

La poesía oral improvisada, un fenómeno multifuncional

Improvised oral poetry, a Multifunctional phenomenon

Yapci Bienes

Doctorando de la Universidad de Almería, Coordinador de la Casa de la Décima en Canarias de Tijarafe, La Palma (España)
versadoresdelapalma@gmail.com

Francisco Checa y Olmos

Catedrático de Antropología Social, LASC/CEMyRI, Universidad de Almería (España)

IMPROVISACIÓN POÉTICA Y PERFORMANCE. ASPECTOS ANTROPOLÓGICOS, LITERARIOS Y MUSICALES.

MONOGRÁFICO COORDINADO POR MARÍA PILAR PANERO GARCÍA (Universidad de Valladolid)

Patrocinado por la Cátedra de Estudios sobre la Tradición (Universidad de Valladolid)

RESUMEN

En este artículo identificamos, datamos y argumentamos trece dimensiones funcionales cubiertas por la poesía oral improvisada, a saber: relacional, expresivo-comunicativa, identitaria, ritual y litúrgica, didáctica, lúdico/recreativa, medio de vida, canto de trabajo, transformadora, transmisión histórica, terapéutica/paliativa, estética y de autorrealización. Dentro de algunas de ellas, dada su magnitud, detallamos funciones específicas y anotamos posibles subfunciones. Los resultados respaldan la multifuncionalidad de la poesía oral improvisada, atendida como fenómeno global. Además, acreditamos la inherencia de la función relacional y de la expresivo-comunicativa respecto al fenómeno, y en virtud de la permanencia y simultaneidad de dichas funciones, constatamos la multifuncionalidad como rasgo de las manifestaciones poético-improvisadoras particulares. Finalmente, recogemos otras opciones manifiestas de confluencia funcional, que apuntan a una multifuncionalidad densa.

ABSTRACT

In this article we identify, date and argue thirteen functional dimensions covered by improvised oral poetry, namely: relational, expressive-communicative, identity, ritual and liturgical, didactic, ludic/recreational, livelihood, work song, transformative, historical transmission, therapeutic/palliative, aesthetic and of self-realization. Within some of these, given their magnitude, we detail specific functions and note possible sub-functions. The results support the multifunctionality of improvised oral poetry, considered as a global phenomenon. In addition, we prove the inherence of the relational and expressive-communicative functions respect to the phenomenon, and by virtue of the permanence and simultaneity of these functions, we confirm the multifunctionality as a feature of the particular poetic-improvisational manifestations. Finally, we gather other manifest options of functional confluence, which point to a dense multifunctionality.

PALABRAS CLAVE

poesía oral improvisada | performance | funcionalidad | multifuncionalidad

KEYWORDS

improvised oral poetry | performance | functionality | multifunctionality

1. Introducción

De acuerdo con el respaldo documental existente, la poesía oral improvisada constituye una práctica milenaria (Pedrosa 2000 y 2001, Del Campo 2006). Además, su presencia está acreditada en diversas zonas y comunidades del planeta (Taller Oral Mintzola s. f., Zumthor 1991, Finnegan 2012, Díaz-Pimienta 2014), con independencia de la lengua, la cultura o el sistema de creencias imperantes. La antigüedad de la poesía oral improvisada no ha sufrido interrupción alguna a lo largo de los siglos. Por lo que respecta a su universalidad, esta puede defenderse tanto desde una perspectiva histórica como contemporánea. No en vano, muchas de las expresiones datadas en la actualidad presentan una clara vigencia sociocultural recogida del pasado.

No obstante, como era de esperar, los cambios experimentados en los sistemas de relación, comunicación, celebración y producción han desembocado en una transformación, debilitamiento y/o extinción de costumbres y marcos interactivos. Lo sorprendente es que, en mitad de esa tendencia, las diversas manifestaciones poético-improvisadoras han mostrado una asombrosa capacidad de adaptación, amoldándose a los nuevos contextos, en un claro proceso de resignificación social. A

nuestro entender, la universalidad, los procesos de adaptación y la vigencia sociocultural de este fenómeno, se asientan en la funcionalidad y multifuncionalidad con las que ha sido concebido por el hombre.

Pese a ello, no nos constan estudios que, desde una óptica universal, hayan focalizado su atención en los aspectos multifuncionales de este arte. Quizá tenga que ver con lo que observó Armistead (1994: 42): hasta tiempos recientes “la poesía improvisada ha sido como la cenicienta, la oveja negra, de la literatura oral”. Tanto por su naturaleza oral como por su carácter espontáneo, ha sufrido secularmente el peso de prejuicios letrados y estéticos, a los que se suman prejuicios morales y legales contra su contenido o contra la forma de vida de sus autores (Del Campo 2006). La confluencia de tales factores ha derivado en una prolongada desatención científica, aunque, eso sí, dicha tendencia viene revirtiéndose durante las últimas décadas. Sin embargo, el enfoque dominante de los estudios que han contribuido al cambio es marcadamente filológico. En ellos tiende a ponderarse la atención a componentes estéticos y formales de las composiciones, con la consiguiente descontextualización *performativa*.

Motiva nuestro estudio la necesidad de ensanchar y trascender esa tendencia. En consecuencia, el presente artículo se destina a identificar, datar y argumentar las diferentes dimensiones funcionales reconocibles en la poesía oral improvisada. Al mismo tiempo, bosqueja líneas de relación y espacios de confluencia entre las mismas. De esa forma nos adentraremos en la funcionalidad *performativa* del fenómeno y estaremos en disposición de acreditar científicamente su naturaleza multifuncional.

2. Metodología

Dada la naturaleza *performativa* e inmaterial del objeto de estudio, fundamentamos nuestra investigación a través del enfoque cualitativo. Dentro de este, hemos manejado el método etnográfico, con técnicas y herramientas como 1) la entrevista, abierta y semiestructurada, aplicada en especial a informantes clave; 2) la observación participante, utilizada en los contextos donde aparecen las manifestaciones repentistas, como es el marco de los diversos festivales —celebrados en Canarias, Andalucía, Murcia, Galicia, Portugal y Cuba— y las fiestas creadas ex profeso; 3) la observación no participante; o 4) el cuaderno de campo. Lógicamente, todos sus resultados se han contrastado y enriquecido a través de un proceso de análisis documental y un amplio estudio bibliográfico.

La triangulación de datos se ha llevado a cabo, primero mediante un etiquetado manual, para a continuación, partiendo del conocimiento de los datos, construir un sistema de categorías con las distintas dimensiones funcionales identificadas. Atendiendo al conjunto resultante, finalmente se han observado líneas de confluencia entre funciones.

3. Resultados

A continuación, recogemos las dimensiones funcionales cuya presencia hemos identificado, argumentando y datado en la poesía oral improvisada. Así mismo, presentamos un apartado dedicado a las opciones de confluencia.

3.1. Dimensión relacional

La poesía oral improvisada es un flujo de ideas, lógicamente convertidas en verso, que detona, se define y toma su significado en relación con las particularidades que se dan en cada marco *performativo*. Dentro de este, se desempeña como un flujo discursivo, en cuyo carácter dialógico no solo intervienen cuestiones poéticas, con mayor o menor calidad en el arte de versar, son también imprescindibles los espectadores —partícipes directos— y, en aquellas tradiciones donde participan, los agentes ejecutantes de música o danza.

En el seno del grupo, los flujos *performativos* se entrecruzan y acumulan multidireccionalmente, conformando una cartografía densa, tanto de la identidad como del instante. Así, efectos y contenidos de orden conceptual, sensorial, emocional y espiritual convergen en una relación ritualizada, definiendo al grupo humano a partir de la interacción directa de sus miembros.

Por tanto, desde la perspectiva de su funcionalidad, la dimensión relacional se ha de considerar como

algo inherente a la poesía oral improvisada y, en consecuencia, algo que subyace al resto de funciones desempeñadas por ella. Dentro de sus propios límites, esta dimensión creemos que acapara las siguientes funciones primordiales: es una herramienta de resolución de conflictos, un instrumento de cortejo, un vehículo de interacción grupal y comunitaria y, por último, un medio regulador de conductas y valores.

Las vemos con mayor detenimiento.

3.1.1. Herramienta de resolución de conflictos

La poesía oral improvisada, como práctica canalizadora y mediadora en las relaciones humanas, constituye un cauce dialógico de interacción. Al estar abierta a la participación horizontal del discurso —democrático, en consecuencia— se convierte en una potente herramienta de resolución de conflictos. La universalidad de dicha función puede visibilizarse mediante diversos ejemplos.

En esta línea destaca el género tradicional denominado *Al-Taghrooda*, cultivado por los “beduinos de los Emiratos Árabes Unidos y del Sultanato de Omán” (UNESCO s. f.). Tanto es así que entre sus funciones sociales resalta la UNESCO (s. f.) la consistente en “resolver conflictos entre personas o tribus”.

Entre la comunidad indígena Wayuu, que puebla la Península de La Guajira (Venezuela-Colombia), el *Pütchipü'üi* ejerce como mediador de conflictos entre linajes, valiéndose de la palabra como herramienta pacífica de resolución. Para cumplir dicho propósito, el *Pütchipü'üi* debe dominar la tradición oral local, en la que se integra el *Jayeechi* (López-Hernández 2001), un género de canto a capella, cuya improvisación está documentada.

Otro caso es el detectado entre la comunidad esquimal de Groenlandia, en cuyo seno “muchas querellas las resuelven los contendientes mediante duelos jocosos. Cada uno ellos, armado solo de un tambor con el que se acompaña, recita una serie de insultos humorísticos, chistes obscenos o ‘cancioncillas de picaíllo’ que tratan de ridiculizar a su contrario; quien más provoque la risa del auditorio será el vencedor” (Checa 1996: nota 4).

En nuestro contexto próximo también encontramos casos en los que se pondera esta función. Hasta hace escasas décadas, las loas paganas de la isla de El Hierro (Canarias) se erigían como canal satírico-burlesco mediante el que rebajar las tensiones latentes entre bandos vecinales. En ese marco, constituían “la punta de lanza para realizar la crítica social”, mientras “la voz delatora (...) va contando las faltas de índole moral o las deficiencias físicas” (Lorenzo 1981: 160). Durante varios días se extremaba el clima de confrontación, ritualizando las interacciones hasta puntos insospechados en el trato ordinario, como acreditan los prisioneros tomados o los emblemas transitorios, tales como banderines, cohetes, tinturas, huevos y otras armas arrojadas y simbolizadas. Dicha tensión alcanzaba su culmen en determinadas celebraciones de connotación liminar, como el Carnaval o la noche de San Juan, siendo una válvula periódica mediante la cual se aliviaba la presión comunitaria.

3.1.2. Instrumento de cortejo

La poesía y el amor conforman un binomio ancestral y poderoso. La lírica, en tanto desprendimiento íntimo y ferviente, constituye un cauce propicio para elevar y recoger el decir amoroso. El amor, razón de ser y sentimiento enardecido, se erige y convierte en tema recurrente e inspirador en materia poética. No extraña, pues, que la poesía de todos los tiempos y lenguas, a modo de cancionero universal, esté inundada de amor (y de desamor).

Registrando en occidente expresiones músico-poéticas antiguas, recuérdese la *Fin'Amor*, destacada como filosofía del arte trovadoresco desde la segunda mitad del siglo XII. En el contexto ibérico basta fijarse en las formas líricas medievales, porque jarchas, cantigas de amigo y serranillas están impregnadas en su mayoría por una esencialidad amorosa. De igual forma, las líricas amorosas se convirtieron durante el Barroco en todo un tópico antropológico y literario español: rondas y serenatas en las que grupos de amigos, casi siempre ataviados de instrumentos musicales, recorrían las calles y casas dirigiendo coplas cantadas a las mozas, muchas de ellas improvisadas, total o parcialmente.

La esencia de todo ese sustrato perduró y perdura en numerosas tradiciones repentistas. En el contexto hispánico es abundante la tendencia. Esta función de cortejo subyace en las rondas de mocerío del trovo alpujarreño o en la veta galante del trovo murciano. Son expresiones que hoy perviven primordialmente

como recreación, si bien estuvieron vigentes hasta no hace muchas décadas. Aún más, aunque pueda parecer anacrónica encarándola con la evolución de los sistemas relacionales y comunicativos, la costumbre se conserva, con plena funcionalidad, en algunas tradiciones. Así lo indica la etnografía acometida sobre el arte de los versadores canarios, cuya joven militancia usa hoy las décimas para ligar.

En la propia tierra canaria, además de las coplas y *trujanes* improvisados en los que se arrimaban o enfrentaban los jóvenes de distinto sexo (Bethencourt 1985), consta un género específico de interacción repentista entre ambos: las *relaciones*. En ellas, la oposición sexual –fecunda en eufemismos verdosos– y el escarnio verbal desempeñan un papel paródico, cuya lectura inversa declara mutua atracción. Con igual nombre y similares características encontramos una expresión repentista en Argentina. En Cuba, las fuentes escritas retratan desde el siglo XIX el uso que los guajiros hacían de la décima cantada e improvisada para revelar “el estado de sus amores” (Balmaseda 1874: 374), costumbre mantenida por los actuales repentistas de la isla.

Pese a que hayamos ponderado los datos del contexto hispánico y priorizado ejemplos del ámbito panhispánico, esta función no tiene lengua ni fronteras definidas. Para ilustrar su universalidad podemos referenciar, en Filipinas, la expresión de música y danza denominada *balitaw*. En su seno se improvisan letras predominantemente tendentes a la temática amorosa (Taller Oral Mintzola s. f.). De forma afín: “Entre los gondos de la India, los jóvenes se cortejan mediante canciones improvisadas” (Zumthor 1991: 160).

3.1.3. Vehículo de interacción grupal y comunitaria

La naturaleza interactiva de la poesía oral improvisada y la multidireccionalidad de sus flujos expresivos convergen, reforzando su funcionalidad como vehículo de interacción grupal y social. A todas luces, la comunicación es rasgo, fundamento y propósito esencial de la poesía oral improvisada. Por ende, esta función de interacción le es inherente.

Al trascender la prosa ordinaria y desarrollarse en unas coordenadas de comunicación culturalmente significadas, la interacción que se produce a partir de versos repentizados adquiere una impronta ritualizada para los implicados en la *performance*. En consecuencia, la emanante vivencia colectiva, su atmósfera y efectos, conforman un cauce de cohesión grupal, con un fuerte carácter de inmersión simbólica. Por otra parte, la poesía improvisada se manifiesta y agranda en celebraciones festivas, rituales y costumbres que son relevantes para el grupo o la comunidad.

Si nos fijamos en su contenido y orientación expresiva, esta función interactiva puede abarcar desde el elogio al zaherimiento. Además, por medio de su potencial perlocucionario, puede influir en la realidad, rebasando un impacto exclusivamente verbal.

3.1.4. Medio regulador de conductas y valores

En la poesía oral improvisada el triunfo de los versos no solo se mide a través de la eficacia que alcancen en la *performance* directa. Un triunfo mayor indica su arraigo en el grupo. Dicho arraigo depende del grado de identificación o de valoración positiva que la comunidad receptora le conceda a su contenido.

Es así porque, a fin de cuentas, el contenido de estas versificaciones actúa como una especie de espejo comunitario, dado que el discurso poético y la interpelación entre versadores se ven sometidas a un proceso de negociación intersubjetiva. De ese proceso deriva un reflejo consensuado, donde se aprecian los rasgos ponderados por el grupo. Así se vigoriza un sistema axiológico reconocible, alimentando los constructos ético-morales, los límites y expectativas en torno al comportamiento individual, grupal y comunitario. En este sentido, los poetas improvisadores actúan como catalizadores de lo que se espera y de lo que se censura.

Su recurrencia nos permite localizar muchísimos ejemplos donde el repentismo muestra una función reguladora de conductas y valores. Basten los que siguen.

En la tradición del Cante de poetas del Genil, “Cletillo” improvisó lo siguiente para un muchacho que se había propasado con la costurera que le tomaba medidas para un traje:

“En la aldea de El Higueral

han puesto una sastrería,
dos hostias le pueden dar
tomándole la medía
al hombre que no es formal” (Moreno y Ortiz 2019: 50).

En el marco de la tradición alcarreña, el “tío Mona” le recriminó a un vecino que provocaba a los demás fanfarroneando de que él no tenía que trabajar para vivir bien:

“Ni tu hijo ni tu nuera
van a poderte aguantar,
por no querer trabajar
¡qué mala vejez te espera!” (Caballero 1996: 76).

En el seno del repentismo canario, constan los siguientes versos, improvisados por el padre de una chica que, sirviendo al cura de Candelaria, quedó encinta de este, quien, cuidándose de escándalos, la había enviado al pueblo de Granadilla:

“Injertar no es maravilla;
pero es cosa extraordinaria
injertar en Candelaria
y dar fruto en Granadilla” (Bethencourt 1985: 231).

3.2. Función expresivo-comunicativa

La función expresivo-comunicativa de la versificación improvisada abarca desde el texto, el lenguaje paraverbal y no verbal, el enfoque discursivo, canto, música y danza, hasta aquellos elementos ligados a la puesta en escena *performativa*. Nos situamos ante una función consustancial a todas las manifestaciones de poesía oral improvisada, en la medida en que el lenguaje mismo es funcional (Jakobson 1975) y la poesía oral desempeña una función expresivo-comunicativa, o varias, en su comunidad (Zumthor 1991).

De hecho, junto con la función de interacción grupal y comunitaria, la función expresivo-comunicativa es la de mayor entidad y amplitud dentro del conjunto. Este rasgo se trasluce con una mera aproximación a sus posibilidades. Si atendemos al enfoque discursivo, observamos que las orientaciones e intenciones filosófica, crítica, burlesca o arengadora, entre otras, desempeñan dentro de esta función unas subfunciones bastante relevantes. Si atendemos a los cantos a coro o los elementos de danza, observamos que, desde el seno de esta función, éstos desempeñan funciones de orden identitario y ritual.

3.3. Función identitaria

La poesía oral improvisada es un arte universalmente extendido, constatado desde la Antigüedad en diversas lenguas y culturas. En la vasta cartografía del fenómeno pueden identificarse múltiples tradiciones poético-improvisadoras compartiendo rasgos y sustratos comunes. No obstante, cada manifestación —incluidas las más afines entre sí a causa de factores de relación cultural y/o geográfica— encierra especificidades que son consecuencia y reflejo de una identidad comunitaria propia.

De forma extendida, la versificación improvisada cumple un papel relevante en momentos clave del ciclo festivo, del ciclo de cosecha o, en su conjunto, del ciclo vital. En ellos se desempeña como elemento cohesionador e identitario de la comunidad, entrañando un reflejo, a la vez que una exaltación, de rasgos etnográficos distintivos y significativos. Si atendemos al plano textual, constituye un canal de preservación léxica, al emplear singularidades semánticas o dialectales. A su vez, se abordan referentes, símbolos y tradiciones locales, desde coordenadas *toposensitivas* y *temposensitivas* propias.

A nivel performativo, la poesía oral improvisada es un cauce de convivencia y experiencia co-vivida, adensando el sentido de pertenencia. Atendiendo a la dimensión folklórico-musical, las formas de canto y su acompañamiento instrumental integran un patrimonio melódico en el que cada comunidad se reconoce.

Y si los elementos diferenciadores de las tradiciones improvisadoras abanderan la identidad particular, sus elementos comunes derivan en oportunidades de armonización y enriquecimiento intercultural. Una

magnífica prueba de ello reside en los denominados “cruces poéticos” (1), constantes y apreciadísimos en el marco del movimiento festivalero panhispánico (puede consultarse en Leyva 2001 una síntesis de la etapa germinal de este movimiento organizativo y conectivo).

El empleo de una misma lengua y el arrimo de tradiciones expresivas con vínculos a nivel germinal y estructural refuerzan así una identidad global. En su seno, eso sí, las diferencias despliegan una gama de riqueza. A las particularidades poéticas, musicales y *performativas* de cada tradición se suman los atavíos. Por norma, el payador argentino acude con poncho, botas camperas, sombrero de ala plana y ancha y pantalón bombacho, proyectando la estampa gauchesca, mientras que el trovador antioqueño suele acudir provisto de carriel y de sombrero paisa, y el trovador panameño suele hacerlo con guayabera y sombrero de alaalzada por la parte delantera. Tanto estas como otras indumentarias locales, cuando su empleo está vigente más allá de la escenificación, se integran con naturalidad en su contexto, si bien resultan diferenciadoras en los marcos festivaleros internacionales.

Reflejo de un desarrollo y una significación endógenos de las tradiciones poético-improvisadoras es el empleo de instrumentos musicales de creación o particularización local. En el ámbito panhispánico, por ejemplo, esta tendencia se trasluce en el terreno de los cordófonos, empoderados a una función acompañante protagónica.

Por otra parte, durante los últimos años se observa un reconocimiento institucionalmente formalizado hacia el patrimonio radicante en las tradiciones poético-improvisadoras (2), fundamentándolo recurrentemente en valores identitarios. Esto implica una percepción y estimación externa de dichos valores, legitimados a nivel endógeno por cuanto se ha recogido en los párrafos precedentes.

3.4. Función ritual y litúrgica

“Los rituales, como formas actuadas de significado, posibilitan que los actores sociales enmarquen, negocien y articulen su existencia fenomenológica como seres sociales, culturales y morales” (McLaren 2003: 69).

Atendiendo a su significación endógena y a su fuerza y componentes simbólicos, son bastantes las prácticas poético-improvisadoras datadas que pueden, estructuralmente, encuadrarse en el terreno de lo ritual. Así mismo, son muchas aquellas en las que se identifican elementos ritualizados (estructuras y pautas interactivas y metalingüísticas) y aquellas que tienen una participación necesaria en marcos y eventos ritualizados. A partir de estas premisas, la funcionalidad ritual de la poesía oral improvisada puede identificarse desde varias perspectivas.

La funcionalización ritual de la poesía oral improvisada queda acreditada por su potente imbricación en ritos relevantes del ciclo de la vida, llegando incluso a trascenderlo mediante prácticas de contacto con los muertos. Múltiples ejemplos respaldan e ilustran lo que señalamos (Zumthor 1991, Taller Oral Mintzola s. f.). Los *koiagni* son un tipo de cantos fúnebres improvisados, cultivados por la etnia *dagara* en Ghana, Burkina Faso y Costa de Marfil. En Yemen encontramos los *bālah*, breves poemas improvisados cuya motivación suele relacionarse con importantes ritos del ciclo vital (nacimiento y boda), salpicándolos de buenos deseos. En Kurdistán, Turquía, Siria, Irak e Irán consta la improvisación de letras para el *dengbej*, género músico-poético cultivado en kurdo, en el que se engloban los cantos (*strana*): *ser miriyan* (a los muertos), *lorîn* (de cuna), *dawetan* (de boda) y *sahî* (de fiesta y reunión). El género *angay*, cultivado en Pakistán, está intensamente funcionalizado en el marco de los rituales de boda. En China encontramos el *zhangkhap* (3): canciones improvisadas en bodas, ceremonias y rituales. En Malasia, las dos familias directamente implicadas en una ceremonia nupcial improvisan *pantuns*. En Papúa Nueva Guinea se cultiva el *sa-yalab*, que es un canto fúnebre improvisado por mujeres. En Lituania se cultiva la *rauda*, que engloba las canciones improvisadas en bodas y funerales. En Grecia se cultiva el *moiroloi*: canción femenina de llanto por los muertos. Las comunidades indígenas bolivianas cultivan las *wallunk'as*, canciones rituales improvisadas con motivo de la visita de los muertos.

La funcionalidad ritual puede también fundamentarse en una participación significativa de las prácticas poético-improvisadoras en fiestas y celebraciones de carácter formal e informal. Ello nos remite a una ritualidad festiva, que es rasgo sobresaliente en manifestaciones como la *piquería vallenata* (Colombia), el *amorfino* de los montubios (Ecuador) o el *despique da Madeira* (Portugal). En otras, la funcionalidad festiva se condensa o intensifica durante hitos del calendario festivo local, como ocurre con las coplas lanzadas durante la *Danza de la gigantona* (Nicaragua), con el repentismo venezolano durante los velorios de la cruz o con las *copleadas* del noreste argentino durante el ciclo carnavalesco.

La funcionalidad ritual puede, igualmente, argumentarse a través de una intensa implicación en prácticas y creencias de carácter religioso, derivando en una ritualidad religiosa. Esta función es estable en la vertiente del canto a lo divino, dentro de la paya chilena, mientras que en la trova puertorriqueña se acentúa sensiblemente durante el ciclo navideño, igual que ocurre con el trovo murciano de cuadrillas entre el Día de Todos los Santos y el Día de Reyes. Vinculada a esta funcionalidad religiosa se detecta incluso una funcionalización litúrgica del fenómeno, pues consta la participación directa de expresiones contemporáneas en las ceremonias religiosas: he ahí la improvisación de cánticos litúrgicos en las iglesias separatistas de Sudáfrica (Finnegan 2012: 181), he ahí las *paād-danāa*, improvisadas en la India (Taller Oral Mintzola s. f.) durante los rituales animistas del *bhuta-kola* o, en nuestro contexto, manifestaciones repentistas desempeñadas en los templos, en el seno de la liturgia, como las coplas ligadas a las *Misas de gozo* del poniente almeriense, o los *Años nuevos* improvisados en Arure (La Gomera).

Además de las posibilidades de funcionalidad ritual ya recogidas, las prácticas poético-improvisadoras parecen magnetizadas de cara a la convergencia de elementos ritualizados, llegando incluso a alcanzar, en sí mismas, la condición y consideración endógena de rituales.

3.5. Función didáctica

La tendencia discursiva de las emanaciones poéticas improvisadas se ve influida, marcada o enteramente definida por las expectativas y valoraciones de una comunidad y un contexto específicos. A su vez, cada comunidad pondera un conjunto de saberes, un constructo de referentes socioculturales. Partiendo de esa realidad, los contenidos de la poesía oral improvisada reflejan o se impregnan de saberes, destrezas, valores, creencias y perspectivas humanas. Es así como adquieren un carácter didáctico, transmisor de los referentes empoderados. En este sentido, pueden incluso trascender el marco *performativo* inmediato, afianzándose en la tradición oral. A esto, precisamente, conduce la estimación comunitaria de su potencial pedagógico o perfectivo.

Partiendo de ahí, la transmisión de constructos axiológicos subjetivos o intersubjetivos constituye una constante de la poesía oral improvisada a nivel universal, igual que los mensajes de carácter sentencioso y las apologías o condenas comportamentales, apoyadas en ciertas estimaciones empíricas (buena conducta o valor positivo = consecuencia deseable // mala conducta o contravalor = consecuencia indeseable). Mientras que esta funcionalidad o tendencia didáctica puede considerarse puntual en muchas de las manifestaciones en que aflora, hay algunas en las que dicha inclinación es sobresaliente. Por ejemplo, al sumergirnos en el mapa de la *poesía extemporánea*, por algo Scarnecchia (2012) remarca el *sabor proverbial* de las *mandinadha* cretenses.

Más allá de la orientación o intencionalidad expresa de su discurso, no conviene ignorar el caudal didáctico que, *per se*, posee esta poesía oral. Como vivencia, consolida un canal directo de aprendizaje e inmersión comunitaria.

Tampoco olvidemos que en la *pandeia* griega —paralela al desempeño de los *aedos* clásicos— la música y la poesía ostentaban un destacado lugar entre las materias consideradas relevantes de cara a una formación cívica integral. Siguiendo esa estela, en el contexto actual son diversos los trabajos que reivindican el valor formativo de las tradiciones repentistas en el marco de la educación formal, tanto por sus aportes directos en áreas de literatura o música, como por su potencial formativo en materia de valores, convivencia, identidad, interculturalidad o expresión artística interdisciplinar, entre otros. Véanse, entre otros, a García Garmendia (1999) y Tomás Loba (2015).

3.6. Función lúdica y recreativa

En su clásico *Homo ludens*, Johan Huizinga (2007) argumenta sobre el juego una funcionalidad biológica y otra cultural, si bien subraya el placer suscitado por su práctica como causa directa de la necesidad que el hombre adulto siente de él. A través de este último factor, justifica su universalidad y su mayor antigüedad en comparación con la cultura. Por otra parte, destaca su capacidad para conformar un mundo no ordinario y pasajero (regido por normas propias), de conectar a los partícipes, de preparar para determinadas tareas y, por supuesto, de liberar energía y relajar la tensión. Entre las expresiones lúdicas atendidas este autor presta destacada atención a la creación poética, sobre la que sostiene que “la poesía, nacida en la esfera del juego, permanece en ella como en su casa. *Poiesis* es una función lúdica. Se desenvuelve en un campo de juego del espíritu, en un mundo propio que el espíritu se crea. En él, las cosas tienen otro aspecto que en la ‘Vida corriente’ y están unidas por vínculos muy distintos

de los lógicos” (Huizinga 2007: 153).

No es casualidad que entre las manifestaciones con las que Huizinga justifica la naturaleza lúdica de la poesía incluya diversas prácticas improvisadoras.

En el ámbito de la cultura occidental, el aprovechamiento de la poesía oral improvisada en la esfera de lo lúdico-recreativo está datado desde la Antigüedad clásica. En Grecia, durante unos juegos fúnebres —aludidos por Aristófanes en el año 421 a. C.— se habrían batido en certamen de repentización los *aedos* Homero y Hesíodo (Del Campo 2015: 131 y 147, n. 2). Desplazando nuestras miras al *spectaculo ludunt* latino, encontramos figuras a las que cabe achacar facultades de improvisación poética, como los *mimi*, *histriones* o *thymelici* (Del Campo 2006: 64). También entre los juglares medievales europeos (cuya designación deriva etimológicamente de juego y cuya función primordial consistía en propiciar solaz y diversión colectivos; véase Menéndez Pidal 1991) se reconocen cualidades de improvisación poética (Gayangos y De Vedia 1851: 451).

Avanzando en el tiempo, la presencia de improvisación poética consta en los espectáculos populares del barroco español: representaciones teatrales y justas poéticas, ambos con potente capacidad de convocatoria. También en las academias literarias, socialmente restrictivas, el repentismo actuaba recurrentemente como divertimento de la elite social, tanto a nivel creativo como receptivo. Además de en marcos estructurados —como podemos calificar a tales representaciones teatrales, justas y academias—, el repentismo brotaba en las más variopintas y espontáneas situaciones, con una marcada inclinación hacia el terreno lúdico. Tanto fue así, que aquel germen incide en algunas de las características más sobresalientes de la tradición panhispánica, entre las que los expertos sitúan la propensión a los registros satírico-burlescos (Del Campo 2006) y el humorismo (Díaz-Pimienta 2014).

Las abundantes pruebas de ludificación del ejercicio poético-improvisador en el ámbito panhispánico, en las cunas clásicas de la cultura occidental y en los espacios medievales en que se consolidaron las lenguas románicas, traslucen la fuerza de dicha tendencia. Dada su accesibilidad, hemos acumulado aquí algunas de esas evidencias, aspirando al bosquejo de cierta genealogía. Ello no implica, ni mucho menos, la ausencia de tal inclinación en otros marcos culturales y sociohistóricos, pues nos situamos ante un fenómeno mundialmente observable.

El niño explora sus límites a través del lenguaje, explora los límites de su mundo y de la interacción humana. En su condición de demiurgo verbal, está en disposición de fundar imaginativamente opciones de mundo que resultarían inabordables por la vía material. Definiéndose, el niño asienta, crea y renueva, a través del juego y la palabra, componentes que se unen en la improvisación poética. De ahí la temprana edad a la que, con elevada frecuencia, suelen despuntar en el individuo las capacidades poético-improvisadoras, asimiladas mediante aprendizaje social. Los estímulos positivos, de carácter externo (aplausos, risas, jaleos, vítores, reconocimiento social, abrazos, gestos cariñosos, trato agradable, estatus cultural, pago o don recibido, etc.) e interno (autoestima, autorrealización, autosuperación y satisfacción creativa, o cultural, etc.), contribuyen al afianzamiento y desarrollo de las capacidades percibidas. Empíricamente, tanto el niño como el que ha dejado de serlo perciben un camino eficaz hacia dichos estímulos —o al menos hacia aquellos que presentan una accesibilidad más inmediata— en la generación de contenidos y situaciones divertidos.

La poesía oral improvisada tiende así a volverse eje o sal de la fiesta, de la reunión amistosa; germen jocoso o rasero de ingenios. Y esto ocurre en momentos y marcos de la más variada naturaleza. Mediante su ejercicio, el *Homo ludens* genera oportunidades de ocio constructivo, dinámicas recreativas en las que expandirse y relajarse, en las que encontrarse con los iguales. La distención refresca los espíritus. La esfera recreativa les aísla temporalmente del peso de la cotidianidad, de las rutinas mentales y procedimentales. La risa, por su parte, actúa recurrentemente como puerta de acceso a ese plano. En la risa individual se halla alivio, bálsamo, liberación. A través de la risa el ser se eleva hacia sí, en una abstracción transitoria de su carnalidad y su fugacidad. Por lo que respecta a la risa colectiva, en ella el grupo se congrega y armoniza, adensando y desnudando vínculos; significando una raíz común, desde la cual exorciza su futuro.

Es por todo esto que muchas expresiones tienden a la búsqueda de efectos jocosos, regodeándose en la jácara. Esa búsqueda puede ser puntual, detonada por estados de ánimo, estímulos o atmósferas propicios. Ahora bien, existen múltiples manifestaciones poético-improvisadoras en las que ese tono es el predominante —hasta el definitorio, podríamos decir—. A ese terreno aspiran insistentemente en sus contenidos las *polkas piconas* de Canarias, las *regueifas galegas*, el cante de poetas del Genil o el trovo

alpujarreño. Y, de acuerdo con lo adelantado, esto no se limita exclusivamente a nuestro contexto. Así lo prueban, por ejemplo, “las canciones guasonas, improvisadas y de uso interno del grupo, como las burlas que se dirigen entre sí las co-esposas” africanas o los “cantos de burla recíprocos” oídos en la indonesia isla de Buru (Zumthor 1991: 93 y 106).

3.7. Medio de vida

La función pedigüeña de la poesía oral improvisada está probada en la Antigüedad clásica, conforme se trasluce en unos versos de aginaldo recogidos por Heródoto (cit. en Pedrosa 2001) e improvisados por Homero a su llegada a Samos.

Los juglares medievales europeos, entre quienes había poetas improvisadores (Del Campo 2006), hicieron oficio de su arte, sustentándose del dinero, los alimentos, bebidas y paños que obtenían como pago a su labor (Menéndez Pidal 1991). Se ha documentado incluso un fuerte movimiento gremial, emprendido por juglares de diversas latitudes en defensa de sus derechos laborales (Ventura 2012). Y aquella profesionalización se mantuvo hasta los estertores mismos de la juglaría tradicional. Así lo demuestra la carta de recomendación que escribe el Marqués Luis Gonzaga para que Juan de Valladolid pudiera ganarse la vida mediante “*le virtude sue e per la prompteza del dire improviso in rima ben in lingua spagnola*” (Gonzaga 1458, cit. en Menéndez Pidal 1991: 501).

En el ámbito panhispánico aquella función tuvo un claro continuador en el ciego coplero. En contextos en los que por norma la productividad requería pleno rendimiento corporal y sensorial, la divulgación y creación poética se convirtió en una opción de subsistencia para los ciegos, igual que para aquellos que presentaban diversidad funcional de otra índole. La mayoría de ellos quedaron en el anonimato, como tantos repentistas a lo largo de los siglos. Sin embargo, algunos alcanzaron auténtica celebridad. Ese es el caso del peruano Francisco del Castillo, el “Ciego de la Merced”, quien en el siglo XVIII se granjeaba frecuentes limosnas y dones a través de su ingeniosa poesía improvisada. En la siguiente centuria, cobró mucha fama la ciudadrealeña María Francisca Díaz Carralero, la “Ciega de Manzanares”, quien llegó a sustentarse con lo obtenido mediante su habilidad repentista. Ahora bien, esta forma de ganar el sustento no era entonces exclusiva de personas con diversidad funcional. Por ejemplo, Francisco Ganga Ager, “el Seráfico”, sin hándicap conocido y coetáneo de la anterior, consiguió muchas veces dinero, alimentos y vino improvisando versos en Elda (Alicante) y sus alrededores.

Observando el contexto contemporáneo: un gran porcentaje de las expresiones poético-improvisadoras ha tendido en las últimas décadas al formato de espectáculo y ha penetrado en los medios de comunicación. Como consecuencia, se ha creado una nueva forma de profesionalismo. Dentro del ámbito panhispánico, muchas de las actuaciones públicas son remuneradas, aunque en la mayoría de los casos los ingresos directos recibidos por repentizar no constituyen para los artistas la principal fuente de ingresos económicos.

La transformación, debilitamiento y/o desaparición de patrones tradicionales de transmisión cultural ha derivado en alternativas de divulgación intergeneracional, como los talleres y otras iniciativas didácticas —en ámbitos formales y no formales de educación— a cargo de las cuales es frecuente encontrar a poetas improvisadores, por su amor a la tradición y por su condición de expertos. A menudo, esa es una labor remunerada por asociaciones o entidades públicas, lo que supone un ingreso indirectamente relacionado con la capacidad repentista. De la misma forma, ha sido abundante la edición y venta de libretos y grabaciones temáticos, derivando en beneficios. También los certámenes de repentismo, frecuentes y extendidos, suelen reportar premios en metálico o especie. En casos como el de los *bertsolaris* vascos, la creatividad de los improvisadores es aprovechada y remunerada en ámbitos mediáticos y publicitarios. En Canarias, ciertos militantes del arte de los versadores llegaron a estar contratados como dinamizadores culturales del programa televisivo *La Luchada*, de RTVE-C.

Por último, los grados de profesionalismo o dedicación exclusiva pueden variar según el contexto. En Cuba el repentismo presenta un sector profesional cuyos integrantes, obligatoriamente adscritos a empresas artísticas, perciben una asignación fija, a la que se suma lo percibido por su participación en eventos y producciones. Un alto grado de profesionalización presentan, en el anterior sentido, la trova puertorriqueña y la trova panameña, haciendo viable una dedicación artística muy importante. Fuera del ámbito panhispánico encontramos también expresiones con un alto grado de profesionalización en el sentido referido, caso de los *piitárides* de Chipre y de los improvisadores de *extempo calypso* de Trinidad y Tobago. En el seno de las culturas primitivas los poetas suelen gozar de la consideración de especialistas, recibiendo retribuciones en especie por sus servicios o condición. En el campo del *freestyle*

rap, que es una expresión internacionalizada, consta la elevada profesionalización de ciertos *Mc*.

3.8. Canto de trabajo

Sin lugar a discusión, los cantos de faena o laboreo constituyen uno de los tipos más claramente universales y ancestrales dentro de la poesía oral. Abundan los de arada, siembra, siega y cosecha; los de procesado y desnudamiento de frutos. Abundan los de trilla, molienda o arreo. En entornos costeros, ocurre lo mismo con los cantos de navegación y pesquería.

Al enfrentarse a las tareas productivas conducentes a la subsistencia, el hombre persigue en el canto alivio y distracción a su dureza o monotonía. De hecho, el tiempo en el que se canta —pese a los rigores impuestos por el laboreo— se relativiza, se relaja a nivel perceptivo, haciéndose más llevadero y habitable. Observando este terreno desde la perspectiva general de nuestro artículo, la improvisación íntegra o formularia de letra para los cantos de faena es recurrente. A partir de ella, la ludificación y creatividad subyacentes en el ejercicio compositivo refuerzan la funcionalidad radicante en el acto de cantar.

En los cantos de trabajo con improvisación poética identificamos tres funciones primordiales: a) rítmico-productiva, b) balsámica y c) de distracción. A menudo, dichas funciones tienden a converger. Es el caso de las coplas y seguidillas de pique cruzadas entre sexos en Asturias, durante faenas colectivas como pelar avellanas y descamisar el maíz (Romeu 1948). Y lo es también el de las décimas improvisadas en Canarias durante “tareas intensivas acometidas colectivamente (despalilladas de tabaco, descamisadas de millo y *pelas* de tunos y almendras)” (Bienes 2020: 49). En uno y otro caso confluyen la función rítmico-productiva y la función de distracción.

En el marco de la agricultura cubana, la décima cantada, improvisada con frecuencia, fue concebida por parte del escritor y repentista Jesús Orta como “anestesia musical / en el pulmón campesino” (transcripción propia a partir de *performance* registrada en formato sonoro); no en vano, Orta era un gran conocedor de las funciones de la estrofa en su terruño. También es muy visible esta función en el marco de las explotaciones mineras, donde troveros murcianos y alpujarreños convertían el canto e invención de poesía en una hendidura hacia la luz y el aire de la vida (Checa 1996).

3.9. Dimensión transformadora

En tanto acto del habla (Austin 1990), la poesía oral improvisada puede incidir en la realidad tangible, trascendiendo el plano meramente verbalizador. A partir de detonantes ilocucionarios y perlocucionarios el contenido de su discurso puede accionar conductas y consecuencias más allá de la *performance*. Puede efectivamente movilizar, concienciar y denunciar, conque encierra poder transformador. Dichas posibilidades remiten directamente a tres funciones primordiales en el marco de la presente dimensión, a saber: a) movilizadora, b) denunciante/reivindicativa y c) de concientización.

La función movilizadora se observa cuando el discurso de la poesía oral improvisada activa una actitud colectiva, conducente a la emisión u omisión de unos actos y conductas que tienen la capacidad de incidir positivamente en la realidad. Ejemplos de repentización poética movilizadora abundan en el seno de las tradiciones iberoamericanas que, durante los procesos independentistas, emplearon el folklore endógeno como arena militar e identitaria.

La función denunciante/reivindicativa se cumple cuando el discurso denuncia injusticias, desigualdades, abusos, etc. Y cuando reivindica valores, actitudes o derechos. Agrupamos ambas tendencias en una misma función porque, a efectos prácticos, la denuncia y la reivindicación presentan en la improvisación poética una interdependencia recurrente. Véase reflejada en los siguientes versos repentizados por “el Seráfico”. En ellos se denuncia la altivez clasista a la vez que se reivindica la igualdad humana:

“Piensan los del ‘don’ postizo
que los demás nada son;
Adán fue Adán sin don
y a sus descendientes hizo” (Navarro 1996: 91).

En cuanto a la función de *concientización* (4), se produce cuando el discurso se inclina a despertar conciencia social respecto a determinados asuntos, incitando al colectivo a la acción y empoderamiento frente a aquellas problemáticas que le conciernen, sea a nivel global o local.

En el marco de la tradición alcarreña, hacia las décadas finales del siglo XX, marcadas por las tensiones bélicas mundiales y por la carestía local, el “tío Pepe” improvisó un buen ejemplo de poesía de concientización:

“Con las armas como arados
y olvidándose de guerras,
ya pueden labrar las tierras
generales y soldados” (Caballero 1996: 46).

Las funciones enumeradas dentro de esta dimensión poseen una relevancia transversal para determinadas expresiones. De hecho, la UNESCO (s. f.) sitúa la crítica política entre las inclinaciones temáticas y las funciones dominantes de los *akyns*, que es como se denomina a los improvisadores poéticos en Kazajstán y Kirguistán. En el arte de los payadores argentinos, el análisis textual revela la reivindicación de justicia social como un trasfondo estable. Los *work-songs*, forjados por los esclavos africanos en América, servían como expresión de protesta y esperanza en el marco de una producción forzada. Dentro de otras tradiciones esta inclinación aparece de forma más puntual, o relaja la causticidad frontal añadiéndole a la crítica ribetes jocosos (“entre bromas y de veras / subió un cojo una ladera”, reza el dicho). Lo cierto es que el repentismo se inunda de presente, conquie el cambio climático, el terrorismo, el desempleo, el Covid-19, los ismos y fobias, las crisis económicas y alimentarias, o la inaptitud y turbiedad política, entre otras, sirven de temáticas a la improvisación poética contemporánea. El grado de implicación de los poetas improvisadores respecto a tales temas deviene en las funciones recogidas, como ilustran los siguientes fragmentos espigados entre registros sonoros de versadores canarios:

“Hay una trampa formada
enque no en la mayoría,
aquí rigen todavía
las leyes de Torquemada” (Abraham Rocha).

“Cuando el amor es sincero
da lo mismo novio o novia:
lucho contra la homofobia
en este mundo severo” (Yapci Bienes).

3.10. Función de transmisión histórica

Como acabamos de ilustrar, la poesía oral improvisada emerge atenta a su tiempo y su contexto, impregnándose de ambos. En su contexto, además, desempeña habitualmente una función noticiosa. En consecuencia, deviene en una versión poetizada de hechos y sucesos. A través de estos rasgos y opciones, cobra función de transmisión histórica. Por un lado, recoge observaciones y registros tocantes a la Historia (con mayúscula). De otra parte, constituye un cauce fecundo para la intrahistoria, la historia local y la microhistoria, pues recoge desde el trasfondo tradicional hasta los hitos y los hechos menudos del lugar.

El poeta improvisador genera sus versos sintiendo el presente, que inunda su creación. Por ello, el desempeño de la función de transmisión histórica no requiere necesariamente consciencia o voluntariedad por parte del creador. *In situ*, las poesías difunden acontecimientos y visiones entre la comunidad coetánea. Con el tiempo, los versos conservados en la memoria popular se convierten en una fuente de preservación histórica, en un rico canal de indagación historiográfica. Los ejemplos son incontables, de cualquier lugar y época.

3.11. Función terapéutica/paliativa

De acuerdo con Menéndez Pidal (1991: 114, n. 99, y 113), “el arte curativo de la música y la poesía era una elevada creencia medieval”, de ahí que abunden pruebas documentales y alusiones literarias a la función terapéutica y/o paliativa de los juglares, quienes acudían a cantar “junto al lecho de los dolientes y de los heridos”, tanto en la geografía española como en otras.

A mediados del pasado siglo, el etnólogo Jean-Christian Spahni (cit. en Del Campo 2006) se asombraba ante las veladas troveras ofrecidas por los alpujarreños al vecino que enfermaba gravemente. Aquellas veladas llegaron a ser típicas, aunque según Alberto del Campo (2006: 219) hoy son excepcionales,

dado que allí “se ha perdido la concepción mágica del verso y el poder de la alegría para aplacar la mala suerte, el mal de ojo, los malos espíritus, la muerte”.

No obstante, la función terapéutica y/o paliativa de la poesía oral improvisada posee sostén científico, conque trasciende la creencia popular y las fronteras de lo mágico a las que nos remiten las anteriores fuentes.

Con palabras se teje la poesía oral improvisada. Y a las palabras les reconoce Sigmund Freud poder de sanación. Octavio Paz, por su parte, les atribuye capacidad de exorcismo vital. La palabra poética es palabra que se eleva, palabra que rompe el fluir ordinario. Encierra, pues, fuerza y facultad especiales para curar, tratar o aliviar afecciones y patologías. Estos atributos justifican el desarrollo de la *poesíaterapia*, concebida como “método no farmacológico en el manejo del dolor” (León 2006-2007: 171).

Con frecuencia, la poesía oral improvisada se transmite cantada y lleva aparejado algún acompañamiento musical. Desde la óptica de la neurociencia, Oliver Sacks ha desentrañado diversas funciones y relaciones positivas obrantes entre la música y el cerebro humano, asentando y fortaleciendo fundamentos epistemológicos y bases clínicas para la *musicoterapia* (Sacks 2006 y 2021). La eficacia de este método está respaldada por beneficios empíricamente acreditados frente a diversas patologías y afecciones (Miranda y otros 2017).

En suma, en las expresiones poético-improvisadoras musicadas confluyen las bondades contrastadas de la *poesíaterapia* y de la *musicoterapia*. Así mismo, el aprovechamiento de tales posibilidades puede darse de forma puntual, o bien asentarse dentro de la tradición, como en los casos antes anotados de juglares medievales y troveros alpujarreños. Más allá de esas opciones, acaecidas *ad libitum*, cabe, y consta, el encauzamiento de este potencial terapéutico desde un marco metodológico planificado y contrastado.

Ese es el caso de la *versoterapia*, una metodología de intervención y estimulación por terapias múltiples asentada en elementos del arte de los versadores canarios. Dicha metodología viene siendo desarrollada desde la perspectiva de la Educación Social por Yapci Bienes, quien la ha implementado con patentes indicadores de incidencia positiva en el colectivo de mayores y en usuarios con diversidad funcional de la isla de La Palma.

3.12. Función estética

Intenso y secular es el debate que confronta el utilitarismo social con la estética pura como funcionalidad dominante de la poesía. Tantos siglos de militancia, de *ars poetica* y teorización ensayística se hacen aquí inabordables, además de exceder el propósito de nuestro estudio. Dado que nos concierne, simