rumia (algunas veces en clave irónica, otras veces en clave humorística o en registro poético) la actualidad informativa nacional, estatal, local o internacional.

El verbo rumiar es sugerente en este sentido. La vaca revierte a su boca la hierba que ha introducido a su estómago tragada sin masticar, y la mastica con tranquilidad para volverla a engullir mezclada ya con sus propios jugos. Hoy el ciudadano occidental medio engulle información de los medios de difusión masiva hasta la saturación, y la incapacidad para digerir toda esa información interesada es una de las características del hombre (pos)moderno. El bertsolarismo ofrece una pequeña oportunidad para rumiar parte de esa información en clave de humor, o en clave personal o poética, y hacerlo en una actividad artística, participada, colectiva.

Se puede preguntar sobre el valor intelectual que añade la improvisación del bertsolari a un tema de actualidad o a una cuestión universal. Se podría argumentar que es escaso, ya que la aportación intelectual requiere sesudas disquisiciones científicas o largo trabajo literario. Hay también autores que ven en la improvisación aportaciones profundas. En todo caso, el bertsolari rumia, mezcla mediante improvisación poética y lúdica diversos ámbitos de información que dispone, se divierte, y, cuando acierta, hace divertir.

La aportación del bertsolari, si es que aporta algo a los temas, es precisamente la mezcla, la mezcla de niveles: el tratamiento de temas de actualidad sociales, políticos, sexuales, culturales, locales mezclado con referencias a la situación del auditorio, todo ello impregnado con alusiones personales y en controversia con los mensajes de los compañeros improvisadores. Es en esa mezcla de niveles (en esa mixtura del comentario sobre la clonación de ovejas con las orejas del presentador, de una muerte o de la tregua de ETA con los sentimientos del compañero) donde funciona la originalidad de la improvisación y donde, de vez en cuando, surgen piezas memorables.

En este circuito alternativo de rumiaje de la información social y personal, el bertsolari juega un papel entre comunicador social y poeta, entre líder y bufón, entre columnista y dibujante satírico de periódico, siendo al mismo tiempo un miembro común del entorno social. El número de actuaciones de bertsolarismo, que como se ha dicho supera el millar al año, la importante afluencia del público y la complicidad inherente a este tipo de comunicación hacen que el bertsolari sea una referencia de opinión social de cierta importancia dentro de la comunidad lingüística vasca.

La investigación, clave de la renovación del bertsolarismo

La pujanza del bertsolarismo actual no es fruto de la casualidad, sino que se debe a una labor consciente y continuada, aglutinada alrededor de la Asociación de Amigos del Bertsolarismo³.

La autogestión es, pues, la primera clave de la modernización del bertsolarismo. Es de señalar, por otra parte, el papel desempeñado por los propios bertsolaris dentro de la Asociación. El movimiento apuesta desde un principio por la adaptación de la tradición del bertsolarismo a los tiempos y necesidades actuales, haciendo frente, desde una actitud de autoconfianza, a los riesgos que ello conlleva.

Sin duda, ésta es la clave principal, y podría hablar largo y tendido sobre esa cuestión. Sin embargo, he decidido centrarme en otro aspecto imprescindible para entender la situación privilegiada del bertsolarismo actual: la investigación.

No me refiero, por supuesto, a la investigación puramente académica, sino a una investigación pegada al terreno que pretende esclarecer, en este caso, el bertsolarismo. Así entendida, la investigación es el único medio para afrontar con garantías la modernización de cualquier tradición, puesto que sólo quien conoce a fondo el objeto es capaz de adaptarlo, dado que puede distinguir lo esencial de lo accesorio.

Historia de una investigación atípica

Los días 16 y 17 de mayo de 2003 se celebró en Reno (Nevada) el First Symposium on Basque Orally Improvised Poetry, organizado por el Center for Basque Studies de la Universidad de Reno, intervine, junto a los bertsolaris Andoni Egaña y Jon Sarasua, en la presentación del libro *The art of bertsolaritza. Improvised basque berse singing*⁴, del que somos autores.

En cuanto a la naturaleza de la investigación que subyace a ese libro diré que es, como mínimo, heterodoxa. En primer lugar, y aunque yo trabajo en la Universidad del País Vasco, la investigación no se ha desarrollado en el seno de ninguna organización investigadora, sino bajo los auspicios de la ya citada Asociación de Amigos del Bertsolarismo, Bertsozale Elkarte.

En segundo lugar, la nuestra ha sido una investigación más bien informal y hecha “desde dentro”. En efecto, durante aproximadamente diez años, los tres autores hemos sido protagonistas directos del bertsolarismo improvisado, Sarasua y Egaña como bertsolaris, y yo como conductor de festivales y responsable del programa de televisión sobre bertsolarismo, *Hitzetik Hartzera*.

³ La Asociación de Amigos del Bertsolarismo se creó en 1987 con la intención de garantizar el futuro y la transmisión de una gran parte del patrimonio intangible de la cultura vasca: el bertsolarismo. La asociación acoge a 1.750 bertsolaris y aficionados al bertsolarismo. Se trata de una asociación sociocultural sin ánimo de lucro cuyo objetivo es la

promoción del bertsolarismo. Trabaja y desarrolla diferentes aspectos y campos del bertsolarismo en los que el trabajo profesional y el voluntario se unen de manera imprescindible. Sus principales ejes de acción son la transmisión (escuelas de bertsolarismo, etc.), la difusión (medios de comunicación, actuaciones...) y la investigación,

que se canaliza a través del Centro de Documentación Xenpelar.

⁴ Joxerra Garzia (ed.), Jon Sarasua y Andoni Egaña, *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*, Bertsozale Elkarte, Donostia, 2001. Texto completo en www.bertsozale.com/liburua/inglea/lau/lau1.htm.

Nunca hemos pretendido crear una teoría sobre el bertsolarismo. Antes bien, fue nuestra participación activa en todo tipo de *performances* la que nos impuso las preguntas (o, si se prefiere, las hipótesis de trabajo): ¿por qué ciertos detalles no encajaban en la visión al uso del bertsolarismo?; ¿qué ventajas y desventajas tiene la adaptación del bertsolarismo a los medios de comunicación?; ¿qué razones explican el *boom* del bertsolarismo a principios de los noventa?; qué consecuencias tiene la ampliación y renovación del público del bertsolarismo?; qué función ha de desempeñar el bertsolarismo dentro de la minorizada pero compleja realidad cultural vasca?

En resumen, nuestra investigación se ha ido hilvanando alrededor de esas y otras muchas preguntas, formuladas siempre desde la experiencia directa del arte del bertsolarismo. Una primera respuesta a ese tipo de preguntas solía surgir a menudo en las largas y apasionadas tertulias informales que se formaban tras las actuaciones, o en cualquiera de las innumerables reuniones de la Asociación de Amigos del Bertsolarismo. Ése ha sido nuestro método: compartir preguntas y esbozar respuestas, siempre provisionales, tomando de cada teoría lo que en cada caso nos pareciera más conveniente.

Poco a poco, las piezas del puzzle iban encajando⁵, y el libro que presentamos en Reno refleja el punto en que nos encontrábamos a principios de esta década.

La acogida que dispensaron a nuestra presentación los asistentes al simposio de Reno fue para nosotros una gran satisfacción y un mayor alivio: el camino recorrido había merecido la pena, nuestras intuiciones nos habían llevado al mismo terreno en que personalidades de la talla de John Miles Foley, James W. Fernández, Samuel G. Armistead, Joseba Zulaika o John Zemke desarrollaban su labor investigadora. Por supuesto, eso no significa que coincidamos en todo, pero la mera constatación de que hablamos el mismo lenguaje, usamos los mismos parámetros y compartimos una misma visión del fenómeno de la poesía oral⁶ ya es para nosotros suficiente recompensa.

Desde aquel simposio de Reno hemos tenido la fortuna de poder seguir compartiendo preguntas y respuestas con algunos de los insignes asistentes al mismo, en especial con el profesor Foley⁷.

Entre otras muchas cosas hemos sabido que muchos de los puntos de vista que nosotros expresábamos como reivindicación en nuestro libro (incapacidad de la poética escrita para entender el bertsolarismo, necesidad de superar los extremismos de la llamada teoría oral-formulaica, etc.) eran postulados aceptados con toda naturalidad por los investigadores punteros de la oralidad, entre los que se cuenta el profesor Foley, cuya obra *How To*

⁵ Algunas publicaciones anteriores: Egaña y Jon Sarasua, *Zozoak beleari, Irun, Alberdania*, (1997), 1998, Joxerra Garzia, *Jon Sarasua bertso-ispiluan barrena*, Alberdania-Zerberri, Irún (entrevista). Joxerra Garzia, *Gaur egungo bertsolarien baliabide poetiko-erretorikoak. Marko teorikoa eta aplikazio didaktikoa*, UPV/EHU, tesis doctorales, Bilbao, 2000.

⁶ Por razones de conveniencia utilizaré el término "poesía oral", siguiendo, entre otros, al profesor

Foley (Oral Poetry). Sin embargo, quiero dejar constancia de que el término no me satisface en absoluto, entre otras razones porque apuntala el prejuicio académico de considerar fenómenos como el bertsolarismo como un subgénero (más o menos valioso) de la literatura, lo cual ha provocado la aplicación sistemática de criterios propios de la literatura escrita, que desvirtúan el fenómeno. Como afirmaré más adelante, creo que el bertsolarismo se entiende mejor

como género retórico que como subgénero literario.

⁷ El profesor Foley fue uno de los ponentes en el Encuentro Intercultural "La improvisación oral en el mundo", organizado por la Asociación de Amigos del Bertsolarismo y celebrado en San Sebastián en noviembre de 2003. La idea de elaborar un número monográfico sobre bertsolarismo para la revista *Oral Tradition* surgió precisamente durante la semana que duró el encuentro, cosa que agradecemos a su director, John Foley.

*Read An Oral Poem*⁸ (de aquí en adelante: *HROP*) es de imprescindible lectura para quien quiera estar al tanto de las últimas corrientes sobre la poesía oral.

Así las cosas, he considerado que repetir lo ya expuesto en nuestro anterior libro y en el simposio de Reno no sería honrado por mi parte, y he preferido abordar este estudio sobre el bertsolarismo como un diálogo con el libro del profesor Foley. Me limitaré, pues, a “repensar” la obra de John Foley desde el punto de vista de su adecuación al bertsolarismo improvisado.

Antes de comenzar quisiera hacer una última observación preliminar: nada en las siguientes líneas ha de entenderse como crítica o menoscabo a la estimulante obra del profesor Foley; por el contrario, mi reflexión surge desde la más profunda gratitud y admiración hacia la obra y su autor.

El sustrato común de los géneros de Poesía Oral

En mi opinión, una de las aportaciones más relevantes de las muchas que contiene *HROP* es la propuesta de una taxonomía cuatripartita, un “sistema de medios o categorías” (Oral Performances, Voiced Textes, Voices from the Past y Writen Oral Poems), cuya finalidad, en palabras del propio autor, no es sino “ofrecer un razonable territorio común: un conjunto de modelos que conjuntamente conforman un esbozo de las diversas posibilidades existentes, una taxonomía flexible que puede reforzar nuestra comprensión, puesto que clasifica los miles de casos individuales en unos pocos epígrafes”.

El valor de la propuesta es evidente. Por una parte, como dice el propio Foley, interpretada con el debido rigor y la necesaria flexibilidad, esta taxonomía “puede servir como una especie marco general para las diversas realidades de la poesía oral en todo el mundo, tanto en sus variedades antiguas como en las actuales”.

En ese sentido, en la propuesta de Foley se concretiza y visualiza la superación del Great Divide de lo oral y lo escrito. Donde antes se establecía una separación tajante entre lo escrito y lo oral, aparece ahora lo que podríamos denominar (The) Great Continuum: una gradación progresiva de fenómenos y manifestaciones de diverso grado de oralidad, donde abundan los solapamientos entre géneros y la fusión entre oralidad y escritura.

Sin duda, es éste un instrumento mucho más adecuado para analizar la compleja realidad que la oralidad presenta en las actuales sociedades desarrolladas, debida en gran parte a la irrupción de los nuevos medios de comunicación.

Oral Poetry: del ecosistema a los géneros

La identificación de ese sustrato común a todos los géneros no excusa la necesidad de profundizar en cada uno de ellos. Esa necesidad se expresa de manera clara y precisa en el último de los diez seudoprobios en los que Foley resume su punto de vista: “La diversidad del objeto requiere diversidad en los marcos de referencia”.

⁸ John Miles Foley, *How to Read an Oral Poem*, University of Illinois Press, Chicago, 2002.

No creo que sea casualidad que ése sea precisamente el último de los proverbios. Creo, por el contrario, que, al situarlo en último lugar, Foley está sugiriendo que su aportación no es sino un punto de partida y que es mucho lo que aún queda por averiguar.

En efecto, Foley nos proporciona en su *HROP* el sustrato común a todos los géneros de Poesía Oral. A partir de ahora, nos corresponde profundizar en cada uno de ellos, teniendo siempre muy en cuenta que los géneros de Oral Poetry no florecen aislados, sino que conforman, en cada situación y en cada cultura lo que Foley denomina "Ecología de la Poesía Oral". Foley propone también un método de análisis para llevar a cabo la investigación pendiente. Se trata de un método que aglutina las mejores aportaciones de tres grandes disciplinas: Teoría de la Performance, Etno-poética y Arte Inmanente. Aplicado con rigor, ese método permite una adecuada exploración de los diversos ecosistemas que conforman la Poesía Oral en las diversas culturas.

En el ya mencionado monográfico sobre bertsolarismo de la revista *Oral Tradition* he procurado ofrecer un primer esbozo del sistema ecológico de la oralidad vasca, poniendo de manifiesto lo que los diversos géneros tienen en común. Sin embargo, ahora me corresponde intentar indagar en lo que de específico pudiera tener el bertsolarismo improvisado.

El lugar del bertsolarismo improvisado en la taxonomía de géneros de Oral Poetry

Sin duda, el bertsolarismo improvisado, tal y como lo hemos descrito⁹, se sitúa en la categoría de Oral Performances. Dicha categoría, sin embargo, sigue siendo demasiado heterogénea como para poder extraer de ella conclusiones específicas sobre cada género que la integra.

En efecto, en la categoría de Oral Performances encontramos, por un lado, a Grags-pa seng-ge, el Tibetan Paper-Singer que ilustra la portada de *HROP*, y cuyo proceder describe detalladamente Foley. Por otro lado, contamos con la descripción de su propio arte que hace Andoni Egaña, el campeón de las últimas cuatro ediciones del campeonato de bertsolaris (1993, 1997, 2001 y 2005), o la Alexis Díaz Pimienta, improvisador cubano.

La comparación entre ambos géneros revela, en mi opinión, más diferencias que similitudes¹⁰. No se trata, sin embargo, de poner en duda la taxonomía, que cumple con creces el objetivo para el que ha sido establecida, sino de avanzar desde ella hacia la comprensión individual de los diversos géneros que la componen, en nuestro caso el bertsolarismo improvisado.

En ese sentido, se trataría de averiguar tanto los rasgos que el bertsolarismo improvisado comparte con los demás géneros de Oral Performance, como los rasgos que lo diferencian como género.

⁹ Joxerra Garzia (ed.), Jon Sarasua y Andoni Egaña, 2001.

¹⁰ Para la improvisación cubana: Alexis Díaz Pimienta, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas*

para el estudio del repentismo, Sendar-Auspoa (Antropología y Literatura bilduma), Oiartzun, 1998. Para el bertsolarismo: Joxerra Garzia (ed.), Jon Sarasua y

Andoni Egaña, en especial el capítulo III: "Proceso de creación del bertso improvisado", 2001.

Es evidente que el bertsolarismo improvisado presenta muchos rasgos comunes con los demás géneros de Oral Performance: modo oral de composición y de performance; modo de recepción aural; un registro propio claro y definido; una forma propia de “crear significado”; su sujeción al aquí-y-ahora en que se desarrolla la performance, etc.

Con todo, considero más interesante explorar aquí los rasgos que diferencian al bertsolarismo improvisado de otros géneros de su misma categoría, como pueden ser los *paper-singers* tibetanos.

El modo de producción oral del bertsolari

Comparando el modo de producción de un bertsolari con el de un *paper-singer* tibetano, lo primero que destaca es el diferente grado de improvisación que implica cada uno de ellos.

El tibetano *paper-singer*, aunque no sabe leer, necesita una pieza de papel en la que fijar la mirada, para poder proyectar en ese soporte, como si de una película se tratara, la historia que desarrollará en la *performance*. De alguna manera puede decirse que existe en su mente una especie de guión previo, que su memoria proyectará en el papel, y su voz convertirá en historia.

El bertsolari actual, por el contrario, aunque tiene estudios universitarios, no necesita ningún soporte físico para la producción de su *performance*. No es de extrañar, porque, en realidad, no tiene nada que proyectar, entre otras cosas, porque hasta el último instante desconoce, incluso, el tema sobre el que tendrá que construir sus bertsos.

Si no me equivoco, esta diferencia sustancial en el modo de producción (improvisado vs. proyectado) está en el origen de la mayor parte de los aspectos que hacen del bertsolarismo improvisado un género bien diferenciado. A ese respecto, la distinción producción oral/producción escrita necesita, en mi opinión, ser complementada por medio de otros criterios añadidos.

Los epígrafes siguientes son una primera exposición de esos aspectos diferenciales del bertsolarismo improvisado.

¿Qué es “palabra” en el bertsolarismo actual?

Ayudado en las declaraciones de varios *guslars*, Foley nos advierte de que, a diferencia de lo que ocurre en la mentalidad basada en la escritura, “una palabra (*word*), en la poesía oral, es una unidad de expresión, un indivisible átomo de la *performance*, un acto de habla”.

Esta concepción “extensa” de la palabra oral recuerda a las denominadas *formulae* de la teoría oral-formulaica, aunque el sentido de ambas es claramente distinto.

En cualquier caso, ni las *formulae* ni esa concepción extensa de “palabra” parecen encajar con lo que los propios improvisadores, a modo de observación fenomenológica, han expuesto sobre su arte.

Si se toma en serio la exposición de Egaña (y no veo razón para dar más crédito a unos testigos que a otros), queda claro que las palabras que el bertsolari maneja en su proceso creativo son palabras corrientes y vulgares, entendidas como se entienden en la cultura de la escritura. Véase, por ejemplo, la organización por categorías de las diferentes palabras-rima, o el modo totalmente consciente en que se esfuerza en hacer encajar una idea y la palabra-rima asociada a ella en una frase gramatical que cumpla los requisitos métricos de la estrofa correspondiente.

En resumen, el bertsolari improvisa con las mismas categorías mentales con que se enfrenta a la producción escrita (quizá esto explica la abundancia y el éxito de muchos bertsolaris como columnistas de periódico). Por supuesto, utiliza unidades más amplias que la palabra en sentido estricto, pero no lo hace en mayor medida que lo hacemos en el lenguaje ordinario, o, si lo hace, es con algún propósito retórico-comunicativo consciente. En cualquier caso, no parece que esas unidades supralexicales sean un elemento básico en la improvisación de los bertsolaris.

Lo fundamental del bertsolari no es su repertorio de fórmulas, sino la capacidad de crear continuamente nuevas fórmulas, es decir, la capacidad de encajar cualquier contenido mental, por novedoso y complejo que éste sea, en los esquemas métricos más utilizados, que, en estos momentos, son las estructuras de 5-5/8 sílabas y las de 7/6. Parte de esta labor de encaje puede realizarse de manera previa a la improvisación, pero gran parte de la labor de encaje del bertso se hace por medio de la improvisación.

Así entendida, la naturaleza formulaica del bertsolarismo en modo alguno obstaculiza la capacidad de análisis, sino que le sirve de vehículo. En realidad, el oficio de bertsolari improvisador consiste fundamentalmente en una doble habilidad formulaica. Por una parte, ha de ser capaz de improvisar sobre la marcha fórmulas contundentes y adecuadas. Por otra, el bertsolari ha de ser un buen gestor retórico de las fórmulas que previamente ha podido elaborar.

La elaboración previa y consciente de fórmulas que más tarde integrará en la improvisación es, quizá, uno de los aspectos diferenciadores del bertsolarismo actual respecto al de épocas anteriores. También lo es el uso retórico que el bertsolari actual hace de esas fórmulas más o menos preelaboradas.

En este último aspecto, como en tantos otros, es paradigmático el caso de Xabier Amuriza¹¹. Lejos de utilizar las fórmulas como mera ayuda técnica para la expresión de situaciones o valores tópicos, Amuriza les dota de una gran carga poético-retórica, con lo que las fórmulas adquieren en sus bertsos una gran importancia comunicativa, utilizándolas para reforzar ideas y contenidos que distan mucho de ser tópicos o arquetípicos.

¹¹ Xabier Amuriza (Amorebieta, Bizkaia, 1941). Bertsolari y escritor, es el pionero de la

renovación del bertsolarismo en casi todos sus aspectos. Campeón en los años 1980 y 1982, las

generaciones posteriores reconocen abiertamente el liderazgo de Amuriza.

Destaca sobre todo en sus intervenciones en solitario, cuando la actuación está totalmente en sus manos. En la final del campeonato de 1980, cuando le cae en suerte el tema: "Bihotzean min dut" ("Me duele el corazón"), Amuriza improvisó tres bertso, dos de los cuales, los dos primeros, citaremos aquí. Hemos visto ya que el bertsolari acostumbra situar al final del bertso la clave de su estrategia retórica, la razón más consistente que se le haya ocurrido. Es precisamente ahí, al final del bertso, donde Amuriza sitúa sus fórmulas, cargadas de fuerza expresiva. La fórmula es con frecuencia una apelación directa al público:

Sentimentua sartu zitzaidan
bihotzeraino umetan,
geroztik hainbat gauza mingarri
ikusi mundu honetan.
Euskalerriaz batera nago
bihotz barneko penetan;
anaiak alkar hartu ezinik,
etsaiak su eta ketan,
esan dudana gezurra bada
urka nazazue bertan (bis).

*El sentimiento penetró
mi corazón siendo yo niño;
desde entonces he visto muchas cosas
penosas en este mundo.
Mi corazón pena
con el penar del Pueblo Vasco;
siendo hermanos, nos enfrentamos
mientras el enemigo no cesa de fustigarnos:
ahorcadme aquí mismo
si es mentira lo que digo.*

En otras ocasiones, un reforzamiento emocional de lo antedicho:

Sentimentua nola dugun guk
haize hotzeko orbela,
mingainetikan bihotz barnera
doa herriko kordela;
esperantza dut zerbait hoberik
bearbada datorrela,
mundu hontara sortu zen bati
bizitzea ere zor dela;
bihur bekizkit hesteak harri
hori ez bada horrela (bis).

*Si el sentimiento es hojarasca
a merced del frío viento,
el hilo del pueblo va
de la lengua al centro del corazón;
quiero creer que quizás
se avecinan nuevos tiempos,
que a quien le fue dado nacer
ha de reconocérsele también el derecho a vivir;
¡que se tornen piedra mis entrañas
si lo que digo no es así!*

Parece claro que esos dos finales de bertso pudo haberlos preparado Amuriza antes del campeonato. En efecto, son aplicables a cualquier tema de tintes épico-trágicos, su función no es desarrollar el tema, sino reforzar lo afirmado con anterioridad. Eso, lejos de ser un demérito de Amuriza, es, quizá, su mayor virtud. Supone, entre otras cosas, la utilización consciente de estrategias retóricas. Al hacerlo, Amuriza no hace sino aprovechar al máximo uno de los recursos más típicamente orales, adaptándolo a las nuevas necesidades expresivas. Por otra parte, esta utilización retórica de las fórmulas produce un desplazamiento significativo: lo que podríamos considerar como verdadero final discursivo del bertso queda desplazado al penúltimo punto, ya que el último punto lo ocupa precisamente la fórmula.

Otro ejemplo de utilización formulaica moderna, aplicada en este caso a un tema mucho más lúdico e intrascendente, es este bertso de Andoni Egaña, improvisado en uno de

esos ejercicios de nuevo cuño, consistente, en este caso, en imaginar, uno por uno, cómo pudiera haber sido la infancia de los bertsolaris que actuaban con él en aquella sesión. Uno de ellos era Mañukorta, un bertsolari cuyo arquetipo es el de pícaro solterón, provisto de una gracia natural que no procede, precisamente, de la escuela:

Mañu eskolan ikusten det nik
sarra ezin erantzunda:
eme ta a, ma; eme ta i, mi;
letzen ikasi nahi zun-da.
Eme ta i, mi; eme ta o, mo;
arrotz zitzaion burrunda;
mu bakarrikan ikasi zuen
etxeko behiei entzunda.

*Me imagino a Mañu en la escuela
incapaz de responder a las preguntas:
la eme con la a, ma, la eme con la i, mi;
pues Mañu aprendió a leer.
La eme con la i, mi, la eme con la o, mo;
todo le sonaba rarísimo;
lo único que aprendió fue mu,
y eso porque se lo oía decir a las vacas en casa.*

Parece evidente que, para poder improvisar este bertso, Andoni Egaña tuvo que haber experimentado anteriormente con los nombres de las letras, probando a encajarlas en grupos de cinco sílabas. No tenemos ningún reparo en aceptar el carácter formulaico de este tipo de bertsos, siempre y cuando se reconozca que la naturaleza y la gestión de estas fórmulas de nuevo cuño son radicalmente distintas a las que la teoría oralista les asigna. Por no mencionar más que lo más evidente, es innegable que un bertso como el que nos ocupa revela una capacidad analítica fuera de toda duda.

Lo cual, evidentemente, revela una capacidad de análisis y una concepción de *word* mucho más cercana a la mentalidad escrita que a la oral.

El papel de la tradición en el bertsolarismo actual

La tradición es algo cada vez más heterogéneo y vaporoso en nuestras sociedades actuales. El bertsolarismo improvisado no es ajeno a esta evolución, y diría que la tradición desempeña un papel cada vez menos relevante a la hora de producir sentido en las *performances* de los bertsolaris.

Como bien afirma el bertsolari Jon Sarasua, hace unas pocas décadas los bertsolaris cantaban para el pueblo. Hoy en día, la percepción de los bertsolaris es que ni siquiera cantan para un único público, sino para los diversos públicos que conforman la audiencia de cada actuación. Lo característico de cada uno de esos públicos son precisamente sus distintos valores y puntos de vista, es decir, sus distintas tradiciones. Ello obliga al bertsolari a distanciarse de los diversos valores y puntos de vista, a cantar, digamos, por encima de las tradiciones.

Afirmar que las expresiones orales no pueden ser “objetivamente apartadas” o que son consustancialmente “homeostáticas” equivale a negar toda posibilidad de distanciamiento en dichas expresiones. Ahora bien, sin distanciamiento no hay ni estilo personal ni literatura propiamente dicha. Ocurre, sin embargo, que el distanciamiento es, precisamente, la característica principal del bertsolarismo improvisado actual.

En el campeonato en el que se proclamó campeón por primera vez, Egaña tuvo que representar el papel de un padre que acaba de perder por enfermedad a su único hijo, de corta edad. Al contrario de lo que le ocurría a la madre del niño fallecido (papel representado en aquella controversia por Jon Enbeita), que encuentra consuelo en su inquebrantable fe, al padre (Egaña) le asaltan todo tipo de dudas:

Bizitzaren merkatua...	<i>La vida es un mercado...</i>
nago neka-nekatua;	<i>ya no puedo más;</i>
ez zen handia, inola ere,	<i>¿tan grande era</i>
haurran pekatua.	<i>la culpa de nuestro pequeño?</i>
Zein puta degun patua:	<i>El destino es un burdo desatino;</i>
gure ume sagratua...	<i>¡mira que llevarse a nuestro adorado niño!</i>
lotan al zeunden, ene Jaungoiko	<i>¡Maldito seas, Dios mío!</i>
madarikatua?	<i>¿Acaso dormías mientras moría mi niño?</i>

Ése es el bertso con el que arranca la controversia. Y este otro es el tercer y último bertso de Egaña:

Sinimentsu dago ama,	<i>La madre persiste en su fe,</i>
haurra lurpean etzana;	<i>el niño yace bajo tierra;</i>
nola arraiu kendu digute	<i>¿por qué nos han arrebatado</i>
hain haurtxo otsana?	<i>a nuestra inocente criatura?</i>
Hossana eta hossana,	<i>También yo he cantado a menudo:</i>
hainbat alditan esana!	<i>“¡Hossana, hossana!”</i>
Damu bat daukat: garai batean	<i>Y bien que me arrepiento ahora</i>
fededun izana!	<i>de haber sido creyente.</i>

Quizá pueda pensarse que el distanciamiento en temas religiosos se debe a la relajación religiosa general de la sociedad. Pero tampoco el propio bertsolarismo se libra de consideraciones impensables hace unas décadas. He aquí dos bertsos improvisados por Sarasua y Egaña en una cena en Arantza (Nafarroa), en 1992. Egaña venía defendiendo la necesidad de continuar cantando hasta que los oyentes dieran la orden de parar. Sarasua pretendía terminar la sesión cuanto antes. Canta primero Sarasua:

Honek jarraitu egin nahi luke	<i>Éste quiere continuar,</i>
ene, hau da martingala!	<i>¡vaya jaleo que estamos organizando!</i>
Aitortzen dizut azken-aurreko	<i>Declaro que este será</i>
nere bertsoa dedala.	<i>mi penúltimo bertso,</i>
Ta honek berriz eman nahi luke	<i>aunque mi compañero</i>
oraindik joku zabala,	<i>quiera seguir exprimiendo el bertso.</i>
hau begiratzuz gaur erizten dut	<i>Cuando veo su actitud se me confirma</i>
lehen beldur nintzen bezala,	<i>lo que ya sospechaba:</i>
bertsolaria ta prostituta	<i>que lo más parecido al bertsolari</i>
antzerakoak dirala.	<i>es una prostituta.</i>

Y a continuación replica Egaña:

<p>Sarasuaren aldetik dator ez dakit zenbat atake, errez salduko naizela eta hor ari zaigu jo ta ke; lantegi honek berekin dauka hainbat izerdi ta neke, bertsoalriek ta prostitutek sufritzen dakite fuerte, baina gustora dauden uanean gozatu egiten dute.</p>	<p><i>Ya veis que Sarasua no deja de atacarme, quizá piensa que soy fácilmente sobornable. En este oficio nuestro hay que sudar y sufrir; y de eso saben mucho los bertsolaris y las prostitutas, pero también tienen momentos de intenso placer.</i></p>
---	---

En 1994, Egaña improvisó en Aretxabaleta este bertso sobre la muerte, presuntamente suicidio, del ciclista Luis Ocaña. Este bertso es también un buen ejemplo de la complejidad estratégica de los bertsos de más de cinco rimas:

<p>Geure buruen txontxongillo ta sarri besteren titere, ustez antuxun ginanak ere bihurtzen gara titare; Luis Ocaña hor joana zaigu isilik bezin suabe: pistola bat parez pare, zigilurik jarri gabe, ez lore ta ez aldare; baina inortxo ez asaldatu, egin zazute mesede, askatasunak mugarik ez du heriotz orduan ere.</p>	<p><i>Somos nuestro propio muñeco de guiñol, cuando no títeres en manos ajenas, incluso quienes creímos ser vasija nos convertimos en dedal. Se nos ha ido Luis Ocaña, discretamente, sin decir palabra. En frente, sólo una pistola, el seguro desactivado; ni una sola flor, ni un solo altar; pero que nadie se escandalice, hacedme el favor: que la libertad no admite límites ni siquiera en la hora de la muerte.</i></p>
--	--

Sería ocioso extenderse en más ejemplos. Digamos, pues, como conclusión, que el distanciamiento, que la teoría oral tiene por exclusivo de la expresión escrita, es la característica principal del bertsolarismo improvisado tal y como se practica desde principios de la década de los ochenta: distanciamiento respecto a los valores co-textuales hasta la fecha intocables.

Retórica y Poesía Oral

Nos guste o no, parece claro que los bertsolaris improvisan con categorías que no parecen encajar con nuestra concepción de oralidad. Otro tanto puede decirse sobre los improvisadores cubanos. En general, se intuye que cuanto más desarrollado está un arte oral tanto más se aleja de lo que parecen ser postulados universales de la Poesía Oral. Y, a la inversa, ese modo de producción típicamente oral (basado en las “palabras extensas” o *words* y en las *formulae*) encaja mejor en las manifestaciones menos desarrolladas.

Para resolver esa aporía, lo más fácil sería negar la realidad que parece contradecir nuestra teoría. Mucho más productivo sería, sin embargo, tratar de enriquecer la teoría para que el fenómeno observado pueda caber cómodamente en ella.

En ese sentido, creo que la retórica pudiera ser un valioso complemento a la hora de adecuar el marco general proporcionado por el profesor Foley en *HROP* y andar el camino que ha de llevarnos de lo general de la poesía oral a lo específico de cada género.

En otro lugar¹² hemos definido el bertsolarismo improvisado como “género retórico de carácter epidíctico, oral, cantado e improvisado”.

Como es sabido, la retórica clásica, más que una construcción teórica pura, es una descripción crítica y minuciosa de los mecanismos y procedimientos de los oradores de la época. Como acabamos de decir, no pretendemos aplicar mecánicamente esos mecanismos y procedimientos al bertsolarismo improvisado. Se trata más bien de elaborar nuestra propia descripción crítica a partir de la observación directa del quehacer de los bertsolaris actuales. Es ahí donde la retórica clásica nos ofrece una metodología que se ha revelado admirablemente fructífera y eficaz. Por otro lado, “como casi todo el mundo parece aceptar, el estudio de la retórica es esencialmente el estudio de los cinco cánones retóricos... Los cánones proporcionan una estructura que permite a lo rétores y a los estudiosos de la retórica analizar o estudiar por separado las varias partes de que consta la totalidad de cada sistema retórico”¹³.

En el caso de la poesía oral sería conveniente analizar cómo se desarrollan en cada género los cinco cánones de la retórica¹⁴. Ello permitiría, entre otras cosas, percibir y sistematizar las diferencias entre los diversos géneros y un estudio comparado entre los diversos ecosistemas de poesía oral. Por ejemplo, la exploración del primer canon, *inventio*, daría cuenta del distinto grado de improvisación de cada género; la *elocutio* se ocuparía de esclarecer el grado de formularidad, mientras que en la *actio* se integrarían con toda naturalidad las aportaciones de la Etno-poética.

En resumen, y por no alargarme demasiado, mi propuesta sería incorporar la retórica al conglomerado de instrumentos que el profesor Foley propone en su *HROP (Teoría de la Performance, Etno-poética y Arte Inmanente)*.

Con todo, la investigación del bertsolarismo (y de la oralidad en general) no debe ser una actividad orientada sólo hacia el pasado, sino que debe buscar vías para adaptar la tradición oral a las necesidades actuales

Como bien señala Gabrielle Simone¹⁵, la confluencia de la telemática y los nuevos medios de comunicación configuran, a partir de finales del siglo XX, una nueva era, que se caracteriza, entre otras cosas, por un cambio radical en los modos de adquirir e intercambiar conocimiento.

¹² Joxerra Garzia (ed.), Jon Sarasua y Andoni Egaña, capítulo IV, 3, 2001.

¹³ J. F. Reynolds, “Memory Issues in Composition Studies”, en J. F. Reynolds (ed.), *Rhetorical memory and delivery*, Classical Concepts

for Contemporary Composition and Communication, Lawrence Erlbaum Associates, Londres, 1993, p. 2.

¹⁴ Véase un primer intento de aplicación de los cánones retóricos al bertsolarismo improvisado, en

Joxerra Garzia (ed.), Jon Sarasua y Andoni Egaña, capítulo IV, 2001.

¹⁵ Raffaele Simone, *La tercera fase. Formas de saber que estamos perdiendo*, Taurus, Madrid, 2001.

Si las tecnologías del siglo xx (teléfono, cine, radio, televisión) provocaron el auge impensado de la oralidad, las del siglo xxi parecen tender a diluir cada vez más las fronteras entre lo oral y lo escrito. Algunos comunicólogos¹⁶ han señalado, por ejemplo, que al emplear el *chat* o el *e-mail* utilizamos, al menos por ahora, la mecánica de la escritura, pero que, sin embargo, la configuración interna que conviene a los mensajes de esos medios para ser efectivos se asemeja más al discurso oral que al escrito.

Mucho queda aún por investigar, pero si algo tengo claro es que esa investigación, para que sea fructífera, ha de ser interdisciplinar e intercultural.

Interdisciplinar, porque no hay objeto que pueda ser cabalmente entendido desde una sola disciplina, aunque nuestra universidad, con su organización por departamentos, no facilita precisamente esa imprescindible colaboración interdisciplinar.

Intercultural, porque, como han demostrado los estudios literarios, la comparación entre fenómenos de diversas culturas es la única forma de entender como es debido cada una de las culturas comparadas.

Espero que este primer contacto en Urueña no sea sino un primer paso en el largo camino que nos queda por recorrer.

Nota bibliográfica general

Aunque en los últimos tiempos algo se ha avanzado, sigue siendo escaso el material bibliográfico de que dispone quien, no entendiendo euskera, quiera profundizar en el bertsolarismo. Si en nuestra exposición hemos afirmado que el bertsolarismo vive una época dorada, hemos de admitir que el estudio del bertsolarismo es, con mucho, su faceta menos desarrollada. En una época en la que la oralidad está tan de moda resulta paradójico comprobar la poca atención que se le presta al bertsolarismo desde los ámbitos académicos.

Son los aspectos más técnicos del bertsolarismo los que están más profusamente estudiados. Patri Urkizu, Patxi Altuna, Pello Esnal y Juan Mari Lekuona, entre otros, han realizado y publicado interesantes estudios sobre la métrica y las estrofas usadas por los bertsolaris. Esta parte técnica del bertsolarismo escapa, sin embargo, a las intenciones de este trabajo.

Son también relativamente abundantes las obras descriptivas sobre la historia del bertsolarismo. Las más consultadas en euskera son las de Joanito Dorronsoro¹⁷ y Juan Mari Lekuona¹⁸. Xabier Amuriza ha publicado una breve historia del bertsolarismo¹⁹ y la editorial Elhuyar un CD-ROM sobre el bertsolarismo (*Bertsoen Mundua*, 1997), en el que pueden consultarse la historia de los campeonatos, las biografías de los bertsolaris, una amplia antología de bertsoes y una aplicación lúdico-didáctica basada en piezas improvisadas.

El propio Dorronsoro es también autor de un catálogo de melodías bertsolarísticas (unas 3.000), con sus correspondientes partituras y comentarios²⁰, una obra monumental de gran valor. Las melodías son accesibles en la Red: www.bertsozale.com.

¹⁶ David Crystal, *Language and the Internet*, University Press, Cambridge, 2001.

¹⁷ Joanito Dorronsoro, *Bertsotan I. 1789-1936*, Gipuzkoako Ikastolen Elkartea, Donostia, 1981, y

Bertsotan II, 1936-1980, Gipuzkoako Ikastolen Elkartea, Donostia, 1988.

¹⁸ Juan Mari Lekuona, *Ahozko Euskal Literatura*, Erein, Donostia, 1982.

¹⁹ Xabier Amuriza, *Bertsolaritzaren historia*, Orain-Euskal gaiak, Donostia, 1996.

²⁰ Joanito Dorronsoro, *Bertso-doinutegia*, Donostia, EHBE, Donostia, 1997.

En castellano, las obras más utilizadas sobre la historia del bertsolarismo son las de Zavala²¹ y Aulestia²², ambas de carácter descriptivo. La del padre Zavala, por motivos obvios, no recoge los cambios habidos en el bertsolarismo más reciente. Aulestia, por su parte, apenas estudia los bertsolaris posteriores a Amuriza. Quizá la visión histórica más completa se debe, sin embargo, a Patri Urkizu²³.

Desde 1988 disponemos de una antología, en forma de libro, de los bertso improvisados cada año. La publicación corre a cargo de la Asociación de Aficionados al Bertsolarismo, y lleva el título genérico de *Bapatean*, con la indicación del año correspondiente.

Las publicaciones correspondientes a los campeonatos de bertsolaris, por el contrario, completan una serie discontinua y heterogénea. Hay una publicación sobre los primeros campeonatos y desafíos, tan interesante como caótica²⁴. Las publicaciones referidas a los dos últimos campeonatos (2001 y 2005) corren a cargo de la Asociación de Amigos del Bertsolarismo, y son mucho más ambiciosas y consistentes, pues constituyen una excelente foto fija del bertsolarismo del momento.

Tanto los libros de la serie Bapatean como los de los últimos campeonatos se editan con su correspondiente CD, en el que pueden escucharse los bertso transcritos. La mayoría de estos textos puede consultarse *on-line* en el catálogo de la biblioteca digital del Centro de Documentación Xenpelar, de la Asociación de Amigos del Bertsolarismo. Como hemos indicado repetidamente, el sitio www.bertsozale.com ofrece, además, una amplia información en cuatro idiomas (inglés, euskera, castellano y francés), sobre todo lo relacionado con el bertsolarismo.

La revista *Jakin* ha publicado tres números monográficos sobre el bertsolarismo.

Otra revista, *Bertsolari*, ofrece una visión más periodística del bertsolarismo, pero contiene también materiales de gran interés, como, por ejemplo, los reportajes sobre manifestaciones afines al bertsolarismo de otras latitudes.

La mayor carencia es la que se refiere a los aspectos teóricos del bertsolarismo. Hasta hace bien poco, las investigaciones de mayor interés estaban publicadas en euskera. De hecho, nuestro libro *El arte del bertsolarismo*, 2001, no es sino un intento de paliar ese déficit. Antes, en 1998, el improvisador cubano Alexis Díaz Pimienta publicó un libro, que ya hemos citado, y que puede considerarse como un hito en la manera de enfocar el estudio de los géneros orales improvisados²⁵. Las actas del First Symposium on Basque Orally Improvised Poetry, organizado por el Center for Basque Studies de la Universidad de Reno, constituyen un paso más en ese camino. Dichas actas han sido publicadas en 2005 bajo el título *Voicing the Moment. Improvised Oral Poetry and Basque Tradition*, con Samuel G. Armistead y Joseba Zulaika como editores²⁶. La publicación contiene una amplia y excelente sección bibliográfica.

²¹ Antonio Zavala, *Bosquejo de historia del bertsolarismo*, Auñamendi, Zarauz, 1964.

²² Gorka Aulestia, *Bertsolarismo*, Bizkaiko Foru Aldundia, Bilbao, 1990. Ingelesezko bertso bat ere bada: Gorka Aulestia, *Improvisational Poetry from the Basque Country* (traducción: Lisa Corcostegui y Linda Whitek),

Nevada, University Press, Reno, 1995.

²³ URQUIZU, Patricio (director) et alter, 2000, *Historia de la literatura vasca*, UNED Ediciones, Madrid, 2000.

²⁴ J. M. Etxezarreta, *Bertsolarien desafioak, guduak eta txapelketak*, Auspoaren Sail Nagusia, Sendoa, Oiartzun, 1993.

²⁵ Alexis Díaz Pimienta, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Sendoa-Auspoa (Antropología y Literatura bilduma), Oiartzun, 1998.

²⁶ Samuel G. Armistead y Joseba Zulaika (eds.), *Voicing the Moment. Improvised Oral Poetry and Basque Tradition*.

Improvisación e interpretación en el teatro español¹

Joaquín Álvarez Barrientos

[CSIC] Madrid

La historia de la improvisación en el teatro español, hasta donde yo sé, está por hacer; también lo está la labor previa de acarreo de materiales que poder historiar –labor difícil, dada la misma condición del objeto de estudio–, así como el trabajo de teorización acerca de la misma. Por lo tanto, estas páginas no son más que un acercamiento a un enorme campo que espera ser estudiado.

Una cuestión previa acerca de definiciones y prioridades culturales

Los tiempos cambian, y los intereses y las prioridades también. Si se acude al Diccionario de la Real Academia Española, la palabra “improvisación” es definida como “acción y efecto de improvisar”, y en segunda acepción como “obra o composición improvisada”. Por lo que respecta al término “improvisar”, el DRAE comenta que es “hacer una cosa de pronto, sin estudio ni preparación alguna, hacer de este modo discursos, poesías, etc.”. Y para terminar, “improvisador” es aquel “que improvisa. Dícese especialmente del que compone versos de repente”.

Como se puede observar, todas las definiciones se refieren a la palabra, principalmente o por encima de todos los otros aspectos en los que se puede improvisar y, de manera muy especial, aluden a la improvisación poética y literaria. Ahora bien, si se busca “improvisación” en Internet, la mayoría de las páginas, y desde luego las primeras, aluden a la improvisación musical. Lo primero que aparece es la página de Wikipedia, en la que, de modo políticamente correcto, el término se define así:

En música, la improvisación es principalmente la habilidad de, simultáneamente, producir e interpretar, dentro de parámetros armónicos o rítmicos, melodías, ritmos o *voicings*. Si la pieza es una canción, también puede aplicarse a la creación e interpretación de letra dentro de la misma.

Para poder improvisar, un intérprete debe tener un buen manejo de los parámetros dentro de los que trabaja; de lo contrario, la música que crea puede sonar o parecer incongruente. Esto es particularmente cierto cuando el o la intérprete no toca solo(a).

¹ Agradezco la ayuda que en cuanto a bibliografía han prestado Ana Isabel Fernández Valbuena (RESAD) y José Luis García Barrientos (CSIC).

En un sentido más informal, también se refiere a la composición instantánea de música.

“En música”, redacta Wikipedia, y esto haría pensar que se van a tratar otros aspectos, pero lo cierto es que no se dedica espacio a otros tipos de improvisación. Como se ve, a diferencia de la definición de la RAE, que insiste en la palabra, la enciclopedia moderna, instalada en la Red, insiste en la música, lo cual, sin duda, es un síntoma más del cambio de los tiempos y valores, y de cómo la palabra va quedando relegada a otro plano. Ya se sabe que las definiciones de los diccionarios reflejan los valores y las prioridades del momento en que se redactan y del sistema de géneros que rige a aquellos que redactan. Por eso es interesante señalar que la palabra “improvisar” aparece, por primera vez, en el Diccionario de la Real Academia Española en la edición de 1837, con una única acepción dedicada exclusivamente al mundo de la creación literaria. Reza así:

“Formar de repente algún razonamiento en prosa o verso”. Es en 1843 cuando se define del modo más extenso que he presentado.

Pero en ningún caso, ni la Academia ni la Red de redes aluden a la improvisación actoral, si no es para hacerse eco del espectáculo *Noches de impro*, de la compañía Impromadrid Teatro, basado en ella, que se representa ahora (marzo, abril, mayo de 2007) en el Nuevo Teatro Alcalá, aunque en el caso de la Academia, cabe pensar que sus referencias al verso y a la prosa incluyen también a la improvisación en la creación dramática. En todo caso, lo que funciona en la mentalidad de los académicos es el valor del texto como elemento básico de la representación teatral y la subordinación del intérprete a las palabras escritas por el autor, a las que debe ajustarse sin inventar nada. La definición transparenta una idea de campo literario, una jerarquía de géneros, prácticas y papeles dentro de la República de las Letras.

Por su parte, los contenidos de Internet y Wikipedia, al margen su posible condición inacabada, dan cuenta del papel fundamental que ocupa la música en nuestros tiempos y vidas, mientras, por ausencia, dibujan el panorama de aislamiento, decadencia y desconocimiento de otros tipos de improvisación, como los estudiados en este simposio.

Improvisación en el teatro

Referirse a la improvisación en el teatro implica diferenciar entre las piezas compuestas para improvisación, como son las de la comedia del arte, y las piezas premeditadas o de texto, en las que la improvisación tiene otras características. En estas segundas, la invención o recreación del actor podía ser objeto de crítica por los moralistas, tanto como por los autores, al ver que no se respetaba su texto. También podía dar lugar a una anécdota chusca, a la ocurrencia puntual de un actor, como consecuencia de la gracia o el comentario de alguien del público, por ejemplo, o porque sucediera algo durante la representación que rompía el orden. Es lo que le acaeció, “en 1742, al *gracioso* de la compañía de Manuel Palomino, Francisco Rubert (*Francho*), que debía en cierto entremés comer unos chorizos; y habiéndose olvidado de presentárselos el encargado de hacerlo, tales gestos y

exclamaciones hizo *Francho* contra él, convirtiendo el hecho en nuevo motivo cómico, que en adelante se designó con tal nombre a los actores de aquella compañía y al público ordinario de ella” (Cotarelo y Mori, 2007, p. 67, nota 21).

Este tipo de improvisación, que no se considera por la preceptiva y que siempre ha tenido mala prensa entre los literatos, rompe la verosimilitud de la representación, al establecer una relación directa entre el personaje de la ficción dramática –ya más bien el actor que lo interpreta– y el público. Quizá sería conveniente recordar que, con harta frecuencia, en la comedia y en el teatro breve, los actores abandonaban su papel para ser ellos –mucho más frecuente en aquel tipo de sainete denominado de costumbres teatrales, en los que los cómicos se interpretaban a sí mismos–, de manera que traspasar los diques de la verosimilitud, lo que luego se llamó “cuarta pared”, era algo relativamente frecuente entre actores enseñados en una tradición cercana al histrionismo, y en un teatro que, aunque tenía un texto de indudable calidad literaria, necesitaba de la connivencia del público para alcanzar sus mejores resultados. La historia del teatro, hasta la etapa del rigor clasicista, es el diálogo entre el actor y el espectador, que intervenía en la representación tanto como el primero. Pero también es la reivindicación de los autores, que quieren hacerse respetar. Baste el famoso texto del *Hamlet* de Shakespeare, en el que el joven príncipe de Dinamarca explica sus gustos teatrales y critica ciertas prácticas, como la improvisadora, de los actores. Allí dice:

Y no permitáis que los que hacen de graciosos ejecuten más de lo que les esté indicado, porque algunos de ellos empiezan a dar risotadas para hacer reír a unos cuantos espectadores imbéciles, aun cuando en aquel preciso momento algún punto esencial de la pieza reclame la atención. Esto es indigno, y revela en los insensatos que lo practican la más estúpida pretensión (Acto III, escena II, p. 265b).

Así pues, el tipo que solía llevar con más frecuencia el peso de esta clase de improvisación era el gracioso, que distraía la atención de algún incidente importante del argumento. El gracioso, elemento jocoso de la obra, “metía morcillas”, pero también las introducía un primer actor, como Mariano Fernández, famoso en el siglo XIX por sus “morcillas”. Esta expresión, como se sabe, alude a incluir en la declamación alusiones eróticas, políticas, burlescas, para establecer una relación con el público, y pasaron a darse sobre todo en un tipo de teatro basado en el equívoco, en la compenetración y connivencia del público, en espectáculos revisteriles, de cuplés y en comedias que protagonizaron en el siglo XX actores tan característicos como Quique Camorras, Sazatornil Saza, Paco Martínez Soria, Zori, Santos, Codeso, Tony Leblanc y otros como Fernando Esteso o Pajares. Pero también la “morcilla” podía salvar una obra, sobre todo cuando la pieza era aburrida, y las morcillas las “soltaba” un actor de comicidad reconocida y con sentido escénico. Por tanto, se requería un notable sentido de la oportunidad y del tiempo escénico.

En este tipo de teatro, la ocurrencia podía haberlo sido en un momento determinado, pero luego, vista su utilidad y aceptación, se incorporaba a la aparente improvisación; si bien, es cierto que uno de los activos del teatro de revista residía en actualizar las referencias y

hacerlas depender de lo que sucedía en el momento de la representación, se leía en los periódicos o se comentaba en las barras de los bares.

Hablar de improvisación en el teatro supone la interferencia de lo personal, de lo subjetivo, en lo objetivo, que, en este caso, sería el texto sobre el que se opera. Podría pensarse, desde un punto de vista grato a la psicología, que mediante la improvisación el actor manifiesta su personalidad creativa en un espacio que, por lo general, le reduce a la mimesis, siendo en ese campo en el que ha de manifestar sus dotes de creatividad. Pero, hoy en día, el valor que se da a la improvisación en el teatro viene de la mano precisamente de la exploración del actor, ya que se la trata como un sistema para encontrar dentro de sí mismo elementos, recursos, emociones, etc., que sirvan al intérprete para construir su papel y para dotarle de recursos dramáticos. Al mismo tiempo, durante los años sesenta y setenta la improvisación se utilizó para sustituir al dramaturgo y llevar a cabo creaciones colectivas, y ahí estarían muchos de los trabajos de Antonin Artaud, de Jerzy Grotowsky, Stanislavski, del Living Theatre, de Els Joglars en sus primeros trabajos, y Le Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine².

En la historia del teatro esta consideración de la improvisación, básicamente del siglo xx, supone un giro en lo que ha sido el habitual modo de entenderla (salvo en la comedia del arte): pues de tenerla por algo no profesional, por algo vulgar, pasa a tener valoración positiva como instrumento de creación teatral. Me refiero ahora a la interpretación dramática, no al papel de la improvisación en la redacción de un texto, donde forma parte, por lo general, del proceso creativo. El actor contemporáneo aprende a jugar con objetos, con emociones y palabras, de modo que desde ellos pueda improvisar una historia, una escena, una situación, una pregunta.

Pero la consideración general en la historia del teatro, respecto de la improvisación, ha sido negativa, porque esa historia se ha hecho desde la perspectiva que primaba el texto literario y no el texto teatral, dado que los historiadores lo eran de la literatura. Esa consideración de la improvisación se explica también por la general visión negativa que se ha tenido de los actores hasta fechas relativamente recientes. Sólo en los tiempos de Fernando VII comienza a haber un cambio en esa manera de entender a los actores, y es un cambio parcial, pues se valora positivamente a aquellos que triunfan en la escala social y adquieren los gustos, las maneras, las costumbres y los valores de la burguesía, mientras los que trabajan en el campo, los cómicos de la legua, permanecen en el rechazo general.

De este modo, en un espectáculo preestablecido, en el que se conocía lo que se iba a ver, no había espacio para la improvisación, a no ser la dirigida a subsanar un olvido del texto, aunque para eso estaban los apuntadores, figuras que no existían en la comedia del arte, ni hasta el siglo xix en Inglaterra y Francia.

Por otro lado, en la negación de la improvisación como elemento constitutivo del teatro está también el peso que el decoro tiene en la estética y en la conformación del canon de la cultura. Si la improvisación se ve como algo propio de los pueblos, de las gentes populares, con poca cultura y de un ambiente lejano y atrasado –que no tiene que ver con los ade-

² Puede verse el dossier de la revista *Pasodiegato*, 2007, dedicado a la improvisación.

lantos civilizadores de la urbe–, no puede caber en el ordenado mundo de la burguesía, a no ser como vía de escape de la risa y como elemento, por tanto, de no identificación. Así es como historiadores del siglo XIX y de comienzos del XX entendieron y valoraron las capacidades de actores como el citado Mariano Fernández (1815-1890), uno de los mayores “morcilleros” del siglo XIX, que interpretó y cantó desde comedias de magia –“allí ‘morcilleaba’ sin freno”, según Deleito y Piñuela (s.a., p. 77)– hasta otras serias del repertorio clásico, sainetes y tonadillas, algunas, según se dice, fruto de su condición repentizadora. Estudiosos como Luis Calvo Revilla (1920, pp. 155-167) apuntan su buen conocimiento del público y cómo sus morcillas a menudo mejoraban las tiradas y los monólogos que había de interpretar, observación que interesa para señalar la diferencia entre un autor dramático que conoce mejor o peor la tradición literaria y su realidad escénica, y un hombre de teatro, como eran muchos de estos actores, que sabían producir efectos sobre el público. Fernández “colaboraba” con el autor para conseguir la risa. José Deleito y Piñuela comenta que este actor hacía un Ciutti preciosísimo en el Tenorio, con sus gestos pero también incorporado versos y salidas que eran recibidas con regocijo por aquella parte del público sin educación o ingenuos: “niños, criadas y soldados sin graduación” (pp. 298-301).

Este improvisador, que era capaz de producir versos según las conveniencias de la comedia, escribió una titulada, precisamente, *La familia improvisada*. Además de sus intervenciones jocosas, tuvo improvisaciones que, quizá, no lo eran tanto de carácter político –era liberal–, que le costaron alguna multa, como recuerda Deleito (p. 75). En ese tipo de comedias y papeles que le permitían tener una relación con el público improvisaba atendiendo a lo que sucedía entonces, a menudo en un tono de complicidad con los públicos, para ganar su aquiescencia.

Pero la improvisación está en los orígenes del teatro, en la mímica y en el comentario ocasional, orígenes que se van codificando y pierden su primera espontaneidad en favor de un lenguaje y unos tópicos que sirven para organizar y entender lo que se está viendo sobre escenarios, a menudo desprovistos de escenografía, o con muy pocos y rudimentarios elementos sobre las tablas. Mientras que el espectáculo teatral se dio en espacios no estrictamente dedicados a ello, sino que eran lugares polivalentes, que tanto podían utilizarse como mercado, plaza para ajusticiar y lugar de representación, la improvisación se dio de forma relativamente libre, pues el espectáculo no estaba muy codificado y permitía una mayor relación con los espectadores. A medida que aumentó esa codificación y que el espectáculo se realizaba en un lugar *ad hoc*, la improvisación disminuía porque la condición del mismo y de los espectadores así lo requería también. Salvo en aquellos espectáculos que, como se ha indicado, basaban su peculiaridad en ella y en la comunicación con el público: revistas, café-teatro, etc.

En este sentido, cabe también señalar que, con frecuencia, los actores no interpretaban su papel, sino que hacían de sí mismos o de “ese” personaje que se habían forjado, creando una distancia, un intermediario, entre el espectáculo y el espectador. Esta actitud les permitía objetivar y representar a base de clichés y defectos como eran los latiguillos, el picadillo, los desplantes y otros retintines del arte de la declamación (Calvo Revilla, 1920, pp. 26-29), que empleaban de forma cómica las más de las veces. Al mismo tiempo, la im-

provisación en este tipo de teatro que requiere de la participación del público para alcanzar su verdadero sentido, implica también una técnica y un aprendizaje. No sólo la técnica relativa a la capacidad de repentización (Díaz-Pimienta, 1998), sino la relativa al efecto que se quiere producir, y, en este sentido, el de la oportunidad es esencial. Por ejemplo, Antonio Ozores explica que su peculiar forma de hablar sin que se le entienda requiere cierta técnica, que consiste, aparte de la gestualidad intencionada, en “meter palabras que se entiendan mezcladas con las que no se entienden” (1998, p. 116). Ozores continúa en el tiempo un modo de improvisar, característico de los viejos actores –Totó, por ejemplo–, que tienen en cuenta, al interpretar, al público y al contexto histórico y social, lo que les permite hacer las alusiones pertinentes y crear frases o chascarrillos que quedan entre el público (Álvarez Barrientos, 2006, p. 119). Es un modo de hacer que, en parte, se relaciona con el *grammelot* de la comedia del arte, que era esa forma de hablar con sonidos más o menos onomatopéyicos que recordaban a alguna lengua. Como se sabe. Dario Fo utilizó la técnica en su obra *Misterio bufo*.

La ¿improvisada? “*commedia dell’arte*”

Pero, seguramente, donde más se ha estudiado y teorizado el papel de la improvisación en el teatro haya sido en la comedia del arte. Ya desde el siglo XVI se encuentran textos y manuales en los que la improvisación es considerada por los teóricos.

Como se ha visto, improvisar significa para muchos interpretar sin previsión, sin haber estudiado antes, como si de repente un actor representara algo que no estaba preparado. De hecho, durante mucho tiempo a la comedia del arte se la llamó *commedia all’improvviso*, ahondando en esta misma idea de crear un parlamento, una escena, una situación, unos versos, como si tratara de algo *ex novo*.

Sin embargo, en este caso, y para esto, los actores, lo mismo que los que se desempeñaban en el teatro escrito, necesitaban una preparación. De este modo, la improvisación era más bien una forma de invención, de *inventio*, más que de *imitatio*. Paul Castagno (1994, p. 107), refiriéndose a las condiciones de la actriz Isabella Andreini, señalaba que su capacidad improvisadora se hallaba en “su giroscópico diseño interno”, es decir, en el modo en que había asimilado diferentes enseñanzas que ponía en contribución a la hora de actuar:

El concepto de diseño interno debe vincularse al centro mismo de la improvisación de la Comedia del Arte como una guía necesaria que está en lugar del texto dramático (que supondría un diseño externo).

Ana Fernández Valbuena (2006, p. LIII) señala que ese diseño interno difería, según se tratara de personajes serios o cómicos. Por ejemplo, en el caso de los primeros el diseño se regía por las normas de la oratoria y la retórica, que los actores debían conocer y estudiar, de lo que hay testimonio escrito al menos desde 1699, en *Dell’ arte rappresentativa premeditata e all’improvviso*, de Andrea Perrucci. Claro que, como sucede a menudo con el mundo de los actores, no siempre es posible saber hasta qué punto observaciones como las de Perrucci y otros no pasaban de ser una propuesta, una desiderata que pocas veces

se llevaba a cabo. Sus palabras parecen más bien escritas a modo de propuesta y modelo que de realidad: según él, los actores debían conocer las reglas que organizan el discurso, tanto en las voces como en las acciones; la lengua toscana, que ya se había convertido en la de más prestigio de las italianas, gracias a la obra de Tetrarca; y estar informados de los tropos y figuras de la retórica, etc. Parece demasiada exigencia para unos actores que no siempre se caracterizaban, aunque hubiera excepciones, por su cultura.

La propuesta de Andrea Perrucci se inserta, sin embargo, en lo que fue la tónica reformista y dignificadora de la profesión, que se encuentra en numerosos testimonios y desde luego en los manuales de interpretación y en las posteriores propuestas de escuelas para actores. En unos y en otras se plantea, en forma de currículo educativo, lo que se quiere que sea el actor: un ser digno, educado, culto, comprensivo del valor y función de su trabajo, pero la realidad iba por otro lado.

Ahora bien, que no todos los actores fueran esos seres deseados, no quiere decir que en ocasiones no se dieran las condiciones para serlo o que muchos de ellos no se acercaran al ideal propuesto. La historia de los teatros está llena de intérpretes conscientes de la necesidad de dignificar su actividad. Por eso, y por lo que respecta a la supuesta improvisación de la comedia del arte, tiene razón Fernández Valbuena cuando afirma que tras la de estos actores había unos conocimientos amplios que se utilizaban, como de manera casual, en el momento de la actuación. Y, evidentemente, gran parte del éxito de una improvisación está en que parezca que se realiza en el momento, que es una ocurrencia de ese instante que no se volverá a repetir. Algo similar a lo que sucedía con los músicos hasta el siglo XIX y con los de *pop rock* en el siglo XX, en las décadas en que estaba de moda hacer grandes solos, aparentemente surgidos en el momento adecuado del concierto, pero en realidad pensados y ensayados previamente, y, por supuesto, interpretados en cada nuevo concierto como si fuesen fruto de ese momento de inspiración.

Pensadas y ensayadas estaban las interpolaciones que hacían los cómicos del arte. Existen numerosos testimonios que explican su forma de trabajar. Lo que conocemos como improvisación en esa comedia está basado en el aprendizaje previo de diálogos y otros textos que podían ser encajados en el argumento de la obra que se representaba, dando mayor o menor longitud a la misma, según la conveniencia o el saber hacer, pero ajustados siempre al guión que se colocaba en las paredes. Seguramente la comedia del arte, como el teatro en general, en sus orígenes, tuvo un importante componente de improvisación, pero el paso del tiempo dio lugar a que ese elemento ocupara un segundo lugar, esencial, pero ya no el que determinaba la forma de la obra. Una vez que los argumentos se habían fijado y se habían establecido las escenas, los diálogos aprendidos se incorporaban según conviniera.

Hay ejemplos de este modo de trabajar y de sus inconvenientes. De una forma quizá un poco idealizada, Dario Fo considera que “los cómicos poseían un bagaje increíble de situaciones, diálogos, gags, palabrería y peroratas, todas memorizadas, de las que se servían en el momento justo con gran sentido del tiempo, dando la impresión de improvisar en el momento” (p. 9)³. No se puede poner en duda que los actores de épocas anteriores tenían mayor capacidad para memorizar de la que tienen hoy, y que poseían un repertorio más

³ Más adelante insiste en los mismos términos, Fo, 1987, pp. 10-11.

amplio que les aseguraba las temporadas. Pero el perfil de nuestra cultura ha cambiado, de manera que penaliza el aprendizaje memorístico, así que el uso de la memoria queda muy disminuido. La condición que Fo señala sobre los cómicos del arte ha de asimilarse también a los que no eran del arte, pues del mismo modo aprendían tiradas y tiradas de versos, papeles y obras distintos y, en ocasiones, si les fallaba la memoria, podían sustituir los versos olvidados por aquellos que recordaban del repertorio, dado que, con gran frecuencia, las situaciones de la comedia eran las mismas de una a otra. Lo difícil de este tipo de interpretación, de incorporar una tirada “improvisada” dentro de una obra, es lo que Dario Fo denomina “tempismo”, porque eso supone que el actor que lleva la voz cantante en la improvisación ha de ser un director de escena, en realidad, y saber cómo controlar las réplicas de sus compañeros, dominar el tiempo de la improvisación para que no sea excesivamente largo y el público no pierda el argumento de la obra, ni el ritmo de la misma se resienta. Y esto pasaba con frecuencia. Más adelante señalo dos quejas de autores dramáticos que van en esta dirección.

Como siempre, las generalizaciones son peligrosas, aunque tengamos que movernos en ellas. Pero vuelvo a insistir en que el hecho de que hubiera algunos buenos cómicos, que tuvieran esa competencia de director de orquesta para controlar la improvisación de sus compañeros, no quiere decir que fuera algo muy extendido, o que se mantuviera siempre en ese nivel de excelencia que propone Fo. Los ejemplos de cómo estudiaban los actores sus papeles, más parecen desideratas y propuestas que realidades, como indiqué. En su libro de 1694 Evaristo Gherardi, entre otras muchas cosas, enfrentaba a los actores del arte con los “premeditados” –que sólo aprendían su papel–, para destacar a los primeros de un modo, de nuevo, ideal, oponiendo conceptos que van juntos en cualquier actor, como memoria e imaginación:

Cualquiera puede aprenderse de memoria un papel e interpretar en el escenario lo que se ha aprendido, pero hace falta algo distinto para ser un Cómico del Arte. Quien dice “Cómico del Arte” habla de un hombre que tiene un fondo, que interpreta más con la imaginación que con su memoria, que casa perfectamente sus acciones con sus palabras y con las de sus colegas, que entra siempre en el juego cuando los otros lo requieren, de modo que da la impresión de haberse puesto de acuerdo con ellos previamente. No hay un solo actor que intérprete simplemente de memoria; ninguno que haga su entrada en escena sencillamente para desplegar lo antes posible lo que se ha aprendido, lo que le tiene tan preocupado que le impide prestar atención a la acción o a los gestos de sus colegas, y va a lo suyo, en una furiosa impaciencia por soltar todo su papel.

Sin embargo, el modo de interpretar que transmiten estas palabras no diferencia entre un actor de memoria y otro de improvisado, sino entre un mal y un buen actor. Acoplar palabras y gestos, usar imaginación y memoria, saber escuchar a los otros intérpretes es propio de todos los actores, como es propio de los malos o de los primerizos “decir de un tirón”, no esperar a que termine su contraparte, etc. Pero Gherardi continúa:

Hay que establecer una diferencia clara entre estos cómicos, sólo de nombre, y los cómicos de hecho, estos ilustres que aprenden de corazón para servir a la verdad, pero que, al igual que los pintores más excelentes, saben cómo esconder el arte con arte, encantan a los espectadores con la belleza de la voz, la verdad del gesto, la precisa ductilidad en el tono y con un cierto aire de naturalidad y sencillez, con el que acompañan cada movimiento, envolviendo cada cosa que dicen (1694, p. 205; cit. por Fernández Valbuena, 2006, p. LV).

Seguramente, con este testimonio queda más claro aún que la diferencia no es entre cómicos del arte y los otros, sino entre buenos y malos actores. Es más, la apelación a la naturalidad como forma de interpretar, que relacionaría al autor con otros, como el mismo Cervantes en España, que también la reclamó, parece entrar en conflicto con el modo de hacer de la comedia del arte, fuertemente antinatural, entre otras cosas, por el uso de máscaras y por su gestualidad exagerada. Andrea Perrucci parece ajustar más sus palabras a la realidad y mostrar que eran más bien *desideratum* que constatación de una realidad, cuando escribe: “La comedia improvisada es un ejercicio virtuoso cuando se la purga de las porquerías de los histriones”. A ella sólo deberían dedicarse aquellas “personas idóneas y entendidas”, que saben lo que significan conceptos como “regla de lengua”, “figuras retóricas”, tropos, “pues tienen que hacer de forma improvisada lo que el poeta sabe hacer de forma premeditada”. De nuevo, el autor, aunque matiza, nos coloca ante la realidad de los actores: muy pocos son los capaces de llevar a cabo de modo correcto esa improvisación, muy pocos son los que tienen esos conocimientos. Por lo tanto, estas descripciones de los actores son más bien deseos, proyectos, que realidades generales.

Pero añade algunas otras consideraciones interesantes respecto a los orígenes de ese modo de interpretar, que se pueden vincular con la cuestión general que acerca de la cultura preocupaba en la Europa del momento: que la improvisación es un invento nuevo, surgido en Italia y desconocido de los antiguos, lo que tiene interés porque encuadra este modo de actuación dentro de la famosa querrela entre antiguos y modernos en el siglo XVII. Cuando escribe Perrucci, tiene actualidad notable, ya que en el fondo se está hablando de dónde situar al hombre y sus producciones culturales, y de si se puede o se debe cambiar la manera de entender el diálogo con el pasado, entendido sólo como autoridad, o simplemente como un referente más, que puede ser manipulado, entre los muchos que componen la cultura europea. Por tanto, las valoraciones positivas de Perrucci y de Gherardi respecto de esta manera de interpretar, que las colocan por encima de las “antiguas”, tienen también la función de proponer a sus contemporáneos que esa nueva manera es mejor y más importante que la antigua. En el marco aludido de la “Querrela”, la comedia del arte, en Italia y en Francia, tiene el valor estratégico añadido de colocar a los actores modernos y a los que escribían para ellos por encima de los partidarios de la forma “antigua”.

Las quejas de los escritores

Para conocer mejor la realidad de estas representaciones no premeditadas, tiene interés traer a colación la perspectiva de los escritores, dos testimonios de sendos hombres de teatro que hablan críticamente de la comedia *all'improvviso*, llegando incluso uno de

ellos a patrocinar su reforma. Me refiero a Leandro Fernández de Moratín y a Carlo Goldoni. Si el primero admira que los actores italianos se sepan de memoria las comedias, y trabajen, por tanto, sin apuntadores; si valora su capacidad interpretativa y su naturalidad y desembarazo, no puede dejar de señalar el fastidio que producen esas mismas interpolaciones, porque “el estilo es desigual, a veces frío, difuso y redundante; las escenas se dilatan o se apresuran; padece la economía de la fábula y, en suma, a fuerza de trabajo de parte de los actores, no logran producir más que un entremés dividido en tres actos”. De igual manera relativiza el valor de la improvisación, según quién la haga, sus capacidades y sentido del ritmo teatral, pues pueden destrozar el trabajo realizado por el autor⁴. Moratín señala, para los cómicos del arte, el mismo defecto que se veía en *Hamlet* para los de texto.

Las opiniones de Goldoni van en la misma dirección. En sus *Memorias* habla de sus obras, de cómo las recibió la crítica, de lo que intentó con ellas, etc. Y también de las reglas clásicas: como hijo libre de su tiempo se permite “interpretar a los antiguos”, en la creencia de que él y los suyos han ido más lejos que ellos y que quienes los siguen. Los críticos se le echaron encima porque quería suprimir las máscaras de la comedia, pues no permitían expresar al actor, además consideraba que la comedia del arte era ya algo antiguo. Frente a los avances que hacía la “nueva” comedia, que era la suya, los críticos, en un brote de nacionalismo, le tachaban de antipatriota, por atentar contra uno de los elementos de identificación nacional que más gloria proporcionaba a Italia. Ya no estamos en el mismo escenario que un siglo antes, cuando se trataba de valorar la producción propia y actual, moderna, frente al peso de los antiguos. O, dicho de otra forma, los que fueron modernos y se destacaban frente a los “antiguos”, ya están anticuados. Él argumenta a sus críticos que los tiempos cambian y que la “comedia italiana”, improvisada, surgió de la incapacidad de los escritores “en un siglo de ignorancia”, de manera que algunos, no los poetas, se atrevieron a “componer tramas, a dividir las en actos y en escenas, y a declamar, de manera improvisada, las palabras, los pensamientos y las bromas que habían concertado entre ellos” (1994, p. 350).

De manera que la comedia del arte sería obra de los propios cómicos y no de los escritores, lo que explica en parte que muchos de éstos, como los dos citados, tuvieran sus reparos respecto de la utilidad de ese tipo de interpretación y, sobre todo, de creación, que convertía al autor en un inventor de ficciones que transmitía en forma de argumentos, pero no de diálogos teatrales. Queda más claro aún, cuando Goldoni, refiriéndose a la interpretación que se hizo en Fontainebleau de *El hijo de Arlequín perdido y hallado*, señala que no tuvo ningún éxito, a pesar del que había cosechado en París. Su explicación es que se trataba de una obra improvisada y los actores incluyeron bromas y pasajes del *Cornudo imaginario*, lo que no gustó a la Corte. Y comenta lo mismo que Moratín:

⁴ Fernández de Moratín, *Análisis de sus impresiones sobre el teatro que vio en Italia*, 1988, pp. 417-418, en Álvarez Barrientos, 1992. Pedro Montegón (1944, pp. 182- 185) también reparó en la capacidad improvisadora de los italianos, pero él no se centra en el teatro, sino en los solitarios que trabajan el verso en mitad de la plaza. De ellos destaca su “viveza de fantasía, de estro y de memoria”

para, a continuación, recordar el nombre de algunos que eran famosos por entonces (Nicolás Leoncino, Mario Fielfo, Panfilio Sassi, Strozzi, Franciotti) y comentar que dos fueron coronados en el Capitolio, distinción sólo conocida entre poetas. Se trata de Bernardo Perfetti de Sena, coronado por el papa Benedicto XIII, y en 1770 de la célebre Corila, de Pistoya, llamada por Federico I a Viena. Concluye lo

siguiente: “Algunos atribuyen esta facilidad de improvisar en los italianos al clima y cultura de Italia, antes que a la superior abundancia y flexibilidad de la lengua de aquella nación [...]; confirma este mi parecer la experiencia de algunos españoles en Italia, que no pudiendo decir de repente cuatro versos seguidos en su propia lengua, improvisaban fácilmente en italiano” (p. 185).

Éste es el inconveniente de las Comedias de intriga. El actor que actúa inventando, habla a veces a troche y moche, echa a perder una escena y hace que la obra fracase [...]. Este acontecimiento molesto [el fracaso] me probaba aún más la necesidad de dar obras dialogadas (1994, p. 451).

¿Punto de vista de escritores? Sí, porque Moratín, en su *Viaje de Italia*, como en otros textos, testimonia su interés por que los actores reproduzcan correctamente los textos y saquen partido a sus palabras sobre el escenario, no porque ellos inventen algo que, tenga o no sentido, está fuera de su texto. Si le interesa o admira algunos aspectos de la improvisación, son precisamente aquellos que se pueden utilizar para mejorar la representación del teatro que se basa en el texto, del que los del arte llamaban premeditado.

Algo sobre la improvisación desde los derechos de autor y desde la moral

Lo que la improvisación representa respecto del texto es la diferencia entre considerar la función del actor como un intérprete –visión que fue creciendo desde el siglo XVIII, sino desde antes– o como un creador. Se trataba de poner en el primer lugar al actor o al autor. La presencia de los improvisadores en el teatro se explica, también, en parte, por el hecho de que hasta no hace tanto la obra literaria no tenía una propiedad clara. No pocos pensaban que al ser publicada o copiada, la pieza ya era del dominio público y podía manipularla o apropiársela quien lo considerara oportuno. De este modo, si el autor no era importante, si su trabajo se consideraba sólo como una base desde la que operar, si no era necesario respetar el texto, el actor tenía mayor libertad y más posibilidades de interferir sobre el espectáculo, puesto que la improvisación no sólo se refería al texto. Los movimientos y los gestos también se improvisaban y podían producir –y produjeron– más de un percalce a los cómicos, como acredita la historia. Durante muchos años, el autor había escrito su texto y lo había vendido a la compañía, por lo que recibía una cantidad, y nada más; de manera que, aunque pudiera ir firmada la obra (y muchas más veces no lo iba), el texto pasaba a pertenecer a la compañía o al actor que guardaba los papeles. La obra teatral era un palimpsesto, un texto abierto a actualizaciones, recortes, variaciones, un campo de experimentación que cuanto más se ajustaba a las necesidades del momento, más podía alejarse de las intenciones de su autor.

Ahora bien, desde el momento en que los escritores y después las autoridades comenzaron a reivindicar y reconocer el derecho del autor a los beneficios y propiedad de su obra, a que no fuera manipulada, la repentización en el teatro inicia un proceso de desaparición que coincide con la emergencia de la burguesía como destinatario principal de la obra de arte. Desde entonces es perseguida, y lo es también desde el punto de vista moral. Desde esta perspectiva, la improvisación ha sido vista por las autoridades como algo peligroso, pues la intervención del actor se escapaba a lo controlado por la censura. En el teatro breve español, aunque también sucede en la comedia, es muy frecuente que los actores cantaran una tonadilla en lugar de otra, o cambiaran alguna estrofa o palabra, o improvisaran versos, gestos y movimientos que daban otro sentido a las palabras recitadas o cantadas. Éste era otro aspecto de la improvisación que preocupaba a las autoridades, más que el meramente estético.

La perspectiva moral tiene importante peso a la hora de hablar del teatro, y también de la improvisación, como se ve al consultar las *Controversias sobre la licitud del teatro* que compiló en 1904 Cotarelo y Mori (1997). Sólo en textos de este tipo, sobre la condición ética de los actores, en denuncias y en escritos memorísticos, podemos tener alguna idea de la improvisación gestual, más inaprensible que la textual, de la que suelen quedar más testimonios.

En todo caso, ya se trate de improvisación en el teatro del arte, es decir, en aquel que la emplea como elemento esencial para su construcción, ya de improvisación en el llamado teatro premeditado, ya en aquel otro que basa su razón de ser en el diálogo con el público –cuplé, teatro por horas, revista, etc.–, la improvisación es siempre o casi siempre prever una situación, un momento, y en ese resquicio entre el texto escrito o el gesto correspondiente introducir un elemento verbal o no que produzca una desconexión con la obra y un contacto con el espectador que, por no esperado, sorprende, o por sus características establece una connivencia entre actor y público, de modo que el segundo se siente reconfortado por la similitud de ideas, mientras el primero gana su favor. Hay, por tanto, y a menudo, un componente ideológico en la improvisación, además de un notable conocimiento del entorno social en el que se va a dar.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (2007): "Dossier ¿Impro vs improvisación?", *Pasodegato. Revista Mexicana de Teatro*, 29, marzo-mayo.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1992): "La experiencia teatral de Leandro Fernández de Moratín en Italia", *Italia e Spagna nella Cultura del '700*. Roma: Accademia Nazionale dei Lincei, pp. 119-133.
- (2006): "Palabras y mensajes en la escena, lugar de memoria", en *La voz y la memoria: palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Joaquín Díaz (ed.), Uruña: Junta de Castilla y León, pp. 108-119.
- CALVO REVILLA, Luis (1920): *Actores célebres del Teatro del Príncipe o Español. Siglo XIX. Manera de representar de cada actor. Anécdotas y datos biográficos*. Madrid: Imprenta Municipal.
- CASTAGNO, Paul (1994): *The Early 'Commedia dell'Arte' (1550- 1621). The Mannerist Context*, Nueva York: Peter Lang.
- COTARELO y MORI, Emilio (2007): *Actrices españolas en el siglo XVIII. Estudios sobre la Historia del Arte Escénico en España. María Ladvenant y Quitante. Primera dama de los teatros de la corte*, intr. Joaquín Álvarez Barrientos. Madrid: Asociación de Directores de Escena.
- (1997): *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España (1904)*, Juan Luis Suárez García (ed.), Granada: Universidad.
- D. T. D. O. (1846): *Ensayo filosófico sobre la improvisación: enseñanza universal de Jacotot aplicada a la improvisación en los tres géneros de elocuencia, por el magistrado...* Madrid: Imp. de D. Santiago Saunague.
- DELEITO y PIÑUELA, José (s.a.): *Estampas del Madrid teatral fin de siglo I. Teatros de declamación. Español, Comedia, Princesa, Novedades, Lara*. Madrid: Calleja.
- DÍAZ-PIÑUELA, Alexis (1998): *Teoría de la improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. Oíartzun: Senda.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Leandro (1988): *Viaje de Italia*, Belén Tejerina (ed.), Madrid: Espasa-Calpe.
- FERNÁNDEZ VALBUENA, Ana Isabel (ed.) (2006): *La Comedia del Arte: materiales escénicos*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Fo, Dario (1987): *Manuale minimo dell'attore*. Torino: Einaudi.
- GHERARDI, Evaristo (1694): *Le Théâtre Italien, ou le recueil général de toutes les comédies e scènes françaises jouées par les comédiens italiens du Roi*. París: Le Théâtre Italien.
- GOLDONI, Carlo (1994): *Memorias, introducción, traducción y notas de Borja Ortiz de Gondra*. Madrid: ADE.
- HODGSON, John, y RICHARDS, Ernest (1981): *Improvisación: (para actores y grupos)*. Madrid: Fundamentos.
- LÓPEZ, Joaquín María (1849-1850): *Lecciones de elocuencia en general, de elocuencia forense, de elocuencia parlamentaria y de improvisación, escritas por...*, Madrid: D. M. Gabeiras, 2 vols.
- MONTENGÓN, Pedro (1944): "Sobre los improvisadores italianos", en *Frioleras eruditas y curiosas*, nota preliminar de Joaquín Rodríguez Arzúa, Madrid: Atlas, pp. 182-185.
- PERRUCCI, Andrea (1961): *Dell'arte rappresentativa premeditata e all'improvviso (1699)*, Antón Giulio Bragaglia (ed.), Firenze Sansoni.
- SHAKESPEARE, William (1982): "Hamlet, príncipe de Dinamarca", en *Obras completas*, VII, Luis Astrana Marín (ed.), Madrid: Ediciones Aguilar, pp. 231-303.

Pa ' cantar de un improviso

Micaela Navarrete

En Chile a la poesía popular en décima los propios poetas le han llamado Canto a lo Poeta y la han dividido en Canto a lo Divino y Canto a lo Humano.

La décima es la estructura maravillosa que permite a quien la domina reescribir la historia sagrada en el Canto a lo Divino y la historia civil en el Canto a lo Humano. Éste es el tesoro que los poetas manejan.

Además, el Canto a lo Poeta es una creación comunitaria y el gran ejercicio de la oralidad y de la memoria. La poesía popular le ayuda al pueblo a sacar la voz escondida y a presentarse en cuerpo y alma frente a los demás.

El Canto a lo Divino incluye todas las poesías de temas religioso, bíblicos, tales como la creación del mundo, Caín y Abel, los profetas, Abraham, David, Moisés, Salomón y las siete plagas de Egipto. Por cierto, el Nuevo Testamento, la vida de Cristo, su nacimiento, milagros, pasión, muerte y resurrección; la Virgen y los santos.

En cambio, el Canto a lo Humano abarca la amplia temática terrenal, profana: versos por amor, parabienes a los novios, sucesos políticos, versos patrióticos, tragedias, desgracias, crímenes y fusilamientos, versos por "literatura" y astronomía, por travesura, temas fantásticos.

El estudioso del canto en décima o canto a lo poeta, el profesor Juan Uribe Echevarría, afirma que este canto a lo humano incluye composiciones que vienen principalmente de la poesía popular de la Edad Media española, como disparates y ponderaciones del mundo del revés, el tema de la Tierra de Jauja, cuerpos y oficios geográficamente repartidos, árboles y frutos encantados y, por supuesto, *contrapuntos* y *payas*. El verso a lo humano, por su anchura temática, permite un mayor lucimiento de las facultades poéticas del cantor y rapidez para improvisar¹.

Según otro estudioso del tema, argentino, Juan Alfonso Carrizo, ya en el siglo XVII en relatos oficiales en Chile se mencionaban los "torneos poéticos", como uno realizado el 28 de

¹ Juan Uribe Echevarría, *Flor de Canto a lo Humano*, Santiago, 1974.

² Juan Alfonso Carrizo, *Antecedentes Hispano-Medievales de la poesía tradicional Argentina*, Buenos Aires, 1945.

agosto de 1633 con motivo de la fiesta de San Francisco Solano, donde los competidores debían improvisar según las cuartetos que se les daba².

En la *paya* o desafío se lucen los poetas y cantores diestros en la composición improvisadas, se trata de un verdadero duelo a versos. Según el escritor español Ciro Bayo, la voz *paya* es *aymara* y significa *dos*. Entonces se entiende que para *pagar* se necesitan dos cantores para que haya duelo, controversia. La *paya* no es un arte para un solo actor.

Rodolfo Lenz, filólogo alemán a quien le debemos la recolección de nuestros pliegos de cordel a partir de 1890 en Chile, menciona los antecedentes medievales de la *paya*:

“Su origen es antiguo y se encuentra en el tenzón de los antiguos poetas provenzales, en las preguntas y respuestas de los cancioneros castellanos, como el *Cancionero de Baena* y los *Wettgesänge* de los maestros cantores alemanes³.

En opinión del profesor Uribe Echevarría en el siglo XIX fueron famosas las contiendas entre los *payadores* del norte y del sur de nuestro país, entre los abajinos y los arribanos como se llamaban ellos. El más célebre contrapunto ocurrió entre el legendario Mulato Tahuada, quien se consideraba invencible, y don Javier de la Rosa, caballero culto, ilustrado y hábil improvisador, según la tradición. Esa *paya* tuvo lugar en una chingana de Curicó, en Chile central. El poeta popular Nicasio García, en un pliego suelto del siglo XIX, recompuso este famoso desafío. Es la impresión más antigua que se conserva (y es la reproducción que les ofrecemos).

El Mulato desafía a don Javier y se trenzan en un fuerte altercado en cuartetos, en preguntas jocosas y amenazas:

Habéis de saber Tahuada
que soy payador y bueno
escápate si supieres
que a darte la muerte vengo.

Mi don Javier de la Rosa
no temo al más entendido
hasta la edad que me ve
por nadie he sido vencido⁴.

Fue un largo contrapunto donde ambos contendores hicieron gala de su destreza, hasta que don Javier arrinconó al Mulato con preguntas teológicas o en latín y lo derrota. Se dice que Tahuada al verse vencido cae muerto. Otros cuentan que no pudo resistir el fracaso y se suicidó.

La poesía popular ve la identidad chilena encarnada en el mulato, el indio, el huaso, el roto, el campesino, el gañán, el obrero, el futre, el poderoso. Éstos son los personajes que se oponen en el contrapunto. “El contrapunto es una forma dramática, los personajes revelan su ser y su acontecer por sí mismos, a través del diálogo... En este sentido, la Lira Popular puede definirse como el espacio simbólico del conflicto”⁵.

³ Rodolfo Lenz, “Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile”, *Anales de la Universidad de Chile*, CXLIII, enero-febrero, 1919.

⁴ Nicasio García, *Contrapunto de Tahuada con dos Javier de la Rosa*, Col. Lenz 9, 12, Biblioteca Nacional.

⁵ Fidel Sepúlveda Llanos, *De la raíz a los frutos*, Santiago, 1994.

En este espacio el poeta popular manifiesta su solidaridad, su identificación con el campesino, por ejemplo, en el contrapunto del huaso con el futre, donde éste muestra un profundo desprecio por el roto:

retiren a esta indecencia
antes que otra cosa pase,
para que con los de esta clase
es necesario paciencia⁶

El campesino huaso, en este contrapunto, expone su situación y su actitud lo revela como un ser discriminado, atropellado, ninguneado:

Yo no he venido a buscar
pendencia como lo ha dicho
y usted por puro capricho
me procura avergonzar⁷.

En la poesía popular impresa se encuentran numerosos contrapuntos. Dos son excepcionalmente valiosos para la reflexión sobre la identidad. Uno es el ya mencionado entre don Javier de la Rosa y el Mulato Tahuada, y otro es el contrapunto entre al Corregidor Zañartu y Pedro Urdemales. En el primero es posible leer cómo una simbolización de dos culturas en pugna y dónde la derrota y muerte de Tahuada significan la derrota y extinción de la oralidad frente a la cultura letrada, casi como un triunfo de la cultura sobre la natura, al menos el de la civilización sobre la "barbarie".

Sin embargo, en el otro contrapunto el cantor toma revancha. *El Corregidor Zañartu* representa la cultura autoritaria, de la casta ilustrada, y Pedro Urdemales es la animación simbólica de la precariedad analfabeta. Aquí se cumple el anhelo del mundo del revés, donde los últimos serán los primeros y los débiles vencerán a los poderosos. Por cierto, este texto está construido con materiales de la narrativa tradicional, donde el débil revela su eficacia para vencer a un corregidor, que es la encarnación del poder⁸.

La *paya* propiamente tal es improvisada, repentista, instantánea y se canta en cuarteta o en décimas. En esta contienda se debe combatir sobre temas bien precisos y con versos bien contruidos. La disputa ha de ser siempre entre personajes o elemento opuestos: el cuerpo y el alma, el agua y el vino, el rico y el pobre, el futre y el roto, el sol y la luna, el padre y el hijo, el gato y el perro, el agua y el fuego, etc. Es lo que los poetas llaman "personificación".

En estos desafíos los payadores hacen derroche de desplante, arrogancia, ingenio y humor. El mejor es el que se luce en el manejo de su oficio. Por ejemplo, don Honorio Quila, nacido en 1917, en los encuentros lanzaba esta presentación:

Quila, Ballesterero, Honorio
entra con veintidós letras
es el único poeta
que hay en este territorio;

⁶ Anónimo, Col Am. 700.

⁷ Id.

⁸ Rolak, Col Am. 858, Biblioteca Nacional.

en composición no ignoro
soy rico improvisador
sáquenme a otro mejor
en todo lo que han andado
pa'cantar improvisado
yo soy el mejor autor⁹.

Y don Miguel Galleguillo, contendor habitual de don Honorio, respondía:

Yo soy Galleguillo Herrera
nacido y criado en Loica
yo canto cuando me toca,
improviso lo que quieran;
para aumentar mi carrera
voy tomando buenos datos
y mi fama la reparto
porque mundial quiero ser
y darle al pueblo a saber
para mi va a ser muy grato¹⁰.

La época de estos dos grandes payadores ha sido una de las mejores del siglo xx. Destacaron también Liborio Salgado, Crispulo Gándara, Lázaro Salgado. Luego Santos Rubio, Domingo Pontigo, Luis Ortúzar. Actualmente han aparecido muchos cantores jóvenes que se van luciendo como payadores, por ejemplo, Manuel Sánchez y Dangelo Guerra.

En el siglo xix y comienzos del xx los duelos de payadores sucedían en chinganas y fiestas populares. Desde los años cincuenta se empiezan a realizar reuniones más amplias con poetas y payadores. Uno de los hitos importantes lo marcó el Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile en 1954, organizado por los escritores Diego Muñoz, Inés Valenzuela y la gran poetisa popular doña Águeda Zamorano y cuyos resultados y décimas fueron publicados en los *Anales de la Universidad de Chile*¹¹.

Más adelante el profesor Juan Uribe Echevarría, estudioso del canto a lo poeta, empieza a invitar a las aulas universitarias a los payadores y a organizar encuentros con cultores de varias localidades: Concepción, Puente Alto, San Fernando y San Felipe. Felizmente don Juan hizo grabaciones de esos encuentros. Hace poco tiempo descubrimos las cintas y estamos editando dos discos con una selección de ese material para difundirla entre los jóvenes cultores de la décima.

En Chile la *paya* está perfectamente vigente. Ha contribuido a esto el hecho que los propios poetas han empezado a enseñar a otros más jóvenes, además de foguearlos en los encuentros locales de payadores.

Hace 20 años se realiza en el pueblo de Portezuelo, zona central del país, bajo la tutela del cura norteamericano Ricardo Sammon, que lleva más de 40 años en el lugar y que se

⁹ Registro sonoro realizado por Juan Uribe Echevarría, San Fernando, 1960.
¹⁰ Id.

¹¹ Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile, *Anales de la Universidad de Chile*, n.º 93, 1954.

ha volcado a la valoración y difusión de las cantoras campesinas y los poetas populares en esta zona.

Actualmente uno de los encuentros más importantes que se realizan en Chile es el de Casablanca, a una hora de Santiago. Tienen su origen en el interés un viejo cantor y poeta, don Arnoldo Madariaga, quien, junto a su hijo y su nieto, lograron entusiasmar al alcalde de su comuna para traer a payadores de otros lugares a "competir en verso", como él decía. La idea prendió y ya son quince los eventos, los últimos cinco han sido internacionales. Este febrero recién pasado hubo representantes de nueve países.

Además, en el marco de este encuentro hace dos años se realiza un coloquio donde participan estudiosos de la poesía improvisada junto a los propios cultores. Este año hubo ponencias brillantes de Cuba, Venezuela, México y España. De Argentina contamos con el aporte de la etnomusicóloga y antropóloga Ercilia Moreno, quien se ha dedicado al estudio de la "payada" de su país y de Uruguay. En mi opinión es la mejor especialista que tenemos sobre el arte de la improvisación en Sudamérica.

Contra punto entre Pedro Urdemales i el Correjjidor Zañartu

Ciento diez años cabales
Hacen que anduvo en el mundo
El célebre sin segundo
Llamado Pedro Urdemales.

Zañartu, don Manuel Luis,
Era el gran correjjidor
I en ese entonces el señor
Que gobernaba el país.

Era el tal muy vanidoso
I, por lo tanto tirano:
De su poder soberano
Hacer gala, fue gozo.

La mejor renta tenía,
La mejor casa habitaba,
La mesa en que se sentaba
Era la mejor que había.

Su esposa, doña María,
La más bonita mujer,
I era riesgoso tener
Más que lo que él poseía.

Así se esplica que un día,
Rondando la población,
Le llamara la atención
Un letrero que decía:

"Sepa quien se haya parado
A leerme con despacio,
Que habita en este palacio
Don Juan vive sin cuidado".

El correjjidor, picado
En lo más hondo del alma,
Repitió con mucha calma:
"Don Juan, vive sin cuidado".

Haremos que este don Juan
Viva desde hoi cuidadoso
I su letrero orgulloso
Lo baje de ahí al zaguán.

A la mañana siguiente,
El duro correjjidor
Mandó buscar al señor,
El del *letrero insolente*.

Una vez en su presencia,
Le dice: ¿Usted, caballero
Por qué ha puesto ese letrado
Que anuncia su independencia?

–Señor sin cuidado digo
Que vivo aquí en esta tierra,
Porque a nadie hago la guerra
Ni conozco un enemigo.

–Pues bien, ¡Por Santa Teresa!
Si es que mañana no apuntas
A contestar mis preguntas,
Te hago cortar la cabeza.

Se fue don Juan asustado
A su regia habitación
I a la más dura aflixión
Se entregó desesperado.

Al tener conocimiento
Pedro Urdemales de aquello,
Conteniendo su resuello
Se dirigió a su aposento.

I así sin decir palabra,
Se le dentró de repente,
Andaba mui indecente
I más pobre que una cabra.

–Qué hai señor, ¿cómo le va?
¿Ud. tan rico i llorando?
I yo que me hallo cantando
I el hambre me mata ya!

–Ai, Pedro, si a contestar
No acierto mañana mismo
No sé cuántos embolismos
Zañartu me hace ahorrar.

–¡Vaya un acto justiciero!
¿I por qué tal tiranía?
–No recuerdas que tenía
Sobre mi puerta un letrado?

–Recuerdo perfectamente.
–Pues bien, le ha desagradado
I este lance me ha creado
Para matarme, el demente.

–¡Llorar por esa cuchufleta!
Si Ud. me firma aquí un vale,
A fé de Pedro Urdemale
Lo saco en bien de esta treta.

–Con mucho gusto, buen Pedro
¡Un vale por cuanto quiera!
–A fin de que Ud. no muera
Veremos si yo me arredo.

Tengo su misma estatura,
Su misma fisonomía;
Lo salvo, por vida mía...
¡Vamos a hacer la escritura!

Por mil pesos ya firmada,
Para mayor parecido,
Pedro se puso el vestido
De su triste camarada.

Así, dirigió apurado
Donde Zañartu sus pies;
Golpeó, preguntan, ¿quién es?
–*Don Juan vive sin cuidado*

Ante tal provocación,
Sale Zañartu enojado
I de la puerta un costado
Abre de su habitación.

I sin más auto i traslado,
Como si vinieran juntas,
Principiaron las preguntas
Bajo el tenor apuntado:

El corregidor

Deseo saber, don Juan,
Porque así me he decidido,
¿Qué tiempo va transcurrido
Desde nuestro padre Adán?

Urdeemales

Ese tiempo no lo sé,
 Porque el sol señala el día
 I sabe su señoría
 Que lo detuvo Josué.

El corregidor

Se me ha antojado la gana
 De saber esta otra cosa:
 ¿Cuál es la fruta más sana
 I cuál es la más sabrosa?

Urdeemales

La más sabrosa ha de ser,
 Según la razón humana,
 La dulcísima manzana
 Que Dios impidió comer.

Es la más sana la breva,
 Pues con sus hojas la higuera
 Permitió que esta se cubriera
 La vergüenza Adán i Eva.

El corregidor

¿Por qué el armiño prefiere,
 Antes de caer al cieno,
 Entregarse como bueno
 A la mano que lo hiere?

Urdeemales

Porque en su instinto brutal
 Tiene honor e inteligencia;
 I hai hombres que en su existencia
 Muestran ser más animal.

El corregidor

Tengo una idea mui bella:
 Se me ha ocurrido saber
 ¿Cómo se puede mover
 Allá en el cielo una estrella?

Urdeemales

Se mueven, según yo sé,
 Lo mismo que las carretas,
 Tienen dos ruedas sujetas
 I las mueve San José.

¡Mil demonios i centellas!
 ¿Cómo me pruebas tu eso?
 –Mandando Ud. de esprefeso
 A preguntárselos a ellas.

El corregidor

Deseo saber ¿qué flor
 No se ve, gusta ni huele
 Por la que el hombre suele
 Esponer hasta el honor?

Urdeemales

La única que en verdad
 Tenga tan gran valor,
 Es, señor corregidor,
 La de la virjinidad.

El corregidor

¿Por qué la flor de la higuera
 No es por nadie conocida
 Siendo ella tan perseguida
 En toda la primavera?

Urdeemales

Porque la breva no lleva
 La cáscara cristalina,
 I a buscarla nadie atina
 Dentro de la misma breva.

El corregidor

¿Cómo San Francisco pudo,
 Con su cabeza cortada,
 Tenerla en el brazo alzada
 I darle un beso tan rudo?

Urdeemales

Ud. me exige que diga
 Con qué boca la besó:
 Según lo comprendo yo,
 Fue con la de la barriga.

El corregidor

¿Quién es niña en la vejez,
 I aunque doncella, es preñada,
 I es la niña más preciada
 Sin tener brazos ni pies?

Urdemales

Sin contestar por antojo
I porque Ud. no me riña,
Esa misteriosa niña
Tiene que ser *la del ojo*.

El corregidor

Di ¿Qué ser en la orfandad
Nace i en dura prisión,
I encuentra su destrucción
Al hallar su libertad?

Urdemales

Según reflexiono i creo
I para ser verdadero,
Ese raro prisionero
Debo decir que es el... *Peo*.

El corregidor

Deseo saber ¿quién es,
En este mundo de Dios,
Quien nace en cuatro i en dos
Prosigue i concluye en tres?

Urdemales

El hombre es ese varón,
Que gatea en la niñez;
Hombre, anda en dos pies, i después;
Ya viejo, anda con bastón.

El corregidor

Si no me responde llano,
Don Juan, le aplico mi lei:
¿En qué se parece un rei
A un fraile dominicano?

Urdemales

Si por eso me perdonas,
Os respondo sin tardanza
Que la sola semejanza.
Es que ambos tienen coronas.

El corregidor

¿Cuál elijieras de fijo
Si condenados a muerte

Te dieran uno a la suerte:
Hermano, mujer o hijo?

Urdemales

Al primero, porque es llano
Que mujer e hijos perdidos
Lleguen a ser adquiridos,
Pero jamás otro hermano.

El corregidor

Yo deseo conocer,
Aunque es grosera intentona,
¿Cuánto valdrá mi persona,
Si se pudiera vender?

Urdemales

Diré, sin merecer *bravos*,
Que si fuerais a una feria,
Valdríais una miseria...
Setenta i cinco centavos.

El corregidor

¡Voto al diablo! ¡Qué insolencia!
Bien pronto la pagarás
O esplicación me darás
De tu chusca consecuencia.

Urdemales

Si Dios, rei doble i sincero
Valió apenas treinta reales,
Valdrá un rei quince cabales,
I vos, seis reales... sin pero.

El corregidor

Ahora por fuerza anhelo
Saber de fijo en sustancia
¿Cuál es la mayor distancia
Que hai de la tierra al cielo?

Urdemales

¡Lo mismo que con escuadra
Que la hubiera yo medido,
La distancia que he sabido
Es de un millón de cuadras!

El corregidor

Lo que acaba de decir
¿cómo probarlo podrá?...
-Es muy fácil, mande allá
Que las vayan a medir.

Váyame Ud. respondiendo;
¿entre el ruido y la elegancia,
Allá en las playas de Francia,
Qué se haya mi hermano haciendo?

Urdemales

Señor, le voi contestando:
Que si se encuentra con vida,
Es una cosa sabida
Que se encuentra resolando.

El corregidor

Lo declaro, cómo no,
Que respondes sin demora;
Mas, vamos a ver ahora,
¿En qué estoy pensando yo?

Urdemales

Piensa Ud. en sus cabales,
De que Ud. ha interrogado
A Juan vive sin cuidado
I habla con Pedro Urdemales.

El corregidor

¡Perdono a don Juan, carai!
I os sobo a vos la badana,
Si no me traeis mañana
Un real de *hai* i otro de *no hai*.

Al otro día buscó
Unas alforjas cochinas,
Las llenó a un lado de espinas
I al palacio se marchó.

Urdemales

Os traigo, dijo Urdemales,
Lo que me habéis encargado:
Emplíe ayer en el mercado
Cabalitos los dos reales.

El corregidor

Cuidado, porque jugáis
La vida i no es bufonada;
Dijo en un lado: *¡no hay nada!*
I en el otro: *hai, hai, hai*.

Zañartu quedó vencido
Don Juan quedó perdonado
I Urdemales dispensado
Del engaño cometido.

Fin

Aburrir o comunicar: los límites de la improvisación en los toques de campanas

Francesc Llop i Bayo

Generalitat Valenciana

Acepto, complacido, la invitación para participar en un simposio sobre patrimonio inmaterial, por varios motivos. En primer lugar, porque me invita la Fundación Joaquín Díaz, prestigioso lugar no sólo de recogida y difusión de nuestro(s) patrimonio(s) inmaterial(es), sino y también, y sobre todo, lugar de reflexión sobre la permanencia, más allá del tiempo y del espacio, de este tesoro intangible. En segundo lugar porque es necesario repensar las campanas, e ir más lejos de los tópicos habituales, que asignan unas maneras de tocar como si fuesen, o hubiesen sido, permanentes. Y en tercer lugar porque es preciso descubrir aquel equilibrio que tenían los campaneros para improvisar sin dejar de comunicar.

Las campanas tradicionales: algunas reflexiones

Las campanas se tocaron, y mucho, en la sociedad tradicional, tanto urbana como rural e incluso más en la urbana que en la rural, hasta el colapso de los años sesenta. No era raro, en aquel momento, que todas las catedrales tuviesen su campanero, que tocase alguno de los toques antiguos, cada vez menos reconocibles, cada vez menos valorados, hasta que poco a poco las campanas fueron mecanizadas con más o menos arte.

Las campanas tocaban de muchas maneras, bien diversas, y aunque nos gusta hablar de grandes zonas campaneras, que coinciden seguramente con las distintas diócesis, no solamente nos queda mucho por saber; lo peor es que no lo sabremos jamás.

Está bien decir aquello que en Castilla se repica, en Valencia voltean todas, en Aragón repican las pequeñas mientras voltean la mayor, y en Andalucía y Murcia, por el contrario, voltean las pequeñas mientras que las gordas están fijas. También está bien decir que en las Catedrales no se repicaba, que eso era cosa de pueblos, mientras que las campanas balanceadas son, en todos lados, signo de toque de difuntos, excepto en la diócesis de Toledo, en Catalunya y en las Illes Balears, donde son señal de fiesta.

No está de más decir que hay dos grandes culturas campaneras en España, caracterizada la una por el uso de campanas "romanas", apenas existentes en Galicia, pero que se extienden desde Asturias a Navarra, pasando por Castilla y León el País Vasco, y el resto por campanas "normales", de otra sonoridad. Incluso aún queda mejor decir que vascos,

navarros, castellanos y leoneses, tocan las campanas de manera similar, con toques muy parecidos, pero muy diferentes de los gallegos y sobre todo de los habitantes de la antigua Corona de Aragón, así como de castellano-manchego, andaluz o murciano.

Incluso, para afinar más, y parecer que sabemos de campanas, hay que matizar que no se debe emplear la palabra “bandear” por su confuso significado, porque en Castilla significa “balancear” mientras que en la Ribera del Ebro (desde La Rioja a Aragón, pasando por Navarra) el “bandeo” es el nombre que recibe el glorioso volteo festivo.

Está bien, pero no es verdad. O al menos no es verdad del todo. Y no es verdad del todo por un motivo que he apuntado: los últimos campaneros (años cincuenta, sesenta...) tocaban lo que podían, porque nadie se lo reconocía.

Recuerdo una asociación nacida en los años cincuenta y denominada “*Amigos de las Campanas*”, que se dedicó a publicar libros más de poesía que de campanas, que hizo varias sesiones académicas en diversos campanarios, como el espectacular y abandonado de la Catedral Primada en Toledo, en cuyas publicaciones, fotografías o textos no aparecen los campaneros, “*simples obreros que tiran de una sogá*”, con terrible descripción de un canónigo de la Catedral de Sevilla, hacia 1980.

Los campaneros ya no tocaban a coro, o si lo hacían, era cada vez de una manera más simplificada. Eran mal pagados –no tanto, o no sólo–, por desprecio a su trabajo, sino por desinterés por el resultado. Y cada vez debían tocar en más torres, para completar un salario menos que mínimo.

Y empezaron a fijar sus toques, en direcciones diferentes, en un fenómeno mal conocido, pero característico del proceso final de una tradición. Esta folklorización –perdonadme la expresión, y aún más aquí, donde la palabra Folklore solamente tiene su sentido original de Saber Popular, de Cultura Colectiva– llevó los toques hacia direcciones diferentes, que a su vez impregnaron y se dejaron modificar por las inmediatas electrificaciones.

Las consecuencias fueron dobles: fijación de formas (“*solamente se toca así, porque yo toco así*” con una justificación “*así lo aprendí de mi maestro*”) y olvido del resto.

Me explicaré algo mejor. En Castilla parece que solamente se repica “*la Molinera*” –un repique rápido–, como sabemos, que intenta hacer “*hablar*” las campanas, con frases del estilo de “*molinera muele pan, muele pan, muele pan...*” pero que en realidad se justifica por motivos acústicos: las campanas castellanas, de forma romana, con unos armónicos de breve duración, excepto el Hum o subarmónico, generan, por tocar rápidamente, nuevos sonidos, por colisión entre armónicos, que mejoran y alargan su sonoridad seca. Pero en las Catedrales castellanas hemos documentado en estos dos últimos años sistemas para voltear con largas sogas las campanas, y dejar las campanas invertidas, entre toque y toque. Nadie recuerda esto.

Algo parecido ocurrió en Valencia cuando volvimos a tocar a la Catedral, tras treinta años de electrificación, hace ya 19 años; por el contrario, todos recordaban los volteos, pero “*nadie*” se acordaba de repiques y toques de coro, que combinan, un poco al estilo aragonés, el repique de todas las campanas que acompañan el volteo de la mayor, para los toques de Laudes o de Vísperas de las cincuenta o sesenta fiestas anuales.

Una cultura escrita

La documentación de las instalaciones puede completarse casi siempre con una documentación escrita. Aquí cabe replantear de nuevo otra contradicción, usualmente repetida, pero no por ello menos cierta. Se dice que el Patrimonio Inmaterial no está escrito. Puede. Pero en el contexto en el que nos movemos –los toques de las campanas, sobre todo en las Catedrales– todo estaba escrito. Siempre. Otra cosa es que no existan esos documentos. O que no los sepamos interpretar. Pero existen. O al menos existieron.

Y existieron, a varios niveles. Descubrimos, con gran emoción, en la exposición de “*ieronimus*” de la Catedral de Salamanca, un “*ORDEN QUE HA DE GVARDAR EN EL TAnER A LAS HORAS, Y OFICIOS Divino, el Campanero de la Santa Iglesia de Salamanca, conforme a los Estatutos della, la qual mando el Cabildo cumplir à los Señores Canonigo Don Diego Manrique, y Racioneros Antonio Rodriguez, y Francisco Freyre de Zamora, para gloria de Dios, y servicio de sus Santos*” de 1613, en forma de cartel, seguramente para tenerlo colgado en las casas, y poder interpretar los toques.

Muchos documentos como éstos existen, varios de ellos publicados, y algunos recogidos en la página web <http://campaners.com> de la que hablamos al final.

También, en la Catedral de Granada, cada semana, el *Semanero* escribía en una hoja los toques de la semana, por dos veces en una página, daba al campanero la mitad y él se quedaba con la otra mitad, para controlar la perfecta ejecución.

Un texto mucho más reciente descubrimos en la Sacristía Mayor de la Catedral de Córdoba: una “*Tabla de toques de la Catedral de Córdoba*” con una última anotación de 1944, que debía consultar el campanero antes de volver a subir a la torre que no sólo era su lugar de trabajo, sino su vivienda familiar.

Y no olvidemos las numerosas *Consuetas de la Catedral de València*, desde una primera del siglo XIV hasta la más completa de Herrera, de 1705, completada y actualizada por Aguado en 1915, y nuevamente actualizada por los *Campaners de la Catedral de València* entre 1988 y 1990.

Todos estos textos describen los toques. Escriben y describen, a menudo al estilo de una receta de cocina: “*se levanta la Bàrbera hasta media ventana, más o menos, y se repica no muy deprisa con la Caterina mientras se dan dos o tres golpes con la Maria hasta que pare; entonces se hace un repiquete breve con la Caterina que acaba con dos golpes seguidos de ésta y otro más lento de la Maria*”. Por supuesto, la *Caterina*, la *Bàrbera* y la *Maria*

son tres campanas de la Catedral de Valencia, y se describe el principio del “*repic*”, el toque de las fiestas menores. Y se describe dando ciertos márgenes al artista: “*más o menos*”, “*no muy rápido*”, “*dos o tres*”.... Pero imponiendo al mismo tiempo un discurso, es decir un orden del toque.

Incluso, en *Consuetas* más antiguas, se proponen nociones temporales hoy difíciles de concretar: “*se tocará el tiempo que cuesta de ir a la Carnicería Nueva y volver*”...

Creo que por ahí están las claves: los textos escritos no son una partitura exacta, al estilo de la música romántica sino una “*guía para entendidos*”: solamente puedes tocar si sabes tocar, lo que parece una contradicción. Y resuelven la contradicción entre creación y aburrimiento por un orden: no tanto de interpretación, que siempre es personal, sino de ejecución. Dicho de otro modo: el “*repic*” comienza moviendo un campana y repicando luego con otra; se puede mover más o menos, según las ganas, el tiempo (meteorológico) que hace, el tiempo (minutos) que tenemos para tocar, el tiempo en que tocamos (calendario), pero hay que hacerlo en ese orden, para significar eso.

Improvisar o comunicar

Nos dijeron muchos campaneros, de los antiguos, que sabían música (“*solfa*” decían) e incluso completaban su escaso sueldo con clases de solfeo, pero que “*dejaban la música bajo*”, porque en la torre no se hacía música, “*se tocaban campanas*”.

Al mismo tiempo intentaban no aburrir ni aburrirse. El punto medio, por tanto, consistía en improvisar, dentro de unos límites, para que su mensaje fuera comunicación y no ruido, no tanto en el sentido musical cuanto en su contenido.

Las complejas reglas del mensaje, cuyos límites no podían superarse para comunicar, marcaban, por tanto, un marco en el cual el campanero, si sabía y si quería, podía expresar sus sentimientos. Utilizando aquella cita referida al tío Simeón Millán, el último del Pilar de Zaragoza, el campanero no se expresaba a través de palabras, que pocas tenía, sino a través de sus toques, para transmitir y reforzar los sentimientos de la comunidad.

De qué forma se marcaban los límites puede orientarnos el proceso de aprendizaje y su aplicación.

El proceso de aprendizaje

Es sabido, y muchos de nuestros informantes lo confirmaron, que la manera usual de aprendizaje pasaba primero por ver y escuchar, hasta aprender los toques, lo que era fácil, ya que los campaneros, sobre todo en ciudades y catedrales, tocaban a diario, y solían tener las puertas abiertas.

En cierto modo, esta escucha repetida, marcaba de manera inconsciente la estructura del toque, todo ello acompañado de las reglas que seguramente repetiría cada vez el campa-

nero a sus alumnos, como hemos documentado muchas veces. Sin embargo, esta repetición era mucho más enriquecedora que un simple pase de vídeo: por definición la grabación es única (no podría ser de otra manera), por lo que siempre se escucha lo mismo. Por el contrario, y de acuerdo con lo que apuntamos anteriormente, el campanero tocaba siempre lo mismo, aunque de manera diferente. Por ello, el asistente, el alumno, escucharía versiones levemente distintas, con lo cual aprendería más que el toque, su estructura interna, con todas sus variantes, lo que le permitiría, más adelante, desarrollarlas y repetirlas.

Luego venía la práctica. Parece ser –y nosotros incluso lo hemos enseñado así– que cuando un alumno ya “sabe” los toques (los sabe de memoria, intuitivamente) se le permite que agarre las sogas, y luego el campanero le coge las manos, y toca a través de él. Poco a poco el campanero va soltando las amarras, hasta que un buen día el ayudante se da cuenta que está tocando solo. Es el mismo principio que utilizan los monitores de las autoescuelas.

Al final del proceso, como ya apuntamos, con la fijación de los toques, con la ritualización, incluso antes de la aparición de los equipos de grabación, tanto sonoros como audiovisuales, el control del campanero era más estricto, se limitaba más la creatividad, y se abandonaban algunos toques, seguramente por su mayor dificultad técnica y por un relajamiento del control por parte de los eclesiásticos.

No hay contradicción: la falta de interés de las campanas, unida al descenso de rituales en las catedrales e iglesias mayores, por muy diversos motivos (disminución de clérigos, descenso de rentas, influencias del Concilio Vaticano II, ideas de modernización...) iba aparejada con un mayor control por parte de los campaneros hacia sus alumnos unido a una disminución de los toques. Dicho de otro modo: se tocaban menos cosas, con menor libertad por parte de los profesionales, y con menor control por parte de las instituciones. Quizás se agarraban a unas normas, cada vez más rígidas, para justificar una especialización que ya nadie reconocía.

A lo largo de nuestras entrevistas a campaneros encontramos muchos ejemplos de esto. Así, el “*repic*” de las parroquias de Valencia, interpretado por Francisco Mas Gadea, con más de ochenta años en 1975, era mucho más creativo y menos repetitivo, aunque siempre seguía el mismo orden de campanas, que el interpretado en el mismo año por Enrique Martín Diego, de unos sesenta años de edad, esto es una generación menos. Enrique Martín tocaba con tanta exactitud a lo largo de 22 minutos, que algunas veces hemos tenido dudas al comparar diversas grabaciones por si eran diferentes o copias de la misma. Paco Mas, por el contrario, no sólo tocaba diferente cada vez que le grabamos, sino que en cada uno de los pasos del toque (tiene unos quince cambios o fases) tocaba ritmos diferentes “*ara un valset*”... “*ara la marxa d’infants*”... “*ara...*” (Ahora un pequeño vals, ahora la Marcha de Infantes, ahora...).

Otro tanto, por poner otro ejemplo, nos pasó en Cariñena. Entrevistamos a José Galindo, el último campanero, de 60 años en 1984, que solamente hacía un pequeño toque de difuntos y otro para las fiestas. Se trataba de unos esquemas rítmicos muy simples, que re-

petía varias veces, hasta que le decíamos que ya valía. Tenían un cierto interés, nada más. Sin embargo, unas semanas más tarde entrevistamos a su tío, Joaquín Pintanel, con más de 80 años en aquel momento. Tocaba unos once toques diferentes, y sobre todo el de fiesta y el de difuntos desarrollaban durante tres o cuatro minutos, sin repetirse, el esquema rítmico que su sobrino repetía machaconamente “*como había aprendido*”. El mayor innovaba, repetía, cambiaba el compás, lo retomaba, abandonaba el esquema rítmico y lo recuperaba, para “*no aburrir ni aburrirse*” (la cita es de él). Su sobrino, más joven, fue la antesala de una necesaria electrificación que repetía sin emoción nuevos esquemas rítmicos, ya que la empresa no respetó la tradición. De eso volveremos a hablar.

Emisión y recepción

En la defensa de nuestra tesis doctoral, en 1988, se nos acusó, con razón, que solamente estudiábamos el mundo de los campaneros y su contexto, es decir todo lo relacionado con la emisión, y que dejábamos de lado la recepción.

Es cierto: durante nuestro trabajo de campo encontramos que solamente en los lugares donde aún vivían los especialistas, es decir los campaneros (a menudo también sacristanes, pero no hablamos de eso ahora) era posible reconstruir todo el modelo de comunicación. No sólo la forma de los toques o incluso su significado, sino aquellas reglas que los organizaban para interpretarlos (y aquí jugamos con la ambivalencia de la palabra: interpretación como ejecución material, e interpretación como descifrado de los significados latentes y patentes).

Tuvimos una penosa experiencia en Benabarre, un pueblo de Aragón catalano-hablante. El campanero había fallecido unas semanas antes. Ni su viuda, ni sus vecinos, ni el erudito del pueblo, compañeros de toques, supieron interpretarlos sin la presencia del campanero. Faltaba la dirección, la coordinación. Y tampoco nos contradecimos con lo propuesto anteriormente: lo escrito, lo hablado, es solamente una referencia que acompaña a la experiencia, que es la base del patrimonio inmaterial. Sin embargo, unas malas grabaciones de los toques de sus toques fueron interpretadas y reconocidas por todos los asistentes.

Esto confirmaba nuestra propuesta: la especialización de la emisión, ante la falta de reconocimiento social, se encierra en sí misma, se ritualiza y anquilosa, hasta que es sustituida por las máquinas.

El reconocimiento, sin embargo, dura mucho más tiempo. En no pocos lugares, tras las grabaciones de toques antiguos y en desuso, se ha acercado gente para demostrar que los reconocía. Incluso, mientras participamos en la grabación de un “*etno clip*” en 1985, es decir de un videoclip de carácter etnológico, en la torre del Patriarca de Valencia, una vecina, desde cuya ventana se grabaron algunos de los planos, indicaba que estaban tocando a “*primera classe menor*”, algo muy concreto y especializado para un simple oyente, y que demuestra que los toques y sus significados pervivían al menos veinte años después de su desaparición.

Propuestas de restauración de campanas y sus toques

Tras los últimos campaneros, y sus toques anquilosados, surgieron las mecanizaciones de campanas. Pero las primeras electrificaciones no respetaban jamás la rica diversidad de las tradiciones. Y así, si la empresa partía de una zona donde la tradición, real o supuesta, era el volteo, las campanas volteaban siempre, aunque fuera zona de balanceo o de repique. Y si la empresa venía de tierras de repique, a repicar.

Pero todo ello partiendo de cero, es decir sin preguntar cuáles eran las tradiciones, las necesidades o incluso la posibilidad de tocar manualmente. Porque suponían, con su soberbia tecnológica, que ya no hacía falta más subir a la torre a tocar. ¡Sus mecanismos lo hacían solos!

Esta primera electrificación siguió dos caminos diferentes: en tierras muy campaneras, como las valencianas, las campanas se motorizaron, incluso con campaneros, para sustituirlos, en nombre aparente de la modernidad y de la comodidad, pero realmente por un desprecio hacia la tradición.

En muchos otros lugares, aún hoy, se mecanizan las campanas cuando no queda más remedio, cuando nadie quiere tocarlas, por dinero por supuesto. Y las empresas siguen motorizando y sustituyendo yugos, badajos, instalaciones y campanas, sin ningún respeto por las tradiciones locales.

Muchas veces la mecanización se ha realizado con medios muy caseros y limitados, y esto ha supuesto, por contradictorio que parezca, una garantía para la conservación de las tradiciones, ya que las instalaciones, incluso las cuerdas o los yugos, se han preservado, manteniendo así una rica información hasta nuestros días.

Hay otro camino de mecanización de las campanas, sin embargo, que permite conservar las tradiciones sin impedir su interpretación manual. A finales de los ochenta surgió un pequeño artesano catalán, Albert Barreda, que comenzó a mecanizar las campanas, con pequeños ordenadores de aquellos que se cargaban con casete, y que eran capaces de tocar una melodía con pequeñas variaciones introducidas en programas más o menos aleatorios. Su trabajo duró poco, por muy diversos motivos, pero marcó una serie de líneas posibles en restauración. Y así, cuando reunimos en una mesa redonda en Cheste en 1993, con unas campanas inicialmente restauradas por Barreda y completadas por France Carillons, quedó demostrada una serie de principios aplicables a la restauración de campanas.

Decían los cinco o seis fundidores españoles allí presentes que no era posible soldar campanas agrietadas, que no era posible fundir campanas armonizadas con otras, que no se podía volver a hacer yugos de madera por sus precios disparatados y su falta de seguridad, que no había motores capaces de tocar esos yugos y que era imposible programar un ordenador para que interpretase los toques tradicionales, por su elevado coste y complicada programación.

Allí mismo se mostró campanas soldadas (que recuperan su sonido original), campanas afinadas, yugos de madera y motores y otros mecanismos gestionados por ordenador que reproducen toques tradicionales y, sobre todo, no impiden los manuales.

Esta segunda mecanización, ahora realizada con más o menos acierto por una veintena de empresas en España, entre ellas todos los presentes a la mesa redonda, utiliza nuevas tecnologías –electromazos más rápidos, motores más configurables, ordenadores de tercera o cuarta generación incluso accesibles por Internet– y sobre todo reproduce los toques antiguos sin impedir su interpretación manual. Incluso, los ordenadores se convierten en el mejor garante de la tradición, ya que no se depende de las ganas o el gusto del que pulse los botones, para tocar una cosa u otra, sino que los toques están programados, muchas veces por los propios campaneros antiguos, preservando así su forma y estilo, aunque sea de manera automatizada.

Surgen, al menos en tierras valencianas, nuevos grupos de campaneros –ya hay en tres catedrales y una veintena de pueblos diferentes– compuestos esencialmente por gente joven, voluntarios, que buscan medios y recursos para restaurar sus campanas y las de los pueblos vecinos, para ampliar lugares donde practicar sus toques.

Y la paradoja es aún mayor cuando comprobamos que todos estos grupos se desarrollan en lugares muy industrializados, probablemente para recuperar una identidad, en este caso sonora, perdida y diluida por el urbanismo feroz que nos caracteriza.

Lo más interesante del fenómeno es precisamente su diversidad. Algunos grupos iniciales que predicaban la ortodoxia (a su manera) se extinguieron en poco tiempo, y los grupos más activos practican, practicamos, la improvisación, la “*libre*” interpretación de toques, siempre en su contexto. Dicho de otra manera: el “*repic*” tocado en la Catedral de Valencia, de nuevo unas 50 veces al año, dura de 10 a 20 minutos, según quién y en qué condiciones lo toque, con ritmos muy diferentes, aunque todos utilizan las nueve campanas necesarias, en el mismo orden.

Reflexiones abiertas

La investigación sobre toques de campanas tradicionales descubre muchos puntos de interés. Si en un primer intento parece que hay grandes zonas de toques (volteos, repiques, balanceos), luego, profundizando, y sin que esto deje de ser cierto, se descubren cada vez mayores complejidades en la forma, en la técnica y en los ritmos.

Los campaneros tradicionales se basaban, siempre, al menos en las Catedrales y grandes iglesias, en textos escritos que interpretaban, es decir tocaban de manera personalizada, sin pasar de unos límites muy amplios, que definían los mensajes que querían transmitir.

El control tradicional de los toques, ejercido generalmente por clérigos especializados, iba acompañado por una cierta autonomía de los intérpretes, que buscaban tanto la comunicación como la interpretación en el sentido más amplio de la palabra. Hacia el final del

fenómeno, la falta de reconocimiento por parte de los clérigos, se compensó por un mayor control de los propios campaneros, incompatible con la improvisación.

Los últimos campaneros, que en la Comunitat Valenciana y en la mayor parte de las Catedrales, se pueden datar hacia 1970, tendieron a endurecer sus toques, a limitarlos y a ritualizarlos, interpretándolos de manera muy rígida y similar. Sin embargo, una generación antes, los campaneros aún sabían moverse dentro de la improvisación sin superar los límites necesarios para la comprensión de los mensajes.

Las primeras electrificaciones suplantaron unos toques muy simplificados por otros, aún más sencillos, que pretendían crear una nueva tradición. En muchos lugares lo consiguieron, y se ha perdido la memoria tanto física como inmaterial de los toques de campanas tradicionales.

En otros, sin embargo, y sobre todo en los lugares donde las electrificaciones fueron más deficientes e incompletas, se conservan aún mejor las instalaciones tradicionales, que permiten, mediante nuevas tecnologías, reproducir los toques antiguos sin impedir los toques manuales.

Una nueva generación de campaneros está surgiendo en torres que fueron mecanizadas al menos treinta o cuarenta años antes. Este período de silencio parece necesario para la recuperación no sólo de la tradición, sino de la necesidad de recuperarla. Por ello, aún, en muchos lugares, los motores y los ordenadores se reconocen hoy como una liberación y una sustitución de los campaneros. Este fenómeno se da con preferencia en lugares industriales, mucho más que en las áreas rurales, al menos en la Comunitat Valenciana.

Será preciso, como en tierras valencianas, que pasen unos decenios para recuperar los toques manuales, como signo de identidad de una comunidad, como elemento de expresión y transmisión de sentimientos colectivos.

Mientras tanto, se deben vigilar, muy de cerca, las mecanizaciones, refundiciones y actuaciones en campanarios y campanas históricos, para que sus valores seculares puedan transmitirse a las generaciones futuras.

Precisamente una referencia para estos futuros campaneros debe ser la diversidad de técnicas, de nombres y de toques, con todas sus posibilidades de improvisación y de expresión, para fomentar el uso de toques que no reproduzcan ni superen los toques automáticos sino que sean una expresión auténtica de los sentimientos de la comunidad.

Para más información sobre campanas, campaneros y toques: <http://campaners.com> donde se intenta recoger todo aquello relacionado con este rico patrimonio inmaterial.

© de la edición **Fundación Joaquín Díaz**

© de los textos **Sus autores**

1.ª edición, abril de 2008

ISBN **978-84-934808-9-9**

DL **M-15717-2008**

Diseño y producción **Juan Antonio Moreno / tf. media. Urueña**

Maquetación **Francisco Rodríguez / tf. media. Urueña**

Fotomecánica **Cromotex**

Impresión **TF. Artes Gráficas**

