

## SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA

### Resumen e índice

- Del enfoque filológico-musicológico al enfoque pragmalingüístico, y de éste a la «femología» y la «repentismología».
- Qué es la femología.
- Qué es la repentismología.
- La improvisación poética como subcategoría del discurso dialógico.
- Ni lengua escrita ni lengua oral: «versión oral de la lengua escrita».
- La improvisación poética como discurso esencialmente deíctico.
- El pensamiento en prosa como punto de partida de la improvisación poética. Importancia del concepto prosaico; necesidad y voluntad de versificarlo.
- La octosilabización: funciones e importancia de la rima y del hipérbaton.
- La oralización: rellenos monosilábicos, comodines, oralizantes.
- La sinonimia aproximativa de función sustitutiva.
- Papel de los conectores gramaticales y los ordenadores de discurso.
- Los recursos lingüísticos, los recursos poéticos y las figuras retóricas.
- Teoría de la gravitación léxica y las «ondas rodarinas».
- Oralización y desoralización del poema improvisado.
- Principales pasos en el proceso interno de la creación improvisada.
- Simetría del pensamiento y simetría de la estrofa: los binomios léxicos.

### Introducción. Del enfoque filológico-musicológico al enfoque lingüístico, y de éste a la la femología y a la «repentismología».

*Hace cinco años, durante el VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado que con tanto éxito se celebró en las Palmas de Gran Canaria, aprovechamos la presencia allí de un grupo de los más acuciosos analistas de la improvisación poética en el mundo hispánico para llamar la atención sobre uno de los fenómenos metodológicos que se ha venido dando con mayor notoriedad en el campo de los estudios sobre este arte, y que sigue teniendo gran incidencia en este terreno: el enfoque filológico-musicológico en su estudio, en detrimento de lo que pensamos sería el enfoque más pertinente: el pragmalingüístico. Luego hemos coincidido en numerosos congresos, simposios y festivales con algunos colegas, y hemos seguido analizando el mismo tema. Pero no habíamos podido desarrollar hasta ahora un cuerpo analítico amplio sobre el mismo, limitándonos a tomar notas, y confrontar criterios. Sin que sea éste un trabajo exhaustivo, digamos que las siguientes páginas intentarán ordenar todos esos apuntes, y ampliar aquel primer intento de aproximación a la improvisación poética desde la lingüística, aunque esta vez separándonos un poco del generativismo choskiano, y centrándonos más en los caminos que nos abren la lingüística aplicada y la pragmalingüística, y por lo tanto, enfocando la improvisación poética más como acto comunicativo e interlocutivo, que como arte poético-musical.*

*Proponemos un consenso: analizar la improvisación poética como acto «interlocutivo-poético-musical». Es decir, aceptemos que toda manifestación de improvisación poética —repentismo, bertsolarismo, regueifa, etc.— 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 (cantado en unos casos, a capella en otros). Aceptemos, por lo tanto, 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 sucediendo.*

*Este arte necesita más de estudios con un enfoque pragmático, e incluso retórico, tomando como balizas desde la teoría de Aristóteles hasta la joven neoretórica, que de otros enfoques que, en definitiva, vienen a ser complementarios. Al oyente de poesía improvisada le interesa más el resultado de la performance repentista, es decir, su nivel de eficacia, que si ésta se desarrolla en un tipo de estrofas o en otros, o si en estas estrofas se usan o no tales o más cuales recursos literarios, porque el objetivo supremo del acto y del hecho improvisatorio es la comunicación afectiva: los ejecutantes tienen voluntad e intención de comunicar, emocionar y provocar placer estético en el destinatario (fuerza ilocucionaria en términos de retórica: López Eire 1997: 46–47) y el destinatario tiene voluntad e intención de ser comunicado, de ser emocionado y de sentir placer estético proporcionado por el ejecutante.*

*La voluntad y la intención comunicativas del ejecutante de poesía improvisada, es decir, del improvisante, es explícita (a priori) en su uso de estrofas, rimas, canto, lenguaje gestual y otros recursos de retoricidad variable (actitud voluntariosa), y en el no uso de anacolutos, vacilaciones y otros recursos de coloquialidad variable (actitud intencional); no a la inversa. Es decir, se improvisa «bien» para comunicar y provocar placer estético; no se tiene voluntad e intención de provocar placer estético para improvisar «bien». Ponderar y priorizar el análisis de los recursos literarios y filológicos en la improvisación por encima del análisis de sus recursos, características y cualidades lingüísticas y paralingüísticas nos convierte de cierta manera en cómplices de los prejuicios cultistas y literarios que han arrinconado este arte durante siglos. La materia prima con la que trabaja el improvisador —en cualesquiera de las tradiciones conocidas y estudiadas— es su lengua materna, algo que condiciona y determina incluso las características y rasgos de sus creaciones, y su capacidad creativa.*

La improvisación de décimas, por ejemplo, responde a una estricta estructura sintáctica, que condiciona y lleva a planos secundarios lo semántico e incluso lo fónico o fonético (Díaz-Pimienta 1998). Esta sintaxis cerrada, inviolable —dictada no sólo por las reglas propias de la lengua, sino también por las más estrictas de la estrofa: métrica y prosodia, rimas y acentos, edición de signos internos y externos—, es la que determina la organización mental de aquellos sintagmas que formarán los hexadecasílabos, las unidades básicas de la décima improvisada. Esto es lo que permite que dichos sintagmas —más bien, ‘ideas-verso’, a mitad de camino entre la ‘palabra’ y el ‘verso’ (Díaz-Pimienta 1998)— se conviertan en ‘versos’, es decir, en unidades prosódicas perfectamente verbalizadas según las reglas de la décima, con sus respectivas representaciones semánticas. Pero tal vez en nuestro arte, a diferencia de lo que planteaba la Versión Inicial del generativismo chonskiano con respecto a la lengua, no sólo la sintaxis juegue un papel generativo; también la fonología —dada la importancia de la rima como fuerza generatriz— desempeña una función más allá de lo meramente interpretativo. Decíamos entonces, en aquella primera mirada a la improvisación desde la lingüística, que las estructuras básicas de la improvisación poética son simples y de número reducido:

- un determinado número de versos (diez en la décima; cinco en la quintilla; cuatro en la cuarteta, copla o redondilla; ocho en la octavilla y en la octava real)
- un determinado número de sílabas métricas repartidas equitativamente entre los versos (ocho en la mayoría de los casos de la improvisación hispánica; once en las octavas reales del stornello italiano)
- empleo de rimas de un mismo tipo (consonantes casi siempre; asonantes en algunos casos, o por defecto)
- estas rimas tienen una distribución fija (abab en la copla; abbaaccddc en la décima; ababa en la quintilla; abababcc, en la octava real, etc.)
- otras reglas que varían poco, según el lugar y la época

(Díaz-Pimienta 1998)

y luego comentábamos que en la improvisación poética, como en la lengua, había ‘transformaciones obligatorias’ (término del generativismo transformacional), o su equivalente. Retomemos el ejemplo puesto entonces, pero actualizado y revisado (entre [] las actualizaciones-revisiones):

si en el habla la sintaxis obliga al ejecutante de la lengua a la inserción de un auxiliar para que aparezcan construcciones del tipo «he comido», con una perfecta gramaticalización; la presencia [en nuestro caso, la previa selección] de una palabra terminada en –ada obligará al ejecutante de la décima a la inserción de otra rima en –ada en aquellos versos que determine la estructura de la estrofa. [No puede ocurrir, aunque parezca burdo el ejemplo, que el primer verso de una redondilla termine en –ada, y que el poeta termine el verso cuatro en –ado. Entonces, la rima condiciona y determina el final del proceso de búsqueda y hallazgo léxicos, y el poeta sólo decide intencionalmente en el proceso de selección de los vocablos.] Si la rima del verso 1 es –ada, el poeta para el verso 4 tendrá que seleccionar de su repertorio léxico, entre todas las posibles, aquella que más y mejor se avenga al contexto verbal y situacional, o incluso al esquema dialógico en ese momento específico de la controversia. Si en el habla la aplicación de las reglas sintagmáticas y las transformaciones obligatorias dan como resultado la creación de oraciones propiamente dichas, en la improvisación la aplicación de sus leyes y sus reglas específicas, junto a sus propias ‘transformaciones obligatorias’ son las que originan la creación de redondillas, quintillas y décimas ya especificadas. Además, también se cumplen las llamadas por los generativistas ‘transformaciones facultativas’: reglas de movimientos, de pasividad, de negación, que dan como resultado versos y estrofas de estas categorías. Y, por supuesto, a la improvisación son aplicables [...] los términos de «competencia» y «actuación» para designar al conocimiento del ‘decimismo’ y al uso del ‘decimismo’, respectivamente.

### **Ductilidad y maleabilidad del lenguaje: la lengua como materia prima de la improvisación poética.**

La lengua es la materia prima de la improvisación poética, como el barro (arcilla y agua) lo es de la alfarería, los colores y la superficie de la pintura, los sonidos y los silencios de la música; hemos apuntado también, en varias ocasiones, el carácter dúctil y maleable de esta materia prima, es decir, la posibilidad que tiene el hombre como hablante de moldearla, moverla, inclinarla hacia uno u otro derrotero o interés anímico, emotivo, informativo. Agregaremos ahora, después de haber corroborado unos y desechado otros criterios, tras estudiar juiciosos trabajos de varias autoridades en la materia, que la lengua también puede ser tiránica y posesiva, y el hablante convertirse en su súbdito o esclavo. Visto así, y aceptada la metáfora, proponemos una mirada al acto de improvisación poética como acto de rebeldía del hablante, por una parte, e intento de sojuzgamiento de la lengua, por otra.

El poeta improvisador se sabe súbdito de la lengua. Su voluntad e intención debe empezar entonces por sublevarse, por intentar dominar su lengua, o mejor, por no dejarse dominar por ella. Lo natural en el habla es la existencia de una enorme tracción entre ejecutante y lenguaje, lucha por el dominio de la situación interlocutiva. Si los analistas y estudiosos de la lengua (o de cualesquiera de sus manifestaciones) hemos aceptado con holgura la metáfora de que la lengua es «un ser vivo», que cambia, se mueve, evoluciona, aceptemos también que este ser vivo lucha con ese otro que la usa, el hombre, y de esa lucha, individual e interna, deviene su propia salud, su propia vida. La lengua lucha por dominar al hombre (hablante) y el hablante lucha por dominar la lengua. El hablante quiere decir

algo, pero tiene demasiadas palabras en su depósito lexical para decir exactamente ese «algo», por lo tanto, no tiene más remedio que luchar, desechar, comparar, escoger, pese a que la lengua, con atracciones fónicas o de significado, le siga dictando miles de voces cuando sólo necesita treinta, o veinte o quince. He aquí el campo y el tipo de batalla entre lengua y hablante. Batalla que es más difícil, más enconada en el caso del que es a su vez improvisante-poetizante. Esta misma idea la encontramos en un artículo de Emilio Alarcos, «Amos, servidores y rebeldes de la lengua», publicado en *abc* (16 y 17 de diciembre de 1994, citado por Polo 1995: 82), en el que Alarcos aboga por lo que parece la fórmula mágica, el santo grial del hablante (y del improvisante): el «racional equilibrio» para que «aunque la lengua nos posea, huyamos de convertirnos en posesos ciegos de ella» (*ibidem*).

### La improvisación como discurso esencialmente deíctico.

Tradicionalmente se ha delimitado el campo de actuación de la deixis «a los elementos gramaticales (pronombres, tiempos verbales, adverbios) «que hacen referencia a los participantes, el tiempo y el espacio de la interacción lingüística y a los sucesos, cosas y personas dentro del campo visual de los participantes» (Vicente 1994: 47). Es la deixis el fundamental recurso ordenador del discurso, «contribuye además a hacer interpretable el mensaje para el oyente y a los principios de eficacia y economía lingüística y de cooperación interlocutiva y relevancia» (Vigara Tauste 2000).

Tanto Vigara Tauste como Vicente en sus respectivos trabajos sobre la deixis reconocen dos tipos deícticos:

- a) la deixis situacional, cuyo «origo» o punto de partida lo establece automáticamente el hablante en el acto de la enunciación a partir de un conjunto de coordenadas actuales de persona, espacio y tiempo cuyo punto cero pasa por yo-aquí-ahora; y
- b) la deixis cotextual (o deixis «fórica»: anafórica y catafórica), que actúa en el interior del texto, refiriéndose a otras palabras que ya han aparecido o van a aparecer en él (Vigara Tauste 2000).

Podemos decir que también en la improvisación poética abundan las expresiones propiamente deícticas, «esto es, de carácter egocéntrico (pronombres personales, formas verbales, adverbios locativos, etc.)» (*ibidem*), porque como todo coloquio «muestra una tendencia mayor que otros registros comunitativos a presentar el enunciado ligado (por el tema, por el contexto verbal o extralingüísticamente) a esa realidad vital que los interlocutores comparten y de la que son informados e informan en diferente grado a lo largo de su acto comunicativo» (*ibidem*).

### Tipos de deixis más usuales en la improvisación

1. Deixis situacional o egocéntrica: la referida o perteneciente al Yo hablante. Tiene tres dimensiones enunciativas:

- Personal (yo, tú, nosotros y ustedes, como variante del «tú» colectivo que significa el público). Abarca todas las zonas de la controversia: hilvanación, temática núcleo y desenlace.
- Espacial (aquí, en este lugar –citándolo con nombre propio– y todos los referentes contexto-espaciales. Abarca fundamentalmente, las zonas de tanteo y desenlace, y dentro de éstas las décimas de saludo y despedida, respectivamente.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

-Temporal (hoy, ahora, la fecha exacta, este año, este mes, esta semana y todos los referentes contexto-temporales). Abarca también, fundamentalmente, las zonas de tanteo y desenlace, y dentro de éstas las décimas de saludo y despedida, respectivamente.

2. Deixis cotextual (o fórica): la referida a palabras y temas pertenecientes al cotexto comunicativo, es decir, ya enunciadas y retomadas en el decursar del acto comunicativo. Abarca casi toda la controversia, pero fundamentalmente, la zona de temática núcleo.

Advierte Vigara Tauste (2000) que

el lenguaje real no es sino el producto de un fenómeno dinámico que implica un proceso [...] en cuyo interior se definen y actualizan necesariamente unas determinadas relaciones interlocutivas que incluyen no sólo a los participantes (emisor/receptor= hablante/destinatario= locutor/alocutor), sino también a todo el resto de los elementos que intervienen en la comunicación, ordenados y jerarquizados en torno al eje personal (su subjetividad, su espacio, su tiempo)

*Advertimos nosotros que la comunicación en controversia constituye siempre una «dualidad de contrapuestos alternantes», del tipo:*

Poeta A / Poeta B  
emisor / receptor  
hablante-improvisante / destinatario  
locutor / alocutor

Poeta B / Poeta A  
emisor / receptor  
hablante-improvisante / destinatario  
locutor / alocutor

y así durante todo el acto interlocutivo, marcando cada alternancia el turno de habla, de la siguiente forma.

Turno de habla 1: Poeta A / emisor / hablante-improvisante / locutor

Turno de habla 2: Poeta B / emisor / hablante-improvisante / locutor

Una de las características diferenciadoras de la controversia como acto comunicativo es la estricta alternancia en el turno de habla, algo que no se da de forma tan rigurosa en el diálogo normal, en el que un mismo hablante puede, tras una pausa, continuar su turno de habla, o incluso interrumpir un turno de habla ajeno para continuar el suyo. En la controversia los turnos de habla están estrictamente delimitados por el número de versos de la estrofa. Esta pausa (que no sólo es textual y enunciativa, sino también musical y comunicativa) funciona además de, como marcador estructural, como estímulo dialogal, una de las características propias del la «situación normal en el diálogo»: es decir, interlocución en la que emisor y receptor están presentes y activos (Bustos Tovar 1995: 15). Añade Tovar (*ibídem*): «El propio acto de habla exige la réplica» y «los ‘estímulos’ son de naturaleza expresiva, bien gestual, bien léxica o fraseológica».

Cada poeta en una controversia es, en su turno de enunciación, el «Yo» que habla y quiere que sepan que habla, pero además, en la mayoría de los casos, que habla de él y sobre él (carácter egocéntrico). Es como dice Vigara Tauste (2000) «el actor intencional de los actos ilocutivos del enunciado y el designado en primera persona por el lenguaje en el acto de enunciar». En esa misma controversia el público (la otra parte del *triálogo*) constituye el Tú, que «más que el receptor de lo que ‘yo’ dice es el

destinatario al que 'yo' dirige su acto ilocutivo y en función del cual organiza su mensaje y su lenguaje en el acto de la enunciación» (*ibidem*). Todo esto gracias al empleo de coordenadas deícticas, comunes e individuales, que establecen y actualizan sus relaciones interlocutivas. En una controversia no sólo los interlocutores (los Yo alternantes), sino también el receptor-destinatario (el Tú), está sujeto a estas coordenadas deícticas (quién habla, dónde, cuándo, para quién, sobre qué), obligado todos a «la adaptación contextual mutua si quieren alcanzar el objetivo de la comunicación» (Vigara Tauste 2000). Por eso decimos que la improvisación es un acto comunicativo y creativo esencialmente deíctico, que su grado de *poeticidad* depende casi totalmente de una sintonía interlocutiva que a su vez depende del buen uso de las coordenadas deícticas por los improvisadores.

#### IMPROVISACIÓN Y LENGUAJE FUNCIONAL

El improvisador siempre usa la lengua funcional de acuerdo a la competencia y a la actuación lingüísticas de su comunidad de hablantes. En este caso, la competencia y la actuación competen y actúan, valga la redundancia, tanto a/en los poetas (emisores) como a/en el público (receptor). Y no tiene nada (o tanto) que ver con el nivel al que se desarrolle dicha competencia. Un mismo trovero alpujarreño, con una misma quintilla improvisada, y en idéntica secuencia cotextual, tendrá un distinto grado de eficacia en San Sebastián, que en Órgiva (Alpujarra granadina), porque esta eficacia depende exclusivamente del grado de competencia y actuación lingüísticas que comparten el poeta y su público, no del grado de pertinencia expresiva según las normas generales de la lengua. Es decir, que su eficacia repentinista –objetivo supremo del improvisador como hablante, como poeta y como *rétor*<sup>20</sup>– no depende –y él lo sabe– del nivel de gramaticalidad o agramaticalidad de sus enunciados, sino de su correspondencia comunicativa con su público. Es más, en muchos casos la agramaticalidad empleada, los desvíos que tornan distinto (poético) el discurso del trovero, son inadvertidos por éste, que ejerce solamente como improvisante, es decir, como hablante inserto dentro de la subcategoría del discurso dialógico que es la improvisación<sup>21</sup>. En Órgiva, por ejemplo, pasarán inadvertidas, o incluso serán ponderadas como necesarias para la *sintonía interlocutiva*, las paragogeas, las epéntesis, las metástasis, los pleonasmos y otros accidentes gramaticales que en San Sebastián pueden verse como impropios del habla «cult», o como características de otro registro de la comunicación –el habla cotidiana de cierta gente andaluza–, no como elementos de la *cooperación interlocutiva* natural en un diálogo entre troveros orgiveños. El extrañamiento o la extranjerización lingüística<sup>22</sup> viene dictada y está condicionada, entonces, por normas sociales y psicológicas que nada

<sup>20</sup> *Rethor* o rétor, orador público según la retórica clásica griega. De este modo la retórica es el «arte del rétor que pretende hablar en público con eficacia» (López Eire 1997: 20).

<sup>21</sup> «Sería conveniente [...] replantear el estudio de la lengua hablada coloquial o conversacional [...] como una subcategoría discursiva, cuyo marco más amplio es lo que llamamos *oralidad* [...] este término tiene un primer sentido general en cuanto concepto opuesto a escritura o escriturad, y otro segundo en cuanto que se actualiza en una forma de transmisión vocal frente a la transmisión gráfica que es propia de la escriturad. Pero ello no quiere decir que oralidad suponga inexistencia de escritura (cfr. recitación, discurso memorizado, lenguaje paremiológico) lo mismo que escriturad no significa ausencia de vocalidad (textos radiofónicos, teatro, etc.)» (Bustos Tovar 1995: 13)

<sup>22</sup> Dice López Eire (1997: 35): «El estilo se concibe como una extranjerización del lenguaje consistente en su apartamiento del aspecto que muestra a lo largo de su uso normal», en lo que constituye la base, el germen de la teoría estructuralista del lenguaje poético como desvío respecto de un teórico grado cero de poeticidad. Luego continúa: «La proporción de extranjerización requerida para alcanzar el estilo apropiado varía según se trate de confeccionar un poema o un discurso retórico, porque un poema y un discurso retórico aspiran a diferentes funciones u objetivos» (*ibidem*). He aquí el quid (o uno de los quid) de nuestro tema: El improvisador es a la vez poeta y rétor,

tienen que ver con un enfoque *femológico* ni *repentismológico* del acto poético y comunicativo, siendo estos los verdaderamente pertinentes para su análisis<sup>23</sup>.

Un ejemplo de bloqueo comunicativo por involuntaria falta de *cooperación interlocutiva* es cuando un *bertsolari* vasco o un *cantastori* italiano improvisan en sus lenguas respectivas ante un público hispanohablante. Sin embargo, podemos asegurar que el bloqueo comunicativo no es total, porque todos los recursos paralingüísticos de los improvisantes sí funcionan, además del nivel subjetivo implícito a priori en la *performance*. Es decir, que ante el canto de los *bertsolari* para un público hispanohablante, la emoción y la comunicaciones sólo dejan de funcionar a nivel semántico; no así a nivel fonológico, fónico, musical, gestual, e incluso conceptual: el público no entiende qué está diciendo el poeta, pero sí sabe y entiende que lo que está diciendo lo está inventando en el momento (regla general del arte repentístico), y que sus movimientos y postura escénica forman parte del mensaje, y del cotexto íntegro. Este fenómeno es lo que hace posible la funcionalidad de la improvisación como fenómeno multilingüístico, pese a que el peso del valor de uso (también podríamos hablar aquí de «valor de intercambio») en una controversia, *sfida*, o desafío está centrado en el nivel semántico y condicionado por los niveles léxico y fónico<sup>24</sup>.

*Una de las aceptadas leyes de la comunicación es que toda actuación comunicativa constituye «una organización cuyas propiedades específicas están determinadas por la intención de comunicación, por el sentido comunicado, por la posibilidad de interpretación por parte del receptor» (Slama-Cazacu, 1970:289; citado por Vigara Tauste 2000); pero en el caso específico de la improvisación en una lengua distinta a la lengua de los receptores esta ley de la comunicación se altera. Sobrevive la intención de comunicación, pero no el sentido comunicado ni la posibilidad de interpretación del receptor. Se convierte así, el lenguaje, en música; el fono actúa en el discurso oral como mismo actúan los textos escritos en ciertas obras plásticas: en ella, sobre ella, la grafía deja de ser signo lingüístico para ser signo plástico; importa más el trazo de los signos, que su significado. De igual*

---

tiene que hacer a la vez un poema y un discurso retórico, tiene que fundir funciones y objetivos aparentemente contrarios, debe distraer con la rima y persuadir con el mensaje, entretener y hacer pensar, «desviarse» del grado cero de poeticidad, pero a la vez ser comprendido y entendido, es decir, acercarse lo más posible al grado cien de comunicabilidad. Como decimos a veces: malabares lingüísticos.

<sup>23</sup> La *femología*, según su «creador», Gregorio Salvador (citado por Polo 1995: 89) es el «estudio de la lengua hablada», y si aceptamos nuestra propuesta de ver la improvisación poética como un acto de habla, como un hecho lingüístico interlocutivo y versado, podremos –necesitaremos– sentar las bases para el surgimiento de la *repentismología* (o *versofemología*) una rama de la *femología* que se encargue de analizar la «lengua hablada en verso». Más adelante detallaremos, entonces, uno de los procesos más interesantes del habla que estudia la *femología*: la *femologización* u *oralización* de textos, aunque en la incipiente *repentismología* nosotros preferimos el segundo término. Dice José Polo (1995: 89): «Cabría establecer una diferencia entre *oralización* y *femologización* [...] lo primero lo realiza el hablante (es una actuación en el plano lingüístico-estilístico); lo segundo [...] pertenece al ámbito del estudioso del lenguaje: operando con los materiales de su trabajo (textos), pretende cambiar la forma interior, de lengua escrita, a un texto, dándole la de lengua hablada; y lo hace metalingüísticamente, con un propósito determinado (ver que cambios sintácticos o léxicos se producen)». Es decir, que cuando nosotros transcribimos (o traducimos, en el caso del euskera, por ejemplo) un texto improvisado, para estudiarlo, y mientras lo estudiamos, estamos haciendo cierto tipo de *femologización*; mientras que la pura *oralización* corresponde a los improvisadores, cuando un texto pensado en prosa, necesitan llevarlo a versos, pero a versos orales, inmediata y espontáneamente comunicativos.

<sup>24</sup> Sí observáramos un diálogo cinematográfico en otra lengua, sin subtítulo ni doblaje, la acción, desglosada en gestos, movimientos, ritualización individual y colectiva, por una parte; y la fonación, desglosada en fonos, más entonación, más intención, más turnos de habla, etc., por otra, se convertirían en los únicos lenguaje decodificables para la comunicación.

*manera, ante una performance de improvisación en otro idioma, importa más la vocalidad y el cuadro acústico de la actuación comunicativa, qué la comprensión y decodificación total del acto comunicativo. He ahí a los canarios disfrutando a los vascos y a los mallorquines en 1998. He ahí a los italianos y a los sardos disfrutando a los cubanos y a los canarios en 2001. He ahí a los malagueños disfrutando a los italianos y a los brasileños en 2002.*

*Advierte Bustos Tovar (1995: 13) en su interesantísimo estudio sobre oralidad y escritura que «dentro de la oralidad habrá que incluir el diálogo como género del discurso y, más tarde, el coloquio o conversación como subcategoría del discurso dialógico», y exactamente dentro de esta categorización o taxonomía encontramos nosotros espacio idóneo para ubicar el repentismo: Todo acto de improvisación poética debe verse como un diálogo, la mayoría de las veces dual (tanto cuando ocurre entre dos interlocutores, como cuando es un «diálogo en solitario», que no monólogo, de un poeta frente al público); otras veces, coral, entre varios interlocutores. El repentista cubano Chanchito Pereira lo dijo claro en una de sus décimas:*

Para mí la poesía  
es una conversación

En el repentismo no existe el monólogo interior, porque la voz del poeta repentista sólo y siempre es voz-en-diálogo, voz interlocutiva. Un repentista que improvisa solo, sin contrincante (seguidilla, improvisación sonera, pies forzados, rap) sólo puede hacerlo porque una vez enunciado el texto el público con sus aplausos o silencios, con sus diversas reacciones, actúa no como mero receptor, sino como interlocutor, devolviéndole al autor del discurso la interlocutividad inherente al acto dialógico, y necesaria para completar la alternancia en los «turno de habla». Si el diálogo es un género del discurso oral, y la conversación una subcategoría del diálogo, la controversia repentista debe estudiarse como una subcategoría dentro de la subcategoría que es la conversación, es decir, una subcategoría con características propias, nutrida de las mismas líneas categoriales del género y de la subcategoría a la que pertenece. Así, una controversia es también «de carácter lineal» (una décima va detrás de otra, nunca superpuesta, ni yuxtapuesta a otra); una controversia está también estructurada en «turnos de habla», más largos que en el diálogo «normal» y, a diferencia de éste, medidos, estrictamente ordenados: ninguno de los interlocutores-repentistas puede interrumpir el turno de habla ajeno y alterar el orden prefijado por la tradición, el interlocutor 2 hablará (cantará) siempre y sólo después del verso final del interlocutor 1, aunque éste tarde cinco segundos o cinco minutos en enunciarlo<sup>25</sup>. Esta situación de diálogo en los que los turnos de habla son largos (diez versos en el caso de la décima, un minuto como promedio) y fijos (no se interrumpen, a no ser excepcionalmente) es otra característica diferenciadora y propia de la improvisación poética, toda vez que el tercer interlocutor, el público, participa no sólo con anuencia, sino juzgando y exigiendo que se cumplan estas leyes marcadas por la tradición, es decir, estas reglas del discurso.

---

<sup>25</sup> Una excepción son las décimas partidas en el repentismo cubano (trovo *robao* en Murcia, trovo *cortao* en La Alpujarra, décima «de media letra» en Uruguay y Argentina), pero en éstas, hechas la mayoría de las veces dos versos a dos versos, los turnos de habla están también delimitados, sólo que son más cortos, y se asemejan más a los turnos de habla del diálogo «normal».



El lenguaje usado en la controversia repentista, como subcategoría del discurso dialógico que es, está muy lejos del lenguaje escrito –de ahí que cualquier análisis o estudio que se haga desde un enfoque filológico está, sino falseado, al menos adulterado–. El lenguaje de una controversia está más cerca del lenguaje hablado coloquial, que del escrito, pero tampoco es éste, de ahí la ausencia de vacilaciones, anacolutos, imprecisiones, recurrencias reformulativas o reargumentativas, expresiones retardatorias, marcadores comprobativos del tipo ¿no? o ¿eh?, y otras características del habla coloquial. En realidad, el lenguaje de la improvisación viene siendo «una versión oral de la lengua escrita», tal como catalogara Manuel Seco al lenguaje en el cine, la radio, la televisión (citado por Polo 1995: 84). Y en esta «versión oral de la lengua escrita» (o mejor, «de la lengua poética», si seguimos aceptando la estandarizada y jerarquizada identificación poesía-escritura) el ser improvisante se cuida de que no estén presentes las características «negativas» –según los códigos académicos y las normas retóricas– del habla conversacional (los anacolutos, los *lapsus linguae*, las imprecisiones, etc.)<sup>26</sup>.

Los agentes de la enunciación: en la escritura, el lector; en la oralidad, el receptor.

«En el diálogo como técnica narrativa [...] los usos lingüísticos –esto es, el modo de hablar de los elocutores– están condicionados [...] por un agente del discurso –el lector– que no aparece en la enunciación pero que, evidentemente, determina el uso del lenguaje. En estos casos, la sustancia del mensaje no es tanto lo que dicen los elocutores sino la globalidad del diálogo<sup>27</sup>, su totalidad como discurso, cuyo resultado es el texto» (Bustos Tovar 1995: 15). En el repentismo sucede igual: los usos lingüísticos –esto es, el modo de improvisar de los repentistas– están condicionados [...] por un agente del discurso –que en este caso es colectivo, el público, y por lo tanto su función como agente del discurso es el resultado de un complejo sumando de receptividades distintas, determinadas tanto por el nivel cultural e informativo de cada receptor, como por el grado de conocimientos sobre la gramática y la estética de la improvisación que posean –agente del discurso que no aparece en la enunciación (no explícitamente, aunque sí como referente, en los apóstrofes y en las numerosas deixis usadas por los improvisadores) pero que, evidentemente, determina el uso del lenguaje para garantizar la fluidez comunitativa. Como bien dice Bustos Tovar, en estos casos, la sustancia del mensaje no es tanto lo que dicen los elocutores, es decir, los improvisadores, sino la globalidad del diálogo, su totalidad como discurso, cuyo resultado es la controversia. De ahí que la memoria receptora y creadora, la del público y la de los repentistas, respectivamente, demuestre su carácter selectivo y sólo recuerde luego la controversia en su conjunto, si fue buena, o mala o regular, y algunas redondillas y décimas sueltas que funcionan como asideros memoriales del acto comunicativo.

De todos «las posibles situaciones de los agentes del discurso en el acto de enunciación propia de la oralidad» citados por Bustos Tovar (1995: 15-17), solo nos interesa la primera

<sup>26</sup> En realidad, el repentismo viene a estar en un punto intermedio entre varias cosas: entre la oralidad y la escritura (algunas vez hemos hablado de *oralitura*); entre la poesía y la retórica ; entre el lenguaje hablado y el lenguaje escrito.

<sup>27</sup> En repentismo esta «globalidad» es evidente. Tanto los oyentes, como los protagonistas del diálogo poético luego sólo recordarán –y solo les importará recordar– la totalidad de la controversia, un qué dijeron global, y un también global cuál de los dos dijo cada cosa.

situación interlocutiva, cuando están «emisor y receptor presentes y activos», porque es comúnmente la que corresponde al repentismo. Esta es, según el propio Bustos Tovar, «la situación normal del diálogo», y por lo tanto, de la controversia poética como subcategoría del discurso dialógico<sup>28</sup>.

En la oralidad conversacional «existe una mutua dependencia entre lo enunciado por los elocutores» y «su estructura discursiva es dialógica, lo que supone la existencia de estímulos para articular el enunciado en forma de réplicas» (Tovar 1995: 15)

Entonces, las ofensas, las diatribas, las demeritaciones hacia el otro en una controversia, o sea, en la representación actualizada in *performance* de un diálogo poético entre repentistas, tendríamos que verlas como un cúmulo de «estímulos para articular el enunciado en forma de réplicas», es decir, son necesarios elementos discursivos para que continúe el intercambio dialógico, según las reglas, o normas de este tipo de emisión-recepción específico.

Importancia y función del lenguaje no verbal.

El *lenguaje no verbal* consiste en las formas de comunicación en las que no interviene el lenguaje hablado, es decir, la transmisión de ideas, acciones, actitudes y sentimientos a través de entonaciones, gestos, inflexiones de la voz, ruidos, miradas, posturas, los movimientos de brazos y piernas, la mímica del rostro y el uso del espacio personal, etcétera, que modifican y contextualizan lo dicho o lo decible con las palabras. Existen al menos tres formas claras de lenguaje «no verbal»: el kinésico, relativo al manejo gestual; el proxémico, relativo al manejo de las distancias y los espacios; y el cronémico: relativo al manejo de los tiempos. El lenguaje kinésico está lleno, además, de señales táctiles, sinestésicas, olfativas, gustativas, a las que después se unen los sonidos y las imágenes visuales.

Los signos de los sistemas proxémico y cronémico pueden actuar en interrelación con el paralenguaje, la kinesia o los elementos del lenguaje verbal, pero no como mero ornamento, sino que comunican y aportan información social o cultural por sí mismos.

Hay comportamientos que constituyen por si solos hábitos culturales proxémicos, es decir, añaden, cualifican o manifiestan valores comunicativos actuantes, yuxtapuestos, superpuestos, o paralelos al discurso verbal. Por ejemplo, la proximidad o lejanía entre los interlocutores, y el tono de la voz (que condiciona a veces esta proximidad o lejanía). Así, por ejemplo, la postura sobria, seria y solemne de dos *bertsolaris* vascos, nada tiene que ver con el histriónico movilismo de un cantador de mejorana panameño, o de algunos repentistas cubanos. Mientras estos últimos acortan la distancia hasta la tactilidad, los *bertsolaris* velan por su espacio, y agrandan la distancia hasta la ajenidad. Por ello, en una hipotética controversia entre un *bertsolari* vasco y un repentista cubano, una potencial

<sup>28</sup> Nosotros en T.I. ya citábamos la inmediatez como una de las leyes universales de la improvisación. Bustos Tovar (1995: 14) aclara que «la inmediatez más completa se produce en el diálogo «in praesentia», cuando ambos interlocutores están activos y presentes». Habría que estudiar como casos de controversia en otras situaciones interlocutivas («emisor y receptor activos pero no en presencia mutua»), algunas controversias telefónicas que se han hecho en distintos momentos, o incluso aquellas controversias radiofónicas que se hacían hace varias décadas en Cuba, cuando un poeta estaba en una cadena de radio y otro en otra, y desde esos lugares distintos improvisaban. Hace unos años, *Palmas y Cañas* hizo lo mismo por televisión: dos repentistas en una provincia del interior del país improvisaron con otros que estaban presentes en el estudio, en La Habana.

actitud intermedia, equilibrio, sería la única garantía de comodidad intercomunicativa. Ni el repentista cubano podrá comunicarse a plenitud en una postura estática, con las manos en la espalda, ante el micrófono, ni el *bertsolari* vasco podrá hacerlo agitándose a lo largo de la escena, dramatizando, poniendo de relieve un alfabeto gestual que no pertenece a su competencia comunicativa. Si me permiten una fácil generalización, un cubano –o un latinoamericano cualquiera– es más propenso al contacto directo con su interlocutor, que un europeo; y éste, es más propenso al diálogo distante, menos histriónico, que aquél. Entonces, más allá de la barrera del idioma, una controversia entre un *bertsolari* vasco y un repentista cubano hallará en el camino numerosos barreras paralingüísticas (kinésicas, proxémicas y hasta cronémicas) que dificultarán su mutua autosatisfacción<sup>29</sup> comunicativa, aunque no la impida totalmente. El improvisante, como tal, puede crear, improvisar textos nuevos a partir ciertas coordenadas creativas establecidas y conocidas por él para el desarrollo del proceso interno previo, que es en definitiva, lo que garantiza que haya o no *performance*. Suponiendo que Andoni Egaña, por ejemplo, fuera hablante sólo del euskera, y no del español también, esta realidad lingüística y comunicativa no impediría que él y yo hiciéramos una controversia sobre un tema específico impuesto (sí sería imposible sin esta acotación temática de efecto orientativo), aunque ninguno de los dos pudiera entender lo que dijera el otro en su turno de habla. Estarían acotados y bien delimitados otros factores que garantizaría la cooperación interlocutiva y que van más allá del aspecto semántico: A saber, mutua conciencia del acto comunicativo que estamos protagonizando (conocimiento que implica ponderación, ponderación que implica anuencia, anuncia que implica aceptación y reparto de funciones comunicativas bien delimitadas en cada turno: poeta A/emisor/improvisante, frente a poeta B/receptor/destinatario, y así sucesivamente). En el hipotético caso que estamos glosando, la función alternante de receptor-decodificador quedaría fuera del proceso de cooperación y sintonía interleocutivas, ya que ni Andoni ni yo podríamos decodificar el mensaje emitido por la otra parte, pero este «quedaría fuera» es relativo, y parcial. Recordemos que todo controversia es en realidad un *triálogo*, no un diálogo ni un monólogo, y que el triángulo creativo necesita inseparable e insuperablemente de ese tercer participante que es el público, participante colectivo y por lo tanto heterogéneo que en este caso –contrincantes que no se entienden– garantizaría –y posibilitaría– la continuidad y posibilidad del diálogo. Diríamos que el público actuaría como un puente comunicativo, y que su lenguaje específico (aplausos o silencios, atención o desatención, vítores o abucheos, risas o amargura, apatía o simpatía) canalizaría y catalizaría la comunicación rota por la barrera del lenguaje. Además, en realidad la comunicación entre el hipotético Andoni y el hipotético Pimenta estaría sólo interrumpida a nivel verbal, no así a nivel kinésico, próxemico o cromético, por lo tanto, las inferencias paralingüísticas seguirían funcionando, enmarcadas en un contexto situacional común, pero también en un cotexto delimitado por el tema previamente impuesto, orientación y delimitación del *campus léxico* y semántico de la controversia. Siguiendo con esta idea, el poeta B no decodifica en términos sausserinos el mensaje verbal del poeta A, pero sí decodifica el mensaje no verbal del poeta A y del oyente C, que es otra parte del *triálogo*. Con la suma de los códigos de las dos terceras partes del acto comunicativo –insisto, aunque no sean códigos verbales–, más el

<sup>29</sup> Todo acto de improvisación poética es, ante todo, un acto de autoplacer: el poeta es el primer receptor del discurso enunciado, y el primer juez del mismo, además de ser el único que lo disfrute a plenitud, porque es el único que asiste al proceso completo: preelaboración, enunciación y efecto de la enunciación; su objetivo supremo es el placer estético, y el primer destinatario de ese placer es él mismo. Podemos decir, entonces, que la improvisación es no sólo egocéntrica y fonocéntrica, sino también autoerótica.

conocimiento y aceptación del tema impuesto (éste sí, código verbal) y la mutua competencia y actuación lingüísticas en términos generativistas, ambos poetas tendrán elementos comunicativos suficientes que garanticen el acto improvisatorio. Una tesis contraria, por ejemplo, podríamos argüir si este experimento se hiciese en un lugar «neutral», con un público que no hablara ni español ni euskera. Si Andoni y Pimenta intentan improvisar, en sus lenguas respectivas, en Inglaterra, por ejemplo, ante unos oyentes que no supieran ni español ni euskera, la parálisis comunicativa sería total, y el diálogo poético imposible, porque las tres partes del triángulo creativo estarían inconexas a nivel verbal y no verbal.

Dentro de los signos cronémicos que inciden en el acto comunicativo que es la controversia podemos hablar de tres:

- El tiempo conceptual (el concepto tiempo varía no solamente de época en época, sino de país a país, e incluso dentro de un mismo país, y esto determina muchas veces el tipo y la forma del acto comunicativo. Un payador chileno (tono y ritmo lento, pausas bien marcadas entre verso y verso) puede parecerle lento a uno argentino (pausas poco marcadas entre verso y verso, prosodia hexadecasilábica, sólo un interludio musical: v. 8), y este argentino puede parecerle lento a un repentista cubano (canto sin pausa entre verso y verso, prosodia hexadecasilábica, cero interludio musical); pero un repentista cubano puede parecerle rápido a un trovero murciano (ritmo lento, pausas largas, bises en los primeros versos), y puede parecerle lento a un regueifeiro gallego (canto a capella, por lo tanto, cero cesura e introducción musicales, inmediatez en la emisión del verso inicial de la respuesta tras el verso final del contrario).
- El tiempo social (determinado por el cuándo y el dónde, bajo qué preceptos sociales, políticos, socio-culturales se desarrolla el acto comunicativo).
- El tiempo interactivo (la duración del acto interlocutivo, su velocidad y ritmo individual y colectivo).

*Nuestros gestos, nuestros movimientos corporales, comunican por sí solos y además complementan y refuerzan nuestra comunicación verbal. Por ejemplo, es notorio cómo nuestras posiciones corporales cambian cuando actuamos como emisores y cuando lo hacemos como receptores. En ambos casos varía nuestra disposición corporal, el movimiento de la manos, la colocación de la cabeza, la orientación visual o las llamadas «pistas de acceso ocular» (mirar hacia los ojos de nuestro interlocutor, o el ritmo y el tiempo de exposición visual).*

#### De la poesía a la improvisación: proceso de *oralización* poética.

La legitimación estandarizada del concepto poesía como «poesía escrita» así como su prestigio jerarquizado frente a su correlativa (la poesía oral), ha hecho que la escriturad emergiera y se enseñoree como la cualidad poética por excelencia (y en algunos casos, por antonomasia). En la mayoría de las mentes de los últimos siglos la ecuación poesía = poesía escrita es indiscutible. La poesía oral, es, en todo caso, «otra poesía», pero siempre en una escala menor en cuanto a valores intrínsecamente poéticos. Por supuesto, no compartimos para nada este criterio, y si lo citamos es porque sólo entendiéndolo podremos comprender la importancia que tiene el proceso de oralización en la poesía improvisada. El improvisador, conocedor y validador de los valores «otros» de la poesía oral (comunicación y afectividad inmediatas, irreversibilidad e irrepetibilidad, etc.) siente la necesidad, y así lo hace, de salvarlos en *performance*. Y para ello tiene que defenderse (defenderla) de todo rasgo

contaminante de escrituradad. La comunicación de poesía oral en ninguna de sus categorías y subcategorías, permite los afeites y las contracturas sintácticas de su congénere escrita. Lo principal en la poesía escrita es —se ha vuelto— la comunicación en cualesquiera de sus niveles, sin acotaciones cronométricas: se puede volver sobre ella una o cien veces, hasta que provoque el deseado placer estético (su objetivo). La poesía oral no. Lo principal en ella es la comunicación inmediata y la consecución inmediata del efecto buscado (en este caso, oralidad artística = placer estético). Y en la poesía oral improvisada más: porque además de la inmediatez, la espontaneidad determina el grado de comunicación y de placer. Entonces, cualquier recurso estilístico o desliz técnico que «peque» de escrituradad (códigos y cánones que exijan una difícil sintonía interlocutiva para que el mensaje sea comprensible inmediatamente, más arritmia, brusquedad o antinaturalidad enunciativa) limita y a veces anula las posibilidades de éxito. Y esto es más común en un improvisador del siglo XX, por ejemplo, que en uno del siglo XIII; más en un filólogo que en un agricultor, más en un letrado que en un ágrafo, por sus respectivos niveles de contacto con lo escrito. Lo oral sobrevive más en lo escrito, que a la inversa. Lo oral agiliza, dinamiza, refresca lo escrito (he ahí la narrativa latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX). Pero lo escrito entorpece a la naturalidad de lo oral (un ejemplo es cierta zona de las obras repentísticas de los cubanos Wicho Vasallo y Efraín Riberón). De ahí que ciertas abstracciones y metaforismos vanguardistas bloqueen la natural capacidad de descodificación oral de los oyentes, sobrepasen los límites de incomprensión residual. ¿Qué hace, entonces, el improvisador, tal vez el más necesitado de que se comprendan sus mensajes, porque sus valores son más semántico-comunicativos, que melódicos (baladas, canciones), o narrativos (romances), o dramáticos (teatro), o rituales (cantos religiosos, o ciclos festivos)?

*El improvisador oraliza el «pre-mensaje», lo dota de carácter oral y vela porque esta dotación sea diáfana, rápida y natural; oraliza los valores semánticamente poetizables, es decir, escriturables según la norma estándar y jerárquica. Por ejemplo, citaré de memoria a Heráclito: «Un hombre no podrá bañarse dos veces en un mismo río, porque la segunda vez no serían ni el mismo hombre ni el mismo río». Y copiaré a continuación una oralización de este concepto prosaico, en una décima del Indio Naborí:*

[...]  
A la luz del pensamiento  
cuando cantas diariamente  
eres como la corriente  
en cuyo rápido prisma  
el agua siempre es la misma  
*pero es siempre diferente.*

Más adelante explicaremos de manera más clara el proceso completo de oralización de un texto prosaico. Ahora sólo notemos que las palabras clave (X) del texto han sido «acomodadas» por el poeta según intereses prosódicos pero también comunitativos, y que con ello ha logrado hacer más «potable» el filosofema. Aquí las palabras X son, «corriente», «agua» «misma», «siempre», «diferente», y sólo por exigencias oralizadoras entran en juego palabras como «rápido» y «prisma» (rima determinante), conjunciones como «pero», pronombres como «cuyo», o repeticiones léxicas como «siempre-siempre». Esto poco tiene que ver con la poeticidad; pero mucho con la interlocutividad, con la dialogicidad, con la necesaria comprensibilidad del mensaje y, por supuesto, con la diferenciación entre poesía oral y poesía escrita. Podríamos hablar aquí, de *poeticioralidad*: calidad de lo poético-oral.

Entonces, la oralización no es más que el proceso en que se ve sumido un ser improvisante que, partiendo de un mensaje prosaico, y regido por las estrictas leyes de este arte oral (poesía rimada e isométrica) tiene que convertir dicho mensaje primario en un texto oral que cumpla al menos en su mayor parte con los requisitos de comprensibilidad inmediata, comunicabilidad afectiva, eficacia retórica y eficiencia dialógica. La oralización es, como señalan Salvador y Polo (1995: 89) «una actuación [del hablante] en el plano lingüístico-estilístico» con variados y clarísimos propósitos: «para mejorar el estilo, para obtener un grado mayor de transparencia (eliminando opacidades), para que el mensaje llegue a un público más amplio...» (*ibidem*). Para nosotros, como repentismólogos, es importante detenernos en estos dos últimos propósitos: a) «obtener un grado mayor de transparencia (eliminando opacidades)»: he ahí una importantísima cláusula del «contrato» estilístico que firma todo improvisador consigo mismo y con su público: «eliminar opacidades», garantizar la claridad del mensaje, aunque para ello tenga que sacrificar recursos y hacer concesiones cognitivas. De ahí, las «bajadas» y acomodamientos del nivel léxico, las búsquedas de líneas temáticas asequibles, etc; y b) «llegar a un público más amplio», algo que depende precisamente del cumplimiento del propósito anterior, y que determina el grado de voluntad y la intención del poeta. Para todo esto, es decir, para oralizar un texto con propósitos puramente artísticos, dictados por leyes intuitivas aprendidas en su experiencia como hablante, el improvisador utiliza recursos, técnicas, tácticas, localizables en cualquier texto improvisado, con un sencillo ejercicio de *desoralización*. Digamos entonces que, en repentismo, los oralizantes son necesarios, imprescindibles, y que por lo tanto, la oralización es una ley intrínseca de la improvisación poética. El poeta improvisador sabe (o intuye) que todo cuanto quiere decir y dirá parte de un pensamiento prosaico, con «cero grado de poeticidad», es decir, el pensamiento natural y corriente, pero que él debe convertirlo no solamente en texto poético (con variados grados de poeticidad), sino en texto poético oral (con variados grados de *poeticioralidad*), esto es, comunicable, perceptible y comprensible desde la recepción inmediata y espontánea. Esto obliga al poeta, como ser improvisante, a tener en cuenta y a usar ciertos recursos a veces imperceptibles (mejor, in-apreciables) para el oyente, y escurridizos para el analista. Varios son los recursos oralizantes u oralizadores que emplean los repentistas, algunos de ellos elementales, como la rima, la octosilabización y la propia conciencia oralizadora. Y otros de orden estrictamente técnico-gramatical, como el uso de comodines y rellenos monosilábicos, y el uso de comodines sintagmáticos (simbólicos y tópicos). Estos últimos son los que acercan la improvisación a la teoría oralista del estilo formulario, pero que sólo la acercan, porque la improvisación poética no es en ningún caso totalmente formularia (al estilo de los *guslari* montenegrinos, o del romance tradicional español): lo formulario en improvisación se reduce a lo macroestructural, no a la microestructura (cada estrofa es una fórmula: combinación de sílabas, versos y rimas; cada verso es a su vez una fórmula fónica: combinación de sonidos y acentos; y cada «juego de rimas» es a su vez una fórmula fonemática: combinación repetitiva de secuencias fónicas idénticas a partir del fonema-vocal tónico). Cada poeta, a nivel microestructural, más que fórmulas preestablecidas y tradicionalizadas precisamente lo que busca e intenta es *desformular* la comunicación, para provocar el efecto sorpresa, novedad, originalidad que garantice la eficacia. Por eso en cuanto a improvisación prefiero hablar de estilo cuasi-formulario. Los oralizantes no pueden ser tenidos como fórmulas, por su variedad, imprevisibilidad y opcionabilidad. Difícilmente en un sondeo investigativo entre una veintena de improvisadores de una misma tradición (quintillas alpujarreñas, décimas cubanas, *bertsos* vascos, *regueifas* gallegas) encontremos coincidencias formularias a nivel microestructural. Es decir, difícilmente, dos improvisadores empleen los mismos recursos oralizantes ante coincidentes intenciones de oralización con idénticos conceptos en mensajes prosaicos. Quiere esto decir que si a estos hipotéticos veinte improvisadores se les diera el mismo mensaje prosaico («los años que me quedan por vivir los quiero pasar contigo», por ejemplo) es improbable que dos de ellos usen los

mismos recursos deícticos, los mismos marcadores crométicos y proxémicos (no hablemos ya de los kinésicos), las mismas sinonimias sustitutivas, e incluso las mismas unidades léxicas y sintagmáticas (a pesar de ser éste el nivel más «apropiado» para la coincidencia). Seguramente, uno de ellos asumirá la primera persona, otro la segunda, otro la tercera; la mayoría el modo indicativo, pero otros los modos subjuntivo, perfectivo, imperfectivo, resultativo, incoativo, ingresivo, durativo, imperativo; alguno hablará en pasado, alguno en presente, alguno en futuro; el hombre hablará en masculino, la mujer en femenino; etc. Hablar, entonces, de fórmulas a este nivel, es tan inexacto como comparar el guslarismo (épico y narrativo en esencia), con el *bertsolarismo* o con el *repentismo* (líricos, lírico-narrativos, o lírico-discursivos, la mayoría de las veces).

*Hechas estas aclaraciones podemos afirmar que existen varios recursos oralizadores, formados por actitudes y piezas léxicas (en ambos casos, oralizantes):*

- *Las rimas (tipo de rimas: asonante, consonante o combinación de ellas; y la terminación rimal concreta): el poeta oraliza el texto de una forma si se le exige consonancia, de otra si se le pide asonancia, de otra si se le permite combinarlas; asimismo, esta oralización será más fácil o difícil, eficaz o ineficaz en dependencia de qué rima concreta sea la que marca la oralización: no es lo mismo oralizar o intentar oralizar un mensaje prosaico con las rimas –ente y –ar, que con las rimas –ampo y –amba.*
- *La «conciencia» métrica: el propio hecho de estar concientes (y sentirse responsables) de que la perfecta oralización responde a una perfecta metrifización según los parámetros de cada tradición específica se erige como un recurso metaoralizador. El poeta sabe que tiene que rimar, y que me hacer versos medidos, y se siente tan responsable de esto, como de que tiene que comunicar un hecho lingüístico.*
- *La octosilabización (hipérbaton, selección métrica, combinación): el hacer octosílabos.*
- *Los comodines:*
  - Simbólicos: Expresiones lexicalizadas como símbolos en cada tradición específica. En el repentismo cubano, p. ej., el número 10 simboliza los diez versos de la décima, el 8, las ocho ocho sílabas del verso, el 12 las doce cuerdas del laúd; el consonante, simboliza la décima; soñar y pintar, son símbolos de metaforizar, poetizar; la cumbre simboliza, el peldaño más alto de la escala social*
  - Tópicos: frases hechas, muletillas.*
- *Los rellenos monosilábicos:*
  - Pronombres: «yo», «tú» y «él». Como el lenguaje español permite que los pronombres sean omitidos, esto los convierte en comodines de la octosilabización: el poeta los usa o no los usa, según le convengan.*
  - Adjetivos: «Muy» y «gran». Son, generalmente, pobres y de mal gusto; pero útiles cuando no queda más remedio para octosilabizar. Deben evitarse.*
  - Preposiciones y adverbios: «Ya», «pues».*
  - Interjecciones: «Ay», «oh», «ah». Bien usados son emotivos. Si se abusa de ellos, pierden eficacia.*
- *Los rellenos léxicos (multisilábicos):*
  - Adjetivales: adjetivos prescindibles en mera función métrica.*
  - Adverbiales: adverbios prescindibles, en mera función métrica.*
  - Preposicionales: preposiciones prescindibles, en mera función métrica.*
  - Sintagmáticos: expresiones y frases hechas.*

### La sinonimia aproximativa y su función sustitutiva en la improvisación poética.

Partiremos de un postulado ya de por sí polémico: toda sinonimia es aproximativa, no existen sinónimos exactos, sino más o menos aproximaciones al vocablo referente. La relación sinonímica siempre es referencial e interesada: «bello» *puede ser* sinónimo de «lindo», es decir, *puede usarse* sustituyendo «lindo» pero sólo si tiene a «lindo» como referente contextual. Y «lindo» puede ser sinónimo de «hermoso» de la misma forma, y «hermoso» de «bonito» y «bonito» de «precioso», de modo que «precioso», a la larga, *puede ser-usarse* como sinónimo de «bello», el primer elemento usado en esta cadena sinonímica. Desde el punto de vista pragmático consta a los hablantes que entre sinónimo y sinónimo existe siempre un pequeño desplazamiento «afectivo» con relación a la palabra, es decir, cierta gradación, mínima a veces, que separa a un vocablo de otro y lo sitúa en un sitio y no en otro de la escala de jerarquizaciones. En cuanto a la poesía improvisada, y a su utilidad práctica, este sentido de gradación y jerarquización tiene otros condicionantes. Cuando un poeta improvisador necesita hacer uso de la sinonimia (o sea, siempre, porque es uno de sus inevitables recursos oralizadores y octosilabizadores), intuitiva o conscientemente, tanto por la praxis como por el pragmatismo, se acoge al mencionado concepto de aproximación, y establece, o mejor, acepta y usa, la gradación implícita. El uso de la sinonimia en la improvisación tiene muchas más veces una función sustitutiva que enumerativa o estilística (otras de sus funciones), es decir, un poeta improvisador sustituye con más frecuencia un vocablo por uno de sus sinónimos, que lo que concatena sinónimos aproximados («el árbol bello, lindo, hermoso»). Ahora bien, este uso, repito, está doblemente condicionado: por las reglas semánticas propias de la lengua específica en la que habla el improvisador; por las reglas entonativas de su habla y su estilo coloquial específicos; por las reglas prosódicas del tipo de estrofa y canto específicos; y por las leyes métricas, gramaticales de la poesía improvisada. A nosotros nos interesa llamar la atención sobre estas últimas. Una de las leyes más importantes de la poesía española es su silabismo, dentro del silabismo la importancia de la métrica y dentro de la métrica la importancia de la sinalefa. Pues bien, en el uso de la sinonimia esta cadena de leyes imbricadas se torna «factor de riesgo», pieza determinante para el buen uso y el consiguiente efecto emotivo-comunicativo (el placer estético). Un hablante «normal» cuando entra en la etapa de búsqueda léxica (etapa previa a la emisión) para decir algo (sea en diálogo, monólogo, o conversación coral) no repara en la metría de los vocablos buscados y seleccionables sino en su componente semántico, es decir, busca vocablos que «signifiquen» lo que «él quiere decir», con independencia de su extensión. Pero un poeta improvisador no. Su primer límite es el metro. Por lo tanto, todas las palabras de la lengua que «signifiquen» lo que él quiere decir, no le sirven en todas las situaciones actuantes, sino aquellas que «quepan» en un molde fónico-léxico determinado. Así, la palabra «contrarrevolucionario» (ocho sílabas) tendrá menos posibilidades de uso que cualquier sinónimo suyo de menor extensión; y la palabra «Otorrinolaringología» (diez sílabas) no podrá ser usada ¡nunca! en una décima-espinela, conformándose el poeta, en última instancia, con su apócope («Otorrino»), ya lexicalizado en la praxis del lenguaje médico. Pero los límites siguen. El poeta improvisador, a diferencia del hablante, tiene que buscar, hallar y seleccionar las palabras no en función del contenido, sino en función del contenido y de la gramaticalidad del contenido, es decir, a las reglas del habla suma las reglas de la poesía y de la retórica, exigencias éstas intrínsecas a su relación con el público y con su interlocutor en la *performance*. Pero cuando un improvisador busca, halla y selecciona (escoge), entre varios posibles, un vocablo que perfectamente «cabe» en el molde fónico-léxico preestablecido por la estrofa que canta, ahí tampoco acaba el trabajo. Ilustrémoslo.



SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

*Si un poeta «quiere decir» (concepto = mensaje prosaico = «teórico grado cero de poeticidad» = texto octosilabizable-oralizable, por lo tanto, poetizable) lo siguiente:*

«Pueblo de Camacho, yo canté aquí cuando joven y ahora vuelvo viejo e irreconocible»

lo primero que hace, inmediatamente, es concentrar los conceptos principales de esta idea, los que no pueden faltar si quiere decir eso y no otra cosa. En este caso esos vocablos son: «Pueblo de Camacho», «yo», «canté», «joven», «aquí», «vuelvo», «viejo», «irreconocible», es decir, sustantivos, adjetivos y verbos (elementos X), no así el nexa «cuando» ni las conjunciones «y» y «e», que clasificaremos tentativamente como «potencial excedencia léxico-fónica», unidades prescindibles e intercambiables. Pero veremos qué hizo el poeta en cuestión (el Indio Naborí), en este caso concreto, cómo convirtió (oralizó-octosilabizó-decimó, finalmente) este texto prosaico en texto poético oral, en décima improvisada.

En ti, pueblo de Camacho  
yo canté por vez primera  
con oscura cabellera  
y alma de alegre muchacho.  
Era negro mi mostacho  
y ardientes mis fantasías  
pero han pasado los días  
y hoy soy la ruina de un hombre:  
si no fuera por el nombre  
no me reconocerías.

Ahora, veámoslo por pasos. De los elementos X del texto prosaico, Naborí sólo conservó tres «íntactos» (¿no sería mejor, «ínfonos»?): «Pueblo de Camacho» (v. 1), «yo» (v. 2), «canté» (v. 3); el resto de los elementos X («joven», «aquí», «vuelvo», «viejo», «irreconocible») piezas léxicas fundamentales e imprescindibles para enunciar su concepto, los movió, los sustituyó, en casi todos los casos empleando la sinonimia en su cualidad aproximativa (recurso más repentístico que lingüístico). Diseccionemos estas sustituciones-aproximaciones:

Después de la ubicación diatópica («dónde»: en Camacho), diacrónica («cuándo»: en el pasado, dado por el verbo pretérito «canté»<sup>30</sup>, y deíctica personal («yo», estoy hablando yo y de mí), Naborí convierte la lexía «joven» nada más y nada menos que en cuatro construcciones retóricas sustitutivas, aceptadas y decodificables inequívocamente (competencia lingüística y poética comunes) por las restantes partes del *triálogo*. A saber:

«Joven» =       «(con) oscura cabellera» (v. 3)  
                  «alma (de) alegre muchacho» (v. 4)<sup>31</sup>  
                  «negro (mi) mostacho» (v. 5)  
                  «ardientes (mis) fantasías» (v. 6)

es decir, el vocablo «joven» se convierte, por aproximación y sustitución, en las formaciones de función adjetival (o sea, calificadoras) «oscura cabellera», «alma alegre», «alegre muchacho», «negro mostacho»<sup>32</sup> y

<sup>30</sup> Sobre ejes diatópico y diacrónico (además de diatrático y diafásico, cfr. Coseriu (1977 y 1981), y Polo (1995).

<sup>31</sup> En realidad, en este verso hay dos construcciones retóricas imbricadas: por una parte «alma alegre» y por otra, «alegre muchacho».

«ardientes fantasías». Es importante y llamativo el número de construcciones (5, en diez versos); así como el número de versos que abarcan (4) y su ubicación (toda la parte central de la décima), lo que demuestra que Naborí le dio más importancia en el mensaje prosaico oralizable-octosilabizable-decimable al hecho de haber «sido joven», que al hecho de haber cantado «allí-aquí-en ti» (en Camacho, vv. 1 y 2); que al de haber «vuelto» (grupo tonal-informativo difuminado entre los vv. 7 y 8); que al de «haber vuelto viejo» (v. 8), y que al de «haber vuelto viejo, famoso e irreconocible» (vv. 8, 9 y 10). Este hecho sutil, y aparentemente simple, no es fortuito: forma parte de la fuerza ilocucionaria del poeta, es decir, de su voluntad e intención comunicativa (Eire 1997: 46–47).

*Con el segundo elemento X sustituido (el adverbio «aquí»), Naborí hace uno de los movimientos y transformaciones lingüísticas más curiosas y significativas de la décima: lo convierte en el elemento deíctico «en ti», que constituye a la vez una personificación del lugar, recurso que provoca sensación de cercanía, de tactilidad: marcador proxémico). Es decir, él, Naborí, no cantó «aquí», «allí», en un/este distante pueblo llamado Camacho, sino «en ti», «en él» «en este» (que se decodifica como «para ti», «para él», «para este») cercano conjunto de personas llamado Camacho.*

*El verbo «vuelvo» (tercer elemento X sustituido) Naborí lo convierte en las formaciones contrapuestas y continuas (enlazadas por la nada gratuita «y») «han pasado los días» y «hoy soy» (marcadores cronémicos). Es decir, de la formación pretérita «yo canté» (v. 2) que sumada al deíctico proxémico «en ti» denota un implícito «yo estuve (aquí)» el poeta salta, se desplaza al indicativo de primera persona «vuelvo» pero, omitiéndolo, transformándolo también en la suma de dos formaciones verbales en presente indicativo, «han pasado» y «hoy soy». Y no pasemos por alto que en «yo canté» hay un implícito-explicitado elemento deíctico temporal de pretérito («ayer», «en el pasado», «antes»), que completa su necesario carácter binario y simétrico con el deíctico temporal «hoy».*

*El adjetivo «viejo», correlativo binario y simétrico (por oposición) del adjetivo «joven», tan importante en la décima (4 versos y 9 palabras dedicadas a destacarlo) Naborí lo reduce al sustantivo «ruina» (v. 8) y a la formación completa «ruina de un hombre» que, imbricados en el mismo verso, refuerzan intencionalmente (ayudados por la triple pausa entonativa, respiratoria y prosódica después de «hombre») la carga de «vejez» y «senectud» necesaria a ese carácter binario inherente a la retoricidad de la estrofa. Además, garantiza de paso su simetría, el equilibrio, esa «redondez» de que hablan los poetas cuando una décima les parece limpia, perfecta.*

*Por último, el adjetivo «irreconocible» Naborí lo convierte en la formación «no me reconocerías» (v. 9), antecedida por el «si no fuera por», en un final emotivo pero sin estridencia, una de las características más destacadas de su propia poética*

*Con todo esto, hemos visto cómo la «conversión» de un mensaje prosaico en décima se torna un ejercicio continuo e intencionado de sustituciones, pero no hemos agotado todos los sondeos y las disecciones posibles a esta parte de la dinámica interna de la improvisación.*

*La sinonimia en improvisación puede ser (y es muchas veces) asimétrica, en el sentido de que la relación y proporción sinónimica no tiene por qué ser de uno por uno, vocablo por vocablo, sino que abundan las sustituciones sinónimicas de uno por más de uno, es decir, un vocablo que se convierte en una formación léxica de más de uno. Pero esta asimetría sustitutiva no impide, sino que al contrario, a veces es la que garantiza y posibilita la simetría de la décima. El poeta improvisador, durante el proceso de conversión (puede entenderse también «traducción», «oralización-octosilabización-decimación») juega con las proporciones de las «piezas» léxicas como un malabarista, o mejor, como un pesador que tuviera piezas de distinto*

<sup>32</sup> «Mostacho» ya constituye una sustitución sinónimica impuesta por la rima. En el habla «normal» cubana lo lógico es decir «bigote».

*volumen y tamaño en cada plato de la balanza, y que sólo repartiendo, quitando y poniendo piezas de un tipo, en un plato, y de otro tipo en el otro, consigue el equilibrio.*

*Ahora bien, la complejidad de este proceso de selección tampoco termina aquí, hay otros límites. Cada palabra escogida en el mensaje prosaico tendrá varias candidatas a ser seleccionadas como sinónimos aproximados, para entrar en la estrofa. Así, el vocablo «viejo» finalmente acabó siendo una formación traslaticia bastante lograda, pero algo lexicalizada en el habla popular cubana («ruina de hombre»), pero ésta pudo (y debió) hallar cierta resistencia en sinónimos más directos como «anciano», «veterano», «antiguo», «vetusto», «añejo», etc., adjetivos que sólo gracias al carácter elusivo del lenguaje poético naboriano (retórica y metáfora fundidas en una Poética convertida en Estética) se vieron aventajados por «ruina de hombre». Naborí, metaforista reconocido, aunque sin llegar al exceso degenerativo de las últimas promociones postnaborianas, en el proceso creativo prefirió «sustituir», «engañar», «disimular», «enmascarar un poco» el sentido, para provocar el necesario deslumbramiento, el pretendido efecto estético cuando el receptor-destinatario «desenmascarara», «des-disimulara», «des-engañara», y volviera a sustituir «ruina de hombre» por «viejo» para estar en sintonía comunicativa (y emotiva) con el poeta y su discurso. He aquí uno de los engañosos juegos de la poesía. El poeta enmascara, pero no para que el receptor de su poesía no descubra qué hay tras la máscara, sino para que se motive a mover la máscara y descubrir lo que el poeta ha enmascarado. De ahí que la intención de enmascaramiento poético no es nunca de hermetismo total; hasta el autor del recurso tropológico más alambicado aspira, sueña, con que éste sea descubierto por el «receptor ideal» para el que lo concibió (y que puede llegar al extremo de ser él mismo, como parece colegirse de algunas zonas de la poesía surrealista, o postmodernista).*

*Seguimos. El poeta improvisador necesita sinónimos, léxias aproximativas que le permitan sustituir a otras, ya sea para lograr el efecto deslumbrador de la poesía, ya sea para la llana oralización del mensaje prosaico. Pero para cada léxica sustituible hallará varias candidatas. ¿Cómo ocurre, entonces, el proceso de selección? ¿qué determina que el poeta escoja un vocablo y no otro? ¿El azar? ¿El arbitrio? Sería ingenuo de nuestra parte pensarlo, y de ustedes creer que yo lo pienso, sobre todo después del cartesiano y fastidioso sondeo a la improvisación al que estamos sometiéndonos.*

Tres son los principales aspectos que «preparan» (me gusta más, «que entrenan», por el sentido traslaticio que lleva implícito, tan a tono con lo aquí tratado) a un improvisador para ser rápido y eficaz en el proceso de selección léxica, cuando lo perentorio es sustituir en función octosilabizadora, oralizadora, o poética. Uno, es el tema (la suma del «qué», más el «cuándo» más el «dónde»); otro, es el campo semántico (delimitado y limitado por el tema); y el otro, es la metría de las palabras, su silabismo. Es precisamente éste el aspecto más importante, y el menos conocido. A la hora de seleccionar sinónimos posibles el poeta descarta inmediatamente aquellos que por su número de sílabas distan mucho del vocablo original sustituible, es decir, del referente. Así, «viejo» (bisílabo) difícilmente sea sustituido por «antediluviano» (hexasílabo). Es más: a no ser que se imponga la voluntad del poeta por encima de la intención de comunicación (llamémosle a este fenómeno «conflicto» o «pleito elocucionario») el poeta desechará apriorísticamente todos los sinónimos del vocablo madre que posean cinco o más sílabas, y que por esta extensión son «incómodos» para la buena oralización en un verso octosílabo<sup>33</sup>. El poeta, intuitivamente y *a priori*, buscará sinónimos

<sup>33</sup> En un evento como éste, en el que confluyen e intercambian improvisadores de distintos países y culturas, es decir, en un foro multilingüístico (y por lo tanto, multiestrófico, multirimal, multiprosódico, etc.) hablar del octosílabo y de la octosilabización es una actitud que sólo puede entenderse y aceptarse como necesidad metodológica del ponente. Solicito que no se vea en esto una mentalidad reduccionista, ni mucho menos «decimocentrista». Creemos que las técnicas, leyes, reglas y mecanismos creativos que rigen a la improvisación como acto dialógico, interlocutivo, son más universales que los que la rigen como acto poético y/o musical. Todos los improvisadores presentes en este evento somos hablantes e improvisantes de nuestras lenguas respectivas, por lo tanto, interlocutores en ellas, e interlocutores en verso dentro de ellas, como subcategoría dialógica que es la improvisación en cualquier lengua. Por eso, siempre que oigan hablar del

sustitutivos en las palabras de extensión estándar según la media del léxico usado en su tradición específica (en este caso, el decimismo y el repentismo cubanos). De nuestro trabajo en la elaboración del *Diccionario práctico y ejemplificado de la rima consonante en español* hemos sacado varias enseñanzas, algunas de las cuales nos han sido útiles en estas investigaciones. Una de ellas (ya sabíamos que la lengua española era una lengua básicamente llana, y estructurada, por lo general, en unidades fónicas de ocho sílabas) es que abundan más en nuestra lengua las palabras «cortas», que las «largas», siendo más abundantes las bisílabas, trisílabas y tetrasílabas. Avancemos entonces. El poeta improvisador en medio del proceso de selección tendrá en cuenta, primero, el número de sílabas de la palabra a sustituir, y buscará entre todas sus potenciales sustitutas, aquellas que coincidan con su número de sílabas, y luego las inmediatas, anteriores o posteriores, porque con otro recurso octosilabizador (los comodines monosilábicos y los deíctico omitibles) supliría la carencia o la excedencia silábica. Quiere esto decir que si la palabra a sustituir tiene dos sílabas («miedo», por ejemplo), el poeta primero buscará sinónimos de dos sílabas («fobia» «pavor», «terror»), luego, de tres («aprensión», «recelo», «pánico»), luego de 4 («sobresalto»), y en adelante evitará (dependiendo, insisto, de su grado de voluntad poético) el resto de potenciales sinónimos con número de sílabas creciente. Pero aquí tampoco acaba la complejidad del proceso. Añadiremos ahora (porque no podemos olvidar que estamos ante un acto comunicativo poético, condicionado por reglas métricas y prosódicas) que en su selección el poeta también tendrá en cuenta, y priorizará, además del número coincidente de sílabas, el tipo de palabra que sea el sinónimo según su acentuación; por lo tanto, de todas las palabras bisílabas sinónimos de «miedo» candidatas a entrar en el poema, primero se fijará en aquellas que coincidan con la acentuación de la palabra original; en este caso, como la palabra «miedo» es llana, seleccionamos primero «fobia», y luego «pavor» y «terror» (agudas); y en las trisílabas, primero «recelo», luego «aprensión» y luego «pánico». Así funciona, por intuición y (si se me permite la asunción del término médico) por «reflejo incondicionado», la mente del improvisador. Pero aquí tampoco acabamos. Como estamos, repito, sujetos a las reglas de la poesía y de la prosodia, no podemos olvidar (no lo olvida el poeta) que la octosilabización se rige por el número de sílabas y por el uso o no uso de licencias métricas, entre las que, la de más importante es la sinalefa. Pues, en esos segundos de pre-elaboración del texto improvisado, el poeta, automatizado como está por tantas reglas y leyes aprehendidas y aprendidas hasta la mecanización, tiene tiempo aún para velar porque la palabra sustituta coincida en su principio y/o su final (líndes de la potencial *sinalefización*) con los fonemas de la palabra original, de modo que si ésta hacía (o iba a hacer) sinalefa en el lugar del verso en el que estaba (o iba a estar), esta sinalefa se mantenga, y si no la hacía (o no iba a hacerla) impedir que se hiciera. Sintetizo:

- *Primero: el poeta selecciona los potenciales sinónimos sustitutos de modo que coincida el número de sílabas con el de la palabra original, o en su defecto, que esté lo más inmediato posible*

---

verso octosílabo, y para que estas reflexiones les sean útiles a pesar de los diferentes idiomas y tradiciones, debe cada uno sustituirlo por el verso príncipe de su improvisación propia (que en la mayoría de los casos deberá coincidir con la unidad fónica básica de su estructura lingüística y con el verso fundamental de la lírica popular en su ámbito geográfico); y siempre que oigan hablar de octosilabización, adapten el término a ese verso vuestro, añadiéndole el sufijo de abstracción correspondiente: es decir (en español) *tetrasilabización*, *pentasilabización*, *hexasilabización*, *heptasilabización*, *endecasilabización*, etc; y podremos hablar igualmente de función *tetrasilabizadora*, *pentasilabizadora*, *hexasilabizadora*... Lo mismo pudieran hacer en cuanto a la estrofa: a pesar de que nuestro estudio toma como centro la décima, las reflexiones que hacemos son de carácter básicamente lingüístico y pragmático, válidos para también para la quintilla, la copla, o cualesquiera de las formaciones isométricas o polimétricas de las tradiciones vascas, sardas, georgianas, corsas, etc.)

- *Segundo: el poeta vela porque coincidan sustituible y sustituta en el tipo de palabra según el acento (llana, aguda, esdrújula).*
- *Tercero: dentro de aquellos sinónimos que tengan la misma cantidad de sílabas, o la cantidad inmediata (inferior o superior), el poeta prioriza los que comience con el mismo tipo de letra que la palabra madre, es decir, que si la palabra madre empieza por una vocal, priorizará los sinónimos que empiecen por vocales; y si empieza por consonante, los que empiecen por consonantes, para garantizar y facilitar una rápida y eficaz octosilabización, teniendo en cuenta las potenciales sinalefas (al principio y/o al final de la palabra).*

*Por ejemplo, la palabra «imagen» puede ser sustituida por «efigie» o por «figura» (en ambos casos, coincidencia silábica y acentual) según los intereses métricos (nada que ver con la voluntad ni con la intención del poeta), pero no indistintamente. En el verso:*

#### **La «imagen» del adivino**

puede ser sustituida por «efigie»

#### **La «efigie» del adivino**

porque las sinalefas «la\_i», «la\_e» permiten conservar en ambos casos el octosílabo, pero no por «figura»

#### **La «figura» del adivino**

porque la «f» inicial de «figura» rompe la sinalefa, convierte al artículo «la» en una sílaba independiente y provoca que el verso sea enesílabo.

### **Dinámica interna de la improvisación poética**

Creo que llegamos al centro de nuestro estudio, que estamos listos y dotados del instrumental teórico y terminológico necesario para desentrañar la dinámica interna de la improvisación poética, vista esta como un largo proceso estructurado en cinco fases, las tres primeras pertenecientes al proceso interno, previo a la enunciación (el más misterioso, pintoresco y difícil) y las dos últimas al proceso externo (el más conocido y perceptible). Veámoslo en detalles.

#### Proceso interno:

Fase 1: Búsqueda, hallazgo y selección conceptual (el «qué quiero decir»). Lleva implícitas dos etapas:

- 1) *búsqueda y hallazgo* (eje paradigmático) de las palabras con las que se puede decir lo que quiere decirse. Diferenciamos estos dos elementos del proceso porque no siempre y no todo el que busca encuentra las palabras idóneas para expresar lo que quiere decir, y en el acto de improvisación poética lo principal precisamente es el principio de idoneidad léxica; 2) *selección léxica* (eje paradigmático también) con fundamental hincapié en la rima y en la metría de las palabras, porque no todas las palabras halladas son idóneas para expresar lo que quiere decirse en el molde preciso en el que hay que decirlo (primero, molde prosódico; luego, molde estrófico; no estamos ni siquiera hablando de molde sociolingüístico). Recordemos que hay palabras «fénix» y palabras extensas que inciden en las afectaciones prosódica y estrófica).

Fase 2: Voluntad e intención octosilabizadora, y octosilabización del concepto hallado y seleccionado. Diferenciamos estos dos elementos del proceso («voluntad e intención octosilabizadora» y «octosilabización») porque no siempre el improvisador logra perfectas o

idóneas octosilabizaciones. Lleva implícito el uso de comodines y rellenos monosilábicos, de la deixis coloquial, del hipérbaton y de la sinonimia aproximativa en función sustitutiva.

Fase 3: Voluntad e intención oralizadora, y ejercicio de oralización del concepto seleccionado y ya octosilabizado. Lleva implícito el uso de unidades mayores, como versos fatuos, adjetivaciones de mera función oralizante, muletillas. En este paso es fundamental el papel de la rima y los condicionamientos preestablecidos por el tipo de estrofa, y por la métrica. Toda voluntad y toda intención de oralizar debe acomodarse en estos postulados dictados por la tradición específica, en la mayoría de los casos, y por los estilos, en la minoría. Por ejemplo, un trovero alpujarreño tiene, pese a su voluntad e intención oralizadoras, un espacio lexicalizable menor (espacio acústico que a su vez se traduce en cantidad, capacidad y tipo de vocabulario) que un payador argentino. El primero intuye que su hexadecasílabo 1-2 (con su correspondiente bis-1 incluido, recurrencia textual = marcador cronémico) es una idea-verso «abierto», una parte del hemistiquio del «mensaje total» enunciable, pero también sabe que constituye la tercera parte de su estrofa toda, es decir, que su incidencia final en el resultado comunicativo es mayor que los mismos versos 1-2 en la décima del payador argentino, quien intuye y sabe que su idea-verso 1-2, sin bis, es depositaria de los elementos y recursos lingüísticos de menor peso semántico (conectores, deixis, estímulos orales, grupos tonales ajenos reinterpretados en su voz para garantizar la continuidad interlocutiva), el inicio del viaje de edición hacia la parte más importante de la estrofa, el final, y que estos versos, además, constituyen sólo la quinta parte del «mensaje total» enunciable.

#### Proceso Externo:

Fase 4: Turno de habla: Enunciación-emisión. Es la demostración pública del resultado del trabajo interno. Lleva implícito lenguaje no verbal (extralingüístico y paralingüístico), representación, simetría, binariedad, redundancia y previsibilidad auditiva.

Fase 5: Recepción-revisión-reordenación y posible rectificación del discurso en dependencia de la respuesta contrargumentativa y receptiva. Es el paso siguiente al turno de habla, cuando el emisor pasa a ser receptor, el locutor, alocutor, el remitente, destinatario. Lleva implícito un trabajo de crítica (hacia el otro) y de autocrítica (hacia su propio discurso anterior). El poeta repentista no puede evitar aquí otras dualidades: ser receptor y destinatario, juez y parte, saberse receptor ahora y emisor inmediato. Estas nuevas dualidades provocan nuevas simetrías y así sucesivamente.

*Los procesos de octosilabización y oralización pueden ser continuos (hay quien primero octosilabiza y después oraliza), simultáneos (hay quien octosilabiza y oraliza a la vez) y/o alternantes (hay quien unas veces octosilabiza primero y oraliza después, y otras veces oraliza primero y después octosilabiza). Es muy difícil discernir si un método u otro da mejores resultados; más bien depende de la habilidad, el estilo, las costumbres del improvisador. Lo que sí es invariable es que estos pasos sean parte del proceso. Creemos que aquí reside una de las grandes dificultades del repentismo para aquellos que están aprendiendo, e incluso para muchos que, pese a años de práctica, muestran aún torpeza en uno o en todos los pasos del proceso. Su problema radica en el salto de pasos, en lo nocivo de «quemar etapas» que dejan lagunas irreversibles luego por la propia dinámica continuista y ascendente del sistema. No se puede intentar «decir la décima», o mejor, «improvisar la décima» sin antes haber pensado y decidido qué queremos decir (concepto prosaico); y no se puede decir el concepto prosaico sin antes octosilabizarlo u oralizarlo, continua o simultáneamente. (Como ese erróneo criterio tan difundido de que el improvisador tiene el don de pensar y hablar en octosílabo, cuando es todo lo*

*contrario, el improvisador oscilabiliza todo lo que habla y piensa.) Este carácter concatenado del proceso es inherente a él y no observarlo, o violarlo, arrastra consigo errores muchas veces insalvables.*

#### Análisis del camino semántico y de la edición repentística en una controversia

Debemos tener en cuenta que el discurso improvisado en español (décimas, quintillas, coplas, cuartetas, octavillas) tiene un marcadísimo carácter simétrico, constatable, desde el punto de vista exterior, en el uso de estrofas isométricas, isofónicas e isoversales, y en los aspectos superestructurales y macroestructurales de la puesta en acción<sup>34</sup>. Es decir, que tanto en tiempo de enunciación como en extensión léxica la mayoría de las *performances* repentistas son simétricas, estructuradas en turnos de habla alternativos, separados a su vez por simétricas intervenciones del destinatario (el público), y de los músicos acompañantes con sus preludios e interludios.

*Además de estas varias simetrías externas (estrofas de idéntica cantidad de versos y que tardan aproximadamente el mismo tiempo en enunciarse), existen otras simetrías internas, inadvertidas muchas veces tanto para los ejecutantes como para los analistas y el público: a saber*

- *todas las partes de todas las décimas son iguales: 1ra redondilla + puente + 2da redondilla*
- *las principales piezas léxicas usadas en la décimas tienen casi siempre una contrapartida reafirmativa u opuesta («joven» = «alegre muchacho», «viejo» = «ruina de un hombre») que ratifica el carácter binario de la estrofa y del pensamiento del poeta*
- *hay pausas regulares (respiratoria y prosódicas) cada dos versos*
- *hay una clara intención de pregunta-respuesta, con el invariable sentido de argumentación-contrargumentación*

Además, el discurso improvisado es siempre recurrente y previsible, el oyente, conocedor de la estructura y las reglas de la estrofa, «espera» y «prevé» cada uno de los movimientos del pensamiento del poeta; si en el verso 1 el poeta usa la rima –ada, el oyente y el otro poeta esperan y prevén que usará esta misma rima en los versos 4 y 5. Es decir, desde el punto de vista fónico la previsión es infalible, y sólo variará desde el punto de vista léxico-semántico. También son previsibles las redundantes secuencias métricas: si el verso 1 es octosílabo (décima, quintilla, copla, octavilla) el oyente y el otro poeta esperan y prevén que el resto de los versos lo serán también (isometría). Ya decía Aristóteles que el máximo grado de la recurrencia es el metro (repetición de secuencias métricas iguales o equivalente a distancias iguales) y que éste no era aconsejable en el discurso retórico porque producía artificiosidad y porque distraía, «quien lo escucha está esperando una y otra vez la aparición de la misma secuencia ya varias veces aparecida y percibida y por consiguiente consabida». Pero en el caso que nos ocupa el artificio y la distracción son los objetivos principales del poeta, quien intentará, a lo sumo, sorprender al receptor-destinatario haciendo lo menos previsible posible lo inevitablemente previsto, percibido y consabido, es decir, ya que no puede variar el metro (isometría = regla invariable) al menos escamoteará la rima y el rumbo semántico. También desde el punto de vista de la lingüística, afirma Portolés (1995: 167) que «la ritualización de la conversación (de la controversia, en nuestro caso) lleva consigo la existencia de movimientos previsibles: un saludo pide un saludo, a una pregunta le corresponde una respuesta, o un

<sup>34</sup> Hablamos aquí de «puesta en acción» para diferenciarla de «puesta en escena», lo que permite matizar la diferencia entre el acto interlocutivo de la controversia (lo que en T.I. llamamos «*performance* repentista») y otros parecidos a él, como el teatro. Una controversia es también representación, como el teatro, pero sólo representación a nivel lingüístico (es «teatralización comunicativa»), nunca a nivel de acción. Estas ideas meritan y tendrán un desarrollo más amplio.

cierre de conversación tiene una serie de turnos de palabra preestablecidos». Esta *previsibilidad* es otra de las características esenciales de la controversia, y de la improvisación toda, aunque parezca paradójico. Lo improvisado es, entonces, desde cierto ángulo, previsible, simétrico y binario.

#### IMPORTANCIA Y PAPEL DE LA RIMA

La rima más importante en una décima improvisada, con respecto a la secuencia léxica, al rumbo léxico-semántico, es la primera que halla y selecciona el poeta en el proceso previo a la enunciación, independientemente del lugar que ocupe en ésta. Quiere decir que depende totalmente de su estilo = modo de elaboración. Si el poeta piensa y selecciona primero el verso 10, la rima más importante y la que determinará el rumbo y el camino léxico-semántico será la última (la tercera desde el ángulo de la enunciación: vv. 6–7–10). Si el poeta piensa y selecciona primero el verso 1, la rima más importante dentro de la estrofa será la primera (vv. 1–4–5). Por regla general, en los textos transcritos y analizados hasta ahora abunda más el primer caso (modo de orden inverso), que el segundo (modo de orden lógico), por lo tanto la rima más importante casi siempre es la tercera (vv. 6–7–10), con la curiosa relación inversa, «de espejo» entre emisor y receptor: la primera que concibe el emisor es la del verso 10; la primera que percibe el receptor es la del verso 6<sup>35</sup>.

*Por ejemplo en la siguiente décima de Naborí:*

En ti, pueblo de Camacho  
yo canté por vez primera  
con oscura cabellera  
y alma de alegre muchacho.  
Era negro mi mostacho  
y ardientes mis fantasías  
pero han pasado los días  
y hoy soy la ruina de un hombre:  
si no fuera por el nombre  
no me reconocerías.

*Las rimas utilizadas por el poeta son: «-acho», «-era», «-ías», «-ombre». Pero la más importante es la rima «-acho», que está determinada por el nombre del lugar (Camacho), por lo tanto, como deixis situacional y como marcador proxémico incide desde el mismo primer verso en el rumbo y el camino léxico-semántico. Si en vez de Camacho el pueblo se hubiera llamado «Camargo», el rumbo, el camino y la edición, hubieran sido otros, y el resultado poético también. «Camargo» no tiene en español ninguna rima consonante que evoque o signifique «juventud», «mocedad». Las rimas en -argo más usadas en el repertorio cubano son «amargo», «largo», «detargo» y «sin embargo»; es decir, que difícilmente Naborí hubiera podido escoger este rumbo-camino léxico-semántico en el hipotético pueblo de Camargo, ni el pueblo de Matanzas (-anzas), o Madruga (-uga), ni el ritmo y los grupos tonales de su verso inicial (que condiciona los subsiguientes) hubieran sido los mismos si el nombre del pueblo es bisílabo (Guines, Lisa, Bauta), o tetratílabos (Sabanilla, Corralillo, Puerto Padre), porque entonces el número de sílabas disponibles (espacio fónico o acústico) independiente del nombre, sería menor, y tal vez no alcanzara para recursos deícticos del tipo «en ti» o aditamentos del tipo «pueblo de».*

<sup>35</sup> Ahora bien, la dirección del análisis del rumbo y el camino léxico semántico de una estrofa improvisada varía dependiendo de este aspecto. Si la rima determinante es la del v. 10, la dirección del análisis debe ser de abajo hacia arriba, del 10 al 1; si la rima determinante es la del verso 1, debe ser de arriba hacia abajo, del 1 al 10, porque, aunque a saltos, la rima primera traza y ordena el trabajo de búsqueda y selección respectivamente.



### Las «ondas rodarinas» en el proceso previo a la enunciación del poema improvisado.

*Una de las difíciles tareas en la investigación de la «dinámica interna» de la improvisación poética es ver, vislumbrar de qué forma unas palabras atraen y son atraídas por otras en el eje paradigmático (selección), siendo este un misterioso proceso, que intentaremos aclarar a partir de estrofas ya creadas, es decir, que han pasado ya al estadio de vocalización (eje sintagmático = combinación). Partiremos y utilizaremos para ello la conocida teoría de «la china en el estanque» de Gianni Rodari (2000: 13). Citamos:*

[...] una palabra, lanzada a la mente por azar, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, atrayendo en su caída sonidos e imágenes [...] en un movimiento que [...] es complicado por el hecho de que la misma mente no asiste pasivamente a la representación, sino que interviene en ella continuamente, para aceptar y repeler, enlazar y censurar, construir y destruir».

Dos leves matizaciones haremos nosotros a esta cita, en parte para «utilizarla» (en el sentido de «hacerla útil») en nuestros intereses repentismológicos. La primera es que la «serie de reacciones en cadena» que provoca una palabra «lanzada» a la mente no es infinita, como dice Rodari, sino finita, y que el grado de finitud varía según el hablante, su dominio y amplitud léxica, así como su conocimiento (relación inteligente) sobre dicha palabra. La palabra «hermenéutica» provoca en quien la conoce un número de ondas mayor que en quien no sabe su significado: en el primero provocará, además de ondas fónicas, ondas semánticas; en el segundo, sólo las primeras, e incluso un tipo de ellas, porque es difícil que provoque, por ejemplo, ondas rrimales consonánticas (es palabra esdrújula, de pocas o ninguna rima consonante en español). De este mismo modo, ninguna «palabra fénix» (sin rima) provocará ondas rrimales consonánticas en la mente de un improvisador. Sigamos con el ejemplo del propio Rodari: al caer en la «mente» de un hablante cualquiera la palabra «china», ésta se pone en contacto con otras palabras de distintas maneras:

- con todas las palabras que comienzan con *ch* pero no continúan con *i*, como «chepa», «chocolate», «chupete»
- con todas las palabras que comienzan con *chi*, como «chino», «chisme», «chico», «chirigota», «chirigota», «chinela», «chicharrón», «chirlomirlo»
- con todas las palabras que riman en *ina*, como «detrina», «escarlalina», «argentina», «adivina», «salina», «mandarina»
- con todas las palabras que están cerca en el depósito lexical, en cuanto al significado: «roca, piedra», «mármol», «ladrillo», «tosca», «toba», «peñón»

*Matizamos de nuevo: en todos los casos, la palabra «china» se pone en contacto con otras palabras que el hablante conozca, no con todas, como dice Rodari. En los tres primeros casos estamos hablando de atracción fónica; en el último de atracción semántica.*

Henry Wallon (citado por Rodari 2000: 21), en su libro *Los orígenes del pensamiento en el niño* afirma que el pensamiento se forma por parejas. «La idea de ‘blando’ no se forma antes ni después de la idea de ‘duro’, sino simultáneamente, en un choque que es génesis. El elemento del pensamiento es esta estructura binaria [...] el par (es anterior) al elemento aislado». Y Paul Klee escribe, en su *Teoría de la forma y de la representación*, que «el contacto es imposible sin su opuesto. No existen conceptos en sí mismos, sino que regularmente hay ‘binomio de conceptos’» (*idem*: 21–22).

### La teoría léxico-gravitacional: el poder de atracción de las palabras.

*El lenguaje tiene gravedad, poder de atracción en sí mismo y sobre sí mismo. El habla es una cadena fónica estructurada por numerosas subcadenas fónicas (grupos tonales = lexías) enlazadas entre sí en la superficie, pero previamente atraídas en un proceso complejo de supervivencia, al estilo de la darwinista teoría de la «selección de las especies», o más aún, al estilo «carrera de espermatozoides» para fecundar un único óvulo. Todas las palabras existentes en el archivo memorial de un hablante corren desenfrenadamente para penetrar en el «óvulo-voz» que es el espacio fónico que le corresponde en la estructura del discurso, para que el hablante diga «eso» que pretende decir y no otra cosa.*

*El camino de selección léxica acaba en la enunciación-vocalización de la palabra seleccionada, y es un camino irreversible. Una palabra «seleccionada» y ya enunciada (porque en la improvisación «palabra dicha no tiene vuelta», como le respondió el trovero alpujarreño Sotillo a un niño que preguntaba por qué era «peor» ser trovero que poeta), una palabra seleccionada, decía, atrae inevitablemente a otra palabra o a «varias en una» (en los casos de formaciones polifónicas lexicalizadas e individualizadas como concepto, del tipo, «flor de lis», «rosa de los vientos») La relación entre las lexías seleccionables, el «motivo de atracción» entre ellas, puede ser variado:*

- semántico (palabras que se atraen por pertenecer al mismo campo semántico)
- fónico final (palabras que se atraen por la rima)
- fónico no rimal (palabras que se atraen por la letra inicial o por algunos de sus fonemas intermedios, destacados por aspectos puramente vocales)
- sociolingüístico (palabras que se atraen por inferencias contextuales y cotextuales)
- mixto (la combinación de dos o más «motivos»)

Pongamos un ejemplo. En la décima del Indio Naborí, anteriormente citada,

En ti, pueblo de Camacho  
yo canté por vez primera  
con oscura cabellera  
y alma de alegre muchacho.  
Era negro mi mostacho  
y ardientes mis fantasías  
pero han pasado los días  
y hoy soy la ruina de un hombre:  
si no fuera por el nombre  
no me reconocerías.

algunos de los «motivos de atracción» podemos «visionarlos» en el siguiente esquema:

- por atracción semántica: Sinsonte – trino – monte – rama – escuchar
- por atracción fónica final: Ansiedad – inmortalidad – curiosidad
- por atracción fónica final: Camacho – muchacho – mostacho
- por atracción semántica: muchacho – negro (mostacho) – (alma) alegre –(ardientes) fantasías –oscura cabellera
- por atracción semántica: negro – oscura
- por atracción semántica: cabellera – mostacho

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

- por atracción sociolingüística y fónica: Sinsonte – Naborí – gigante de la décima
- por atracción semántica: Gigante – inmenso
- por atracción semántica, sociolingüística y fónica: Naborí – cante – décima – hombre – consonante.
- por atracción semántica y sociolingüística: Venga – cante

*Además, sin pretender dar un cuadro exhaustivo ni una terminología inequívoca podemos decir que la estructura binaria del pensamiento, es decir, las duplas léxicas que equilibran y redondean el discurso del poeta pueden ser de varios tipo:*

- de oposición (el segundo elemento es antónimo, o contradice al primero);
- de continuación fónica (basado en la rima);
- de continuación semántica (basado en el significado);
- de reafirmación (repitiendo la misma lexía o alguna variación de ésta);
- de continuación recurrente sinonímica (basada en la repetición con otras palabras de lo mismo);
- de reafirmación por oposición (casi siempre enlaza la misma lexía a través de conectores opositores, del tipo «pero», «aunque», «no obstante»).

**Principales pasos (secuenciados) en el proceso interno de la improvisación poética.**

Como hemos dicho el proceso interno, previo a la enunciación del poema improvisado es el más «escurridizo», el más difícil de analizar para nosotros. Sin poder desarrollarlos *in extenso*, por obvios problemas de tiempo, intentaremos describir los pasos que, con pequeñas variantes, siguen los poetas repentistas cubanos en su improvisación de décimas, según nuestros últimos sondeos femológicos (repentismológicos), reconociendo que este estudio (también) constituye una generalización, y no tiene otra pretensión que «aclarar» qué pasa y cómo pasa en la mente de un poeta improvisador durante una controversia, para poder llegar a entender y valorar mejor a estos artistas. Los pasos serían los siguientes:

1. **Selección del concepto prosaico.**
2. Utilización pragmática de indistintos elementos deícticos.
3. *Determinación y limitación del campo semántico.*
4. *Selección del modo de elaboración: a) por orden inverso; b) por orden lógico.*
5. *Constatación de las posibilidades rimaes de la última palabra del verso 10 (si es modo inverso) y del verso 1 (si es modo lógico).*
6. *Constatación o determinación del rumbo léxico-semántico, dictado por los elementos deícticos: tiempo y modo verbales (presente, pasado, futuro; indicativo, subjuntivo); la persona gramatical enunciativa (yo, tú, él), y el género (masculino, femenino).*
7. **Selección de los elementos X dentro del concepto prosaico.**
8. **Selección e inclusión de los elementos X<sub>1</sub>.**
9. **Inicio de la octosilabización y la oralización del concepto prosaico, a través de sus principales recursos repentísticos: uso de comodines monosilábicos, empleo de la sinonimia aproximativa de función sustitutiva, uso de otros oralizantes.**
10. **Inicio y continuación del proceso de edición (con todos sus giros), que puede ser simultáneo a la enunciación.**

Vamos a desglosarlos, para verlos más claros:

1. *Selección del concepto prosaico*: El poeta escoge qué quiere decir en su turno de habla, y elabora mentalmente un pre-mensaje en prosa, del que extraerá la esencia semántica y después de oralizarla y octosilabizarla, la convertirá en poema improvisado
2. *Utilización pragmática de indistintos elementos deícticos*: persona gramatical (por lo general, emisor en primera persona (YO), destinatario-receptor, y destinatario-interlocutor, en segunda (TÚ, USTEDES, VOSOTROS); género (masculino o femenino), tiempo verbal (por lo general, en presente o pasado indicativos).
3. *Determinación y limitación del campo semántico*: los principales límites del campo semántico en la improvisación son tres: el tema, las rimas y la metría de las palabras. A) el tema: una vez determinado el tema (la muerte, por ejemplo), quedan excluidos del uso semántico palabras no asociadas a este tema específico (amor, alegría, fiesta), a no ser que se usen como contraposición, o comparación. B) las rimas: la mera existencia de la rima, limita el uso de palabras sin rima (fénix) al final de los versos, y el tipo de rima (consonante o asonante) delimita, dentro de las rimas posibles, cuáles son factibles; además de que el número grande o pequeño de rimas que tenga una terminación dada, crea límites de cantidad, topes léxicos. C) la metría de las palabras: aunque en menor medida, la metría (número de sílabas tanto métricas como ortográficas de las palabras), determina su uso y se torna también límite creativo; de ahí que en la improvisación cubana y en el resto de las homólogas que utilizan el verso octosílabo, abundan más el uso de palabras bisílabas, trisílabas, tetrasílabas que pentasílabas, o hexasílabas; o que apenas se usen palabras heptadecasílabas y octosílabas.
4. *Selección del modo de elaboración*: a) *por orden inverso*; b) *por orden lógico* = Esto depende únicamente del estilo del poeta, dicha selección muchas veces es inconsciente, o está impelida, dictada por la velocidad y la inmediatez con la que ocurre el acto comunicativo.
5. *Constatación de las posibilidades rimales de la última palabra del último verso (si es modo inverso) y del primer verso (si es modo lógico)*: El poeta calcula si la palabra final que ha pensado para los «versos punta» (el 1 o el 10), es una palabra «fénix» (sin rimas consonantes) o una palabra «infeliz», con pocas rimas, o una palabra «corriente», con rimas topificadas de tanto uso, o una «buena» palabra. En el primer caso usa el hipérbaton o la sinonimia participativa. En los siguientes dos tiene la opción de usarla, o de sustituirla. En el último caso, se lanza a la búsqueda de otras rimas «buenas».
6. **Constatación o determinación del rumbo léxico-semántico: *Este rumbo está dictado por los elementos deícticos del mensaje prosaico e, incluso, de los versos previos elaborados: tiempo y modo verbales (presente, pasado, futuro; indicativo, subjuntivo); persona gramatical enunciativa (yo, tú, él), género (masculino, femenino).***
7. **Selección de los elementos X dentro del concepto prosaico. *Las palabras principales, imprescindibles para decir lo que quiere decirse. Suelen ser (en este mismo orden) sustantivos, adjetivos, formas verbales y adverbios.***
8. **Delimitación del campo semántico, selección e inclusión de los elementos X<sub>1</sub>. *Una vez hallado los elementos X, estos determinan el campo semántico en el que se moverá el poeta para glosar-desarrollar la idea. A mayor campo semántico (vocabulario) mayor riqueza y libertad expresiva. Ya desde este paso se tiene en cuenta la binariedad del pensamiento y de la estrofa para su redondez y equilibrio.***
9. **Inicio de la octosilabización y oralización del concepto prosaico, a través de sus principales recursos repentísticos. *Uso de comodines monosilábicos, empleo de la sinonimia aproximativa de función sustitutiva, uso de oralizantes.***

*Octosilabización de las ideas en grupos binarios octosílabos, es decir, en hexadecasílabos. Aquí también el poeta tiene en cuenta la binariedad del pensamiento y la binariedad de la estrofa para su redondez y equilibrio.*

10. Inicio y continuación del proceso de edición (con todos sus giros), que puede ser simultáneo a la enunciación. *Es el viaje léxico semántico desde unos signos lingüísticos a otros. Dependiendo de la habilidad, y del dominio léxico, este trabajo de edición será mejor o peor, y sus giros («costuras») más o menos notorios. Determina, en realidad, de cara a los oyentes y al interlocutor, si el proceso creativo ha sido de baja o alta calidad.*

Vamos a desglosarlos todavía más, para verlos más claros, utilizando la misma décima naboriana citada hasta el momento:

En ti, pueblo de Camacho  
Yo canté por vez primera  
con oscura cabellera  
y alma de alegre muchacho.  
Era negro mi mostacho  
y ardientes mis fantasías  
pero han pasado los días  
y hoy soy la ruina de un hombre:  
si no fuera por el nombre  
no me reconocerías.

Pre-mensaje prosaico: «Camacho, yo canté aquí cuando joven, y ahora vuelvo viejo, e irreconocible».

Elementos deícticos y marcadores de lenguaje no verbal: «Camacho» (marcador proxémico); «yo» (deixis personal: primera persona); canté (deixis verbal: pasado del presente de primera persona del indicativo); «aquí» (que será convertido en «en ti»): deixis y a la vez recurso de personificación del lugar, para provocar sensación de cercanía, de tactilidad: es un marcador proxémico); «ahora» (marcador cronémico) «vuelvo» (deixis: tiempo verbal, presente de primera persona del indicativo).

Determinación y limitación del campo semántico: Tema: Su regreso a Camacho, muchos años después. Principal rima: -acho. Metría: entre las palabras principales, siete son bisílabas, una es trisílaba y otra hexasílaba. De las monosílabas sólo es destacable el deíctico «Yo». Estas palabras son las «chinas semantizables», es decir, las palabras que lanzadas al océano lingüístico de la memoria del poeta provocarán las «ondas rodarinas», atrayendo a otras palabras. Estas son las verdaderas «puntas» del hilo discursivo: «Camacho», «canté», «joven», «vuelvo», «viejo», «irreconocible».

Selección del modo de elaboración: Deducimos que Naborí usó el modo de orden lógico, por ser esta la primera décima, la de saludo, con amplio tiempo previo para su elaboración. En el «viaje» editivo del verso 1 al 10, no se nota ni un salto atrás, ni una costura.

Posibilidades rimales de la rima -acho: Sí tiene rimas, buenas y bastantes. Rimadas efectivas halladas: «muchacho», «mostacho». Posibles rimas descartadas (relativamente cercanas en el campo semántico, por lo tanto, potencialmente usables): «macho», «penacho», «agacho», «empacho», «despacho»<sup>36</sup>.

<sup>36</sup> En esta décima se puede notar que ni en la búsqueda ni en el hallazgo de las rimas está el éxito del poeta, sino en la selección entre ellas, de las mejores posibles. Evidentemente, la redondez de esta décima (que habla de la juventud) es más factible con las rimas «muchacho» y «mostacho» (negro) que con «agacho» y «despacho», por ejemplo.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Rumbo léxico-semántico: En ti —> pueblo de Camacho —> alegre muchacho —> negro mostacho —> yo —> oscura cabellera —> alegre muchacho —> negro mostacho —> canté —> han pasado los días —> hoy soy —> por vez primera —> oscura cabellera —> ardientes fantasías —> los días —> reconocerías —> ruina de un hombre —> nombre.

Elementos X: «pueblo de Camacho», «joven», «viejo», «irreconocible», «canté», «vuelvo», «aquí», «ahora».

Elementos XI: De «Camacho», «pueblo de Camacho»; de «joven», «alegre muchacho» y «negro mostacho», y «oscura cabellera», y «ardientes fantasías»; de «viejo», «ruina de un hombre»; de «irreconocible», «no me reconocerías»; de «canté», ninguno directo, pero indirecto, «el nombre» (referencia al nombre artístico que se ha ganado el poeta «cantando»); de «vuelvo», «hoy soy»; de «aquí», «en ti»; de «ahora», «han pasado los días» y «hoy».

Proceso de octosilabización: Veamos verso por verso, qué recursos posibilitaron la octosilabización de las ideas en esta décima, y cómo se usaron.

I. *En ti, pueblo de Camacho* = recurrencia sinónima: el poeta repite algo que quiere significar lo mismo («en ti» es «aquí» y «aquí» es «en el pueblo de Camacho»), algo que saben tanto el emisor como los receptores porque ambos son interlocutores presenciales, por lo tanto, era prescindible: sólo la necesidad del octosílabo, impuso la reiteración. En este mismo verso todavía existe otro recurso octosilabizador: el aditamento «pueblo de». Tanto el emisor como los receptores saben que Camacho es un pueblo, es el pueblo en el que están. Sin necesidad del octosílabo, para esta frase hubiera bastado «Aquí», o «En Camacho». Para que se vea más claro el recurso octosilabizador, imaginemos que la controversia en vez de ser en Camacho (tres sílabas), hubiera sido en Camarioca (cuatro). El poeta hubiera tenido que usar otros recursos, no la recurrencia sinónima, ni la deixis, porque «en ti, pueblo de Camarioca» sería un verso «enorme».

II. *Yo canté por vez primera*: el pronombre en español es opcional (omitible), y su uso en la improvisación responde siempre a necesidades octosilabizadoras. La frase «real» sería: «canté por vez primera», que sumada a las posibles frases «reales» del verso anterior completarian esta idea: «Aquí canté por vez primera» o «En Camacho canté por vez primera». Para que se vea más claro el uso octosilabizador del pronombre, imaginemos que en vez de cantar, lo que hace el emisor del mensaje es dibujar. Entonces, el yo sobraría, porque «yo dibujé por vez primera» es un verso eneasílabo. Pero todavía nos queda otro recurso octosilabizador: el hipérbaton. En el lenguaje coloquial ordinario (del que parte la improvisación antes que del literario, como hemos venido diciendo) la construcción lógica de esta frase sería «por primera vez»; al decir, «por vez primera» (adjetivo antepuesto = sutil hipérbaton) el poeta ha actuado empujado por la rima (oralización) y por el metro (octosilabización). Sin estas dos exigencias (en una conversación ordinaria o un poema versolibrista, por ejemplo), su frase hubiera sido: «yo canté por primera vez».

III. *Con oscura cabellera*: Verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

IV. *Y alma de alegre muchacho*: Otro verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

V. *Era negro mi mostacho*: Otro verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

VI. *Y ardientes mis fantasías*: Otro verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

VII. *Pero han pasado los días*: Aunque el conector «pero» es en realidad un conector extraoracional, que, además, permanece casi invariablemente en esa posición (primeras sílabas del verso siete) en la estructura de la décima improvisada cubana, y precisamente por eso, porque

es pieza inseparable de una estructura mentalmente aceptada y aprendida, éste lo consideraremos otro verso libre de recursos octosilabizadores. Otro octosílabo «limpio», perfecto. Pero, para que veamos más claro por qué el «aunque» inicial de este párrafo, imaginemos que la frase «han pasado los días» (lo principal del verso) el poeta la hubiera colocado en los versos 6, 4, 8, sitios en los que normalmente no se utilizan conectores. Entonces, ese «pero», simplemente, hubiera sobrado, y se hubiera construido de otra forma el verso.

VIII. *Y hoy soy la ruina de un hombre*. Este es uno de esos casos (abundantes) en los que un elemento prescindible se incluye en el verso sólo para reforzar el ritmo octosilábico. En este caso es el adverbio «hoy», que, apoyado en la sinalefa y en la necesaria binariedad del pensamiento y de la estrofa («hoy» es pareja de «han pasado los días» e, incluso, del omitido «ayer», implícito en «canté») se «cuela» en el verso. Si miramos bien, desde el punto de vista métrico no hacía falta, porque «y soy la ruina de hombre» ya es octosílabo<sup>37</sup>.

IX. *Si no fuera por el nombre*. Verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

X. *No me reconocerías*. Verso libre de recursos octosilabizadores. Octosílabo «limpio», perfecto.

Iruzkina [p1]: El hoy es redundante

#### Oralización y desoralización del poema improvisado

Para que comprendamos con exactitud el proceso de oralización a que es sometido un pre-texto, para ser improvisado, debemos partir de un hipotético-deductivo texto *desoralizado*, es decir del «discurso global» de la décima. Es como si devolviéramos el discurso a su estado original, natural, quitándole todos los extrañamientos retóricos y todos los desvíos poéticos. Es el viaje a la semilla carpenteriano<sup>38</sup>.

Por ejemplo, e texto desoralizado de esta décima del indio Naborí sería el siguiente:

«Aquí [o, 'en Camacho'] yo canté por primera vez, con el pelo negro, y el alma alegre. Entonces mi bigote era negro también y yo estaba lleno de fantasías. Pero han pasado los años, y ya soy un viejo. No me parezco en nada al que fui. Si no fuera por mi nombre, no me reconocerían.»

Hay que partir, además, de que el proceso de octosilabización ya tiene implícitos recursos oralizadores (de métrica), es decir, que cada uno de los recursos octosilabizadores en una décima improvisada (en este caso, en los vv. 1, 2 y 8) siempre son, a la vez, oralizadores. El poeta traduce a octosílabos lo que quiere decir porque las leyes de la décima improvisada, como discurso oral, se lo exigen. Otros recursos oralizadores inevitables son las rimas. El poeta traduce a rimas consonantes lo que quiere decir porque las leyes de la décima improvisada, como discurso oral, se lo exigen. Estos son algunos de los rasgos de *previsibilidad* del poema improvisado, rasgos que, como tal, el público espera, busca y vigila que se cumplan. Entonces, hasta aquí, en esta décima de Naborí tenemos tres versos oralizados con recursos métricos y los diez versos han sido oralizados con cuatro juegos de rimas: -acho, -era, -ías, -ombre. Pero aquí no se agotan los oralizantes. Por ejemplo, en el verso 2: «yo canté por vez primera», la frase «lineal», la idea «real» de esta frase es «yo canté por

<sup>37</sup> Aclaro que este «hoy» no hace falta «desde el punto de vista métrico», y que sólo desde este punto de vista constituye un oralizante. Otra cosa sería desde un análisis pragmalingüístico del texto, en el que «hoy» constituye una útil redundancia (reforzativa del «presente viejo», en contraposición al «pasado joven» del improvisante).

<sup>38</sup> Un ejemplo clarísimo de texto desoralizado son las traducciones (orales o escritas) que recibimos los hispanohablantes de las improvisaciones vascas. El traductor, al devolvernos el poema improvisado sin rimas, y con otra métrica, lo que hace es un ejercicio de desoralización, entregándonos el texto desnudo, «limpio». Por eso en una antología o muestra bilingüe de poesía oral improvisada vasca (como las actas del Enceuntro-Festival de Las Palmas, 1998) los lectores hispanohablantes somos sólo eso, lectores de poesía, nunca receptores de oralidad poética, lo que sí son los lectores euskerahablantes del mismo volumen. El texto desoralizado se convierte en «poema», según la estandarizada y jerarquizada concepción preceptiva. Para percibir totalmente su condición de poema oral necesita del ropaje lingüístico del que la traducción lo despoja.

primera vez». Entonces, el hipérbaton se erige aquí, para cumplir con la rima y con la métrica que exige el canto oral de la décima, en un recurso oralizante. Y en el verso 7, el recurso metonímico de decir que «han pasado los días» cuando en realidad lo que quiere decirse es que «han pasado los años» es otro agente oralizador impelido por la rima. Por último, vislumbramos un recurso oralizador en el adjetivo «ardientes» del sexto verso, aunque éste no está muy claro, porque no carece totalmente de peso semántico dentro del mensaje de la décima. No obstante, nótese el menor peso semántico de este adjetivo calibrando su relación con «fantasías» en comparación a la relación que existe entre «negro» y «mostacho», o entre «oscura» y «cabellera». El pelo y el bigote de un joven, suelen ser, por lo general, negros, oscuros; pero sus fantasías pueden ser o no ardientes.

### Análisis detallado de un fragmento de controversia entre Ángel Valiente y el Indio Naborí, en 1986.

Para ejemplificar lo expuesto hasta aquí, escogimos de nuestro archivo una controversia entre Naborí y Valiente, sin otro requisito que saberla *puramente* improvisada<sup>39</sup>. En los siguientes cuadros o «esquemas de gravitación léxica», pondremos entre paréntesis y de modo ascendente, los números que marcarán los «puntos de atracción léxica» dentro de la décima, es decir, aquellas palabras que creemos que atrajeron a otras palabras en la mente del improvisador durante el proceso previo a la emisión. Luego, señalaremos también las «palabras atraídas», marcando entre paréntesis el número del punto de atracción correspondiente, seguido de una letra, de modo también ascendente. Como se verá, este proceso de atracción léxica, no es proporcional ni regular. Una misma palabra (punto de atracción) puede atraer a una o varias palabras, de su misma o de otra categoría, y por varios motivos.

*Poetas: Indio Naborí y Ángel Valiente. Lugar: en casa de su amigo Dago, en Camacho, La Habana. Fecha: 1986.*

Naborí: En ti (1) , pueblo de Camacho (1a–2)  
yo (3) canté (4) por vez primera (5)  
con oscura cabellera (5a y 3a)  
y alma de alegre muchacho (2a y 3b).  
Era negro mi mostacho (2b y 3c)  
y ardientes mis fantasías (6 y 3d)  
pero han pasado los días (4a y 6a)  
y hoy soy (4c) la ruina de un hombre (7):  
si no fuera por el nombre (7a)  
no me reconocerías (6b).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas».

- En ti —> pueblo de Camacho —> alegre muchacho —> negro mostacho —> yo —> oscura cabellera —> alegre muchacho —> negro mostacho —> canté —> han pasado los días —> hoy soy —> por vez primera —> oscura cabellera —> ardientes fantasías —> los días —> reconocerías —> ruina de un hombre —> nombre<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Para ahondar en los conceptos de repentismo *puro* e *impuro*, cfr. Díaz-Pimienta 1998, capítulo VI.

<sup>40</sup> Un primer esquema de esta décima, guiados más por las lexías que por las formaciones léxicas concretas, nos dio el siguiente resultado, tal vez un poco más claro (aunque menos exacto): Camacho —> muchacho —> mostacho —> negra cabellera —> vez primera —> alegre —> negro (pelo)/ardientes (fantasías) // **ruptura a través del conector «pero»** // han pasado —> los días —> hoy —> ruina / de un hombre —> si no fuera/ nombre —> no me reconocerías.



SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Binomios léxicos:

En ti – pueblo de Camacho  
Yo – alegre muchacho  
Yo – negro mi mostacho  
yo – oscura cabellera  
yo –ardientes fantasías  
canté – han pasado los días  
canté – hoy soy  
por vez primera – han pasado los días  
por vez primera – hoy soy  
hoy soy – si no fuera  
fantasías – días  
yo – ruina de un hombre  
Alegre muchacho – ruina de un hombre  
Ruina – alegre/negro/oscura/ardientes  
Hombre – nombre  
Días –reconocerías

Descripción de la tipología léxica, que determinó éste y no otro rumbo semántico:

1. En ti (deixis situacional)
2. Pueblo de Camacho (deixis situacional / marcador proxémico, recurrencia sinonímica)
3. Yo (deixis personal, egocéntrica)
4. Vez primera (deixis temporal / marcador cronémico)
5. Oscura cabellera (sinonimia sustitutiva, recurrencia sinonímica)
6. Alegre muchacho (sinonimia sustitutiva, recurrencia sinonímica)
7. Negro mostacho (sinonimia sustitutiva, recurrencia sinonímica)
8. Ardiente fantasía (sinonimia sustitutiva, recurrencia sinonímica)
9. Pero (conector) (elemento de ruptura, giro de edición, oposición)
10. Han pasado los días (deixis temporal, marcador cronémico)
11. Hoy soy (deixis temporal, marcador cronémico)
12. Ruina de un hombre (segunda parte del concepto binario «joven», por oposición)
13. Si no fuera (deixis verbal)
14. Mi nombre (deixis personal, egocéntrica)
15. No me reconocerías

Valiente: Hay una **viva ansiedad (1)**  
por **escuchar (2)** al **sinsonte (3–2a)**  
que dejó en **ramas (4)** del **monte (3a–4a)**  
**trinos (2b)** de **inmortalidad (1a)**  
Raya la **curiosidad (1b)**  
que **Naborí (5)** venga y **cante (6–2c–3b)**  
porque el **inmenso gigante (5b–6a)**  
de la **décima (5b)** es un **hombre (6b–7)**  
que **basta evocar (8)** su **nombre (7a)**  
y **está dicho (8a)** un **consonante (5c–6c)**.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

Viva ansiedad —> inmortalidad —> curiosidad —> escuchar —> sinsonte —> trinos —>  
cante —> sinsonte —> monte —> cante —> ramas —> monte —> Naborí —> inmenso  
gigante —> décima —> consonante —> cante —> inmenso gigante —> cante —> inmenso  
gigante —> hombre —> consonante —> hombre —> nombre —> basta evocar —> ya está  
dicho.

Binomios léxicos:

Ansiedad – inmortalidad  
Inmortalidad –curiosidad  
Escuchar – sinsonte  
Escuchar – trino  
Escuchar –cante  
Sinsonte – trinos  
Trinos – cante  
Naborí – inmenso gigante  
Naborí – sinsonte  
Naborí – hombre  
Hombre –nombre  
Décima –consonante  
Basta evocar – ya está dicho

Valiente: Yo (1) soy un **pan cotidiano** (2)  
y **poco** (3) **sorprenderán** (4)  
**estas cosas** (1a–2a) cuando **están** (4a)  
**al alcance de la mano.** (2b)  
**Mi verso** (1b) se ha puesto **anciano** (1b y 2c)  
de tanta **repetición** (5 y 2d)  
guiada esta **profusión** (5a)  
ocasiona mi **presencia** (6)  
un **poco** (3a) de **indiferencia** (6a)  
y un **poco** (3b) de **aburrición** (5b)

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

*Yo —> estas cosas —> repetición —> mi verso —> pan cotidiano —> estas cosas —> al alcance de la  
mano —> anciano —> poco (v. 2) —> poco (v. 9) —> poco (v. 10) —> sorprenderán —> están —>  
repetición —> profusión —> aburrición —> presencia —> indiferencia.*

Binomios léxicos:

Yo – estas cosas  
Yo – mi verso  
Yo – anciano

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Están –sorprenderán  
Estas cosas – pan cotidiano  
Pan cotidiano – al alcance de la mano  
Pan cotidiano – repetición  
Repetición – profusión  
Poco – poco (vv. 9 y 10)  
Repetición – aburrición  
Aburrición – pan cotidiano  
Aburrición – indiferencia  
Indiferencia – presencia

Nabori: No produce **aburrimiento** (1)  
el **poeta** (2) **extraordinario** (3)  
que nos da en su **canto** (2a) **diario** (3a)  
un **diario** (3b) **descubrimiento** (1a).  
A la luz del **pensamiento** (1b)  
cuando **cantas** (2b) **diariamente** (3c)  
eres como la **corriente** (4)  
en cuyo **rápido prisma** (4a–5)  
el **agua** (4b) **siempre** (6) es la **misma** (5a)  
*pero es **siempre** (6a) **diferente** (3d–5b).*

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

*Aburrimiento —> descubrimiento —> pensamiento —> poeta —> canto —> cantas —> extraordinario —> diario —> diario —> diariamente —> diferente —> corriente —> rápido prisma —> agua —> misma —> siempre —> siempre —> diferente.*

*Hagamos un alto.*

*Como vemos, en la décima anterior hay seis puntos de atracción léxico-semántica: 1ero.: la rima –ento (fónico); 2do.: la lexía «poeta» (semántico); 3ero.: la rima –ario (fónico); 4to.: la rima –ente (fónico); 5to.: la rima –isma (fónico); 6to.: la lexía «siempre» (semántico, sociolingüístico). De este cuadro cogemos que, al menos, parece invariable el poder de atracción de las rimas en todos los casos, lo que entronca con la tesis unamuniana de la rima como fuerza generatrix del poema. Las otras partículas de atracción son un sustantivo («poeta») que atrae dos nuevas lexías («canto» y «cantas») y «siempre» (adverbio, y marcador cromético) que se reduplica utilizando el conector «pero» y permite el juego retórico de contrarios. Destaquemos, por último, que la lexía «diferente» es doblemente atraída: por la rima –ente (3), y por la lexía «misma», contraparte semántica en el binomio léxico («misma-diferente»), tan necesario para garantizar el sentido binario del pensamiento, y el equilibrio de la estrofa.*

*En la décima anterior, por ejemplo, el cuadro completo de los binomio léxicos que conforman la estructura binaria del pensamiento del poeta, y su tipología, son los siguientes:*

*Aburrimiento – extraordinario (oposición)  
Descubrimiento – pensamiento (continuación fónica)  
Poeta – canto/cantas (continuación semántica)  
Diario – diario/diariamente (reafirmación)  
Corriente – rápido prisma (continuación por recurrencia sinonímica)*

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

*Prisma – misma (continuación fónica)*

*Siempre – siempre (reafirmación, por oposición, con ayuda de «pero»)*

*Misma – diferente (oposición)*

*Continuemos con el fragmento de controversia.*

Naborí: **Siempre** (1) **quise** (2) al **padre** (3) **mío** (4)  
cuyas **canas** (5) **eran motas** (6)  
**de algodón** (5a); **amé** (2a) sus **botas** (6a)  
empapadas de **rocío** (4a).  
Él (3a) **hubiera sido** (2b) un **río** (4b y 7)  
para mi **sed** (7a) **mitigar** (7b y 8)  
mas **nunca** (1a) **supe** (2c) **apreciar** (8a)  
tanto a mi **padre** (3b) y mi **madre** (9 y 3c)  
como cuando **me hice** (2d) **padre** (9a y 3d)  
y vi a un **hijo** (3c) **agonizar** (8b).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

Siempre —> nunca —> quise —> amé —> hubiera sido —> supe —> me hice —> padre (v. 1) —> Él —> padre (v. 8) —> madre —> padre (v. 9) —> hijo —> mía —> rocío —> río —> canas —> motas de algodón —> motas —> botas —> río —> sed —> mitigar —> apreciar —> agonizar —> madre —> padre.

*Desentrañemos en este ejemplo los motivos de atracción y la tipología de las lexías atraídas, para ver más claro el camino léxico-semántico, una vez que sepamos qué función cumple la palabra (continuación u oposición) y qué tipo de relación tiene con la que la atrae (verbal, adverbial, semántica, fónica, etc.)*

1. Siempre —> nunca (oposición, relación adverbial)
- 2 Quise —> amé —> hubiera sido —> supe —> me hice (continuación, relación verbal)
- 3 Padre —> él —> padre (v. 8) —> madre —> padre (v. 9) —> hijo (continuación, relación semántica y fónica)
- 4 Mía —> rocío —> río (continuación, relación fónica) y mía —> mi (padre) —> mi (madre) (continuación, relación semántica, y fónica)
- 5 Canas —> motas de algodón (continuación, relación semántica)
- 6 motas —> botas (continuación, relación fónica final)
- 7 río —> sed —> mitigar (continuación, relación semántica)
- 8 mitigar —> apreciar —> agonizar (continuación, relación fónica final)
- 9 madre —> padre (continuación, semántica y relación fónica final)

Binomios léxicos:

Siempre – nunca  
Quise – amé  
Quise – supe  
Quise – me hice  
Padre – padre

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Padre – madre  
Madre –padre  
Padre –hijo  
Mío – sus  
Canas – motas de algodón  
Mío –rocío  
Rocío –río  
Río – sed  
Río –mitigar  
Sed –mitigar  
Mitigar – apreciar  
Apreciar –agonizar

Valiente: En **tu** (1) caso, **Naborí** (2),  
urge hablar con más **cuidado** (3)  
porque se ha **multiplicado** (3a)  
la **vida** (4) de **padre** (5) **en ti** (2a y 1a).  
¿**Padre** (5a) de tus **hijos (5b)**? **Sí** (2b),  
en toda su **acción humana** (6 y 4a)  
pero la **luz** (4b) **naboriana** (6a y 2c)  
como un **sol** (4c) **maravilloso** (7)  
**te ha hecho** (1b) el **padre** (5c) **generoso** (7a)  
de la **décima cubana** (6b y 2d).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

Tu —> en ti —> te ha hecho —> Naborí —> en ti —> sí —> naboriana —> décima  
cubana —> cuidado —> multiplicado —> vida —> acción humana —> luz —> sol —  
—> padre —> padre (v. 5) —> hijos —> padre (v. 9) —> acción humana —>  
naboriana —> décima cubana —> maravilloso —> generoso—

Binomios léxicos:

Tu – en ti  
En ti – te ha hecho  
Tu –te ha hecho  
Naborí – en ti  
En ti – sí  
Naborí –naboriana  
Cuidado –multiplicado  
Vida –luz  
Luz –sol  
Sol –vida  
Padre –hijos  
Vida –acción humana  
Naboriana – humana  
Humana –cubana

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

Maravillos – generoso  
Naborí – décima cubana

*Por último, os invitamos como un mero ejercicio de persuasión metodológica, a que completen vosotros el esquema de gravitación léxica de las restantes décimas. Os daremos los puntos de atracción (#), y las lexías atraídas (#abc...). Debéis completar, entonces, el esquema de ondas rodarinas y de binomios léxicos, y sobre todo, la tipología de atracción en cada caso.*

Naborí: Yo (1) sólo **marqué** (2) el **camino** (3)  
para que la **poesía** (4)  
no **cayese** (2a) **rota** (5) y **fría** (4a)  
a los *pies* del **campesino** (3a).  
Se le **dio** (2a) al **añejo** (5a) **vino** (3b)  
**nueva** (5b) **copa** (3c) **transparente** (6, 5c y 3d)  
**brotó** (2b) una **moderna** (5c) **fuentes** (6a y 3c)  
pero **bebiendo** (3d) en la **historia** (7)  
también comparto esa **gloria** (8)  
con **Riberón** (1a y 9) y **Valiente** (6b, 1b y 9a).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

\_\_\_\_\_—> \_\_\_\_\_ —> \_\_\_\_\_—> \_\_\_\_\_ —> \_\_\_\_\_—> \_\_\_\_\_ —  
> \_\_\_\_\_—> \_\_\_\_\_ —> \_\_\_\_\_—> \_\_\_\_\_ —> \_\_\_\_\_—> \_\_\_\_\_ —  
> \_\_\_\_\_—> \_\_\_\_\_ —> \_\_\_\_\_ —> \_\_\_\_\_ —> \_\_\_\_\_ —> \_\_\_\_\_ —>  
\_\_\_\_\_—> \_\_\_\_\_ —> \_\_\_\_\_—> \_\_\_\_\_ —>

Binomios léxicos.

\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

Valiente: Soy (1) una **parte** (2) de **aquella** (3)  
**era** (4) que **vivimos** (1a) **hoy** (5 y 4a)  
**yo** (1b) no **soy** (1c) **estrella** (3a), **soy** (5<sup>a</sup> y 1d)  
**una punta** (2a) de la **estrella** (3b).

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMIENTA)

Los que **seguimos** (1e) tu **huella** (3c)  
**supimos** (1f) de otro **horizonte** (6)  
y **todavía** (5a) en el **monte** (6a)  
como en un **mar** (7) de **congojas** (8)  
están **llorando** (7a) las **hojas** (8a)  
las **muerte** (7b) de **Tacoronte** (6b).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

\_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ →  
 > \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ →  
 > \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ →  
 \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_→

Binomios léxicos.

[illegible]

Nabori: **Revelamos** (1) **mil secretos** (2) como **padres** (3) de honda **entraña** (4) pero **ahora** (1a), la nueva **hazaña** (4a) la están (1b) haciendo los **nietos** (2a y 3a). No han hallado **vericuetos** (2b) el **camino** (2c) es **expedito** (5) **triunfan** (1c) **Omar** (6), **Lazarito** (5a y 6a) **Díaz** (6b), **Fuentes** (6c), **Riberón** (6d) **Tomasita** (6e) y los que **son** (1d) de **arte nuevo** (3b y 6f) y **exquisito** (5b).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

\_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_  
 > \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_→ \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

> \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ →  
 \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ →

Binomios léxicos.

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

Valiente:      La **décima** (1) **tuya** (2) y **mía** (3 y 2a)  
                   por la vía del **combate** (4)  
                   le **dijeron** (5) al **magnate** (4a)  
                   lo que nos **pertenecía**. (3a)  
                   **Gritamos** (5a) la **rebeldía** (3b)  
                   **campesina** (6) y **proletaria** (7 y 6a)  
                   ninguna **voz** (1a) **solidaria** (7a)  
                   con más **anticipación** (8)  
                   **dijo** (5b) en el viejo **cuartón** (8a y 6b)  
                   **gritos** (5c y 1b) de **Reforma Agraria** (7b y 6c).

Esquema de gravitación léxica o de «ondas rodarinas»:

\_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ →  
 > \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ →  
 > \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ →  
 \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ → \_\_\_\_\_ →

Binomios léxicos.

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____



SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____
_____	_____

*Muchas gracias.*

*Bibliografía*

- ÁLVAREZ MURO, Alexandra (2001): *Análisis de la oralidad: una poética del habla cotidiana*, Universidad de los Andes, Grupo de Lingüística Hispánica, Mérida, Venezuela. Volumen 15.
- 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* (M. Trapero, ed.), Las Palmas de Gran Canarias, Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular / UNEICO, pp. 15-34.
- AULESTIA, Gorka (1990): *Bertsolarismo*, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia.
- BONNIN VALLS, Ignacio (1996): *La versificación española, manual crítico y práctico de métrica*, Barcelona, Octaedro.
- BOUSOÑO, Carlos (1970): *Teoría de la expresión poética*, Madrid, Editorial Gredos.
- BRITZ, Antonio (1995): «La atenuación de la conversión coloquial. Una categoría pragmática», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Almería. Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp.101-123.
- BUSTOS, José Jesús de (1995): «De la oralidad a la escritura», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 9-29.
- 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.
- CHOMSKY, Noam (1974): «Algunos problemas empíricos de la teoría de la gramática transformatoria», en Víctor Sánchez de Zabala (comp.): *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria*, I, pp. 444-524, Madrid, Alianza Editorial.
- CHOMSKY, Noam (1974): «Estructura profunda, estructura superficial e interpretación semántica», en Víctor Sánchez de Zabala (comp.): *Semántica y sintaxis en la lingüística transformatoria*, I, pp. 276-335, Madrid, Alianza Editorial.
- 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.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis y BAÑÓN HERNÁNDEZ, Antonio M. (1997): *Comentario lingüístico de textos orales. II. El debate y la entrevista*, Madrid, Arcos/libros.
- CORTÉS RODRÍGUEZ, Luis (ed., 1995): *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones.
- COSERIU, Eugenio (1977): «Esbozo de una teoría coherente del hablar y de su formulación», en *Lecciones de lingüística general*, Madrid, EDAF, pp. 43-51.
- COSERIU, Eugenio (1989): *Lecciones de lingüística general*, Madrid, Gredos.
- COSERIU, Eugenio (1989): *Teoría del lenguaje y lingüística general. Cinco estudios*, Madrid, Gredos.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (1997): «Para una metodología de la enseñanza de la improvisación», en *La luz de tus diez estrellas*, La Habana, Editorial Letras Cubanas.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (1998): *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Guipúzcoa, Editorial Senda.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2000): «Aproximaciones a una posible 'gramática generativa' de la décima improvisada», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria / ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- EGAÑA, Andoni (1996): «Características generales del bertsolarismo», ponencia leída en el IV Festival Iberoamericano de la Décima, Veracruz, México: Inédita.

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

- GALLARDO PAULS, B.** (1996). *Análisis conversacional y pragmático del receptor*, Valencia, Ediciones Episteme, colección «Sinapsis».
- GARZIA, Joxerra** (2000): «Texto, contexto y situación en la poética de los bertolaris», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- HERRERO, Gemma** (1995): «Las construcciones eco: exclamativas-eco en español», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 123-147.
- KOTSCHI, T.** (1996): «Procedimientos de producción y estructura informacional en el lenguaje hablado», en Th. Kotschi, W. Oesterreicher y K Zimmermann (eds), *El español hablado y la cultura oral en España e Hispanoamérica*, Frankfurt/Madrid, Vervuert/Iberoamericana, pp. 185-207.
- LÁZARO CARRETER, F.** (1980): *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica.
- LECUONA, Manuel** (1978): «Problemas que plantea la Literatura oral vasca», en *Idaz-Lan Guztiaak*, Vitoria, Librería Técnica de Difusión – Tolosa, pp. 541-567.
- LECUONA, Manuel de** (1965): *Literatura oral vasca*. Gipuzcoa: Editorial Auñamendi.
- LLAMAS POMBO, Elena** (2000): «Cuando el verso es poesía: imágenes de la voz y la escritura en la décima improvisada», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- LÓPEZ EIRE, Antonio** (1997): *Retórica clásica y teoría literaria moderna*, Madrid, Arco/Libros.
- MÁRQUEZ, Víctor Hugo** (1997): «Aproximaciones a la oralidad poética». Ponencia leída en el V Encuentro-festival Iberoamericano de la Décima, Las Tunas, Cuba (Inédita).
- NABORÍ, El Indio y Ángel VALIENTE** (1986): «Controversia *Los padres*», en *Antología Crítica y comentada del repentismo en Cuba: siglo XX. II Parte*. Alexis Díaz-Pimienta (comp. y ed.) (inédito).
- NARBONA, Antonio** (1995): «Español coloquial y variación lingüística», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 29-43.
- NEUMEYER, Frederick J.** (1982): *El primer cuarto de siglo de la gramática generativo-transformacional (1955-1980)*, Madrid, Alianza Editorial.
- PAYRATÓ, Lluís** (1995): «Transcripción del discurso coloquial», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 43-71.
- POLO, José** (1995): «Lo oral y lo escrito: lengua hablada, lengua escrita, escritura de la lengua y dicción de la lengua», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 71-101.
- PORROCHE BALLESTEROS, Margarita** (2001): «Aspectos de la sintaxis del español conversacional (con especial atención a y)», en CLAC (Círculo de Lingüística Aplicada a la Comunicación) 5/2001, <http://www.ucm.es/info/circulo/no5/alonsocortes.htm>. Publicado en *Actes du XXe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes*, II, Tubinga-Basilea, Francke, 1993, pp. 81-93.
- PORTOLÉS, José** (1995): «Del discurso oral a la gramática: la sistematización de los marcadores discursivos», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 147-173.
- RODARI, Gianni** (2002): *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- SÁNCHEZ CARRETERO, Cristina y NOYES, Dorothy** (2000): *Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios del folklore y cultura popular en U.S.A.* Luis Díaz G. Viana: presentación y revisión. Colección de Antropología y literatura. Guipuzcua. Editorial Senda.
- SÁNCHEZ ROMERALO, Antonio** (1989): «Presencia de la voz en la poesía oral», en Pedro M. Piñero y otros (eds.): *El Romancero. Tradición y pervivencia a fines del siglo XX. Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero*. Sevilla/Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz.
- SARASÚA, Jon** (2000): «El bertolarismo vasco», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- SAUSSURE, Ferdinand de** (1981): *Curso de lingüística general*, Madrid, Akal Universitaria.
- SBERT I GARAU, Miquel** (1995): «Poesía de Tradición en Mallorca: Los *glosaors*». Ponencia leída en las Jornadas de Verano de la Universidad de San Sebastián, San Sebastián (inédita).
- 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).
- TORRES CABRERA, GENOVEVA, QUEVEDO GARCÍA, Francisco y DOMINGUEZ YERA, Manuel** (2000): «*Décimas para la historia*: estudio literario y lingüístico de una controversia poética», en *Actas del VI Encuentro-Festival AHOZKO INPROVISAZIOA MUNDUAN / IMPROVISACIÓN ORAL EN EL MUNDO / ORAL IMPROVISATION IN THE WORLD / IMPROVISATION ORALE DANS LE MONDE*. DONOSTIA 2003 – 11 – 3/8

SOBRE LA DINAMICA INTERNA DE LA IMPROVISACIÓN POÉTICA  
(ALEXIS DIAZ PIMENTA)

- Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios.* Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano, SANTANA MARTEL, Eladio y MÁRQUEZ MONTES, Carmen** (eds.) (2000): *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios.* Universidad de las palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- 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.
- TRAPERO, Maximiano y LLAMAS POMBO, Elena** (1997): «De la voz a la letra: problemas lingüísticos en la transcripción de los relatos orales. I: La puntuación», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LII. Madrid, pp. 19-49.
- VALDÉS BERNAL, Sergio** (2000): *Antropología lingüística*, La Habana, Fundación Fernando Ortiz.
- VICENTE MATEU, Juan Antonio** (1994): *La deíxis. Egocentrismo y subjetividad en el lenguaje*, Murcia, Universidad de Murcia.
- VIGARA TAUSTE, Ana M<sup>a</sup>** (1992): «Recursos lingüísticos de incorporación contextual al enunciado: deíxis situacional», en *Morfosintaxis del español coloquial. Esbozo estilístico*, Madrid, Gredos, pp. 347-375.
- VIGARA TAUSTE, Ana M<sup>a</sup>** (1997): «Sobre deíxis coloquial», en *Pragmática y gramática del español hablado (Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral)*, Valencia 1997. Antonio Briz, José Ramón Gómez Molina y María José Martínez Alcaide, Grupo Val.Es.Co. (coordinadores). Universidad de Valencia y Libros Pórtico, pp. 256-267.
- VIGARA TAUSTE, Ana María** (1995): «Comodidad y recurrencia en la organización del discurso coloquial», en *El español coloquial. Actas del I Simposio sobre análisis del discurso oral. Almería, 1995*. Almería. Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, pp. 173-209.
- ZABALA, Antonio** (2000): «El conocimiento del idioma como base y fundamento de la improvisación en verso», en *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios.* Trapero, Maximiano, Santana Martel, Eladio y Márquez Montes, Carmen (eds.). Universidad de las Palmas de Gran Canaria /ACADE. Las Palmas de Gran Canaria.
- ZUMTHOR, Paul** (1989): *La letra y la voz. De la «literatura» medieval*. Madrid, Cátedra.
- ZUMTHOR, Paul** (1991): *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus Humanidades.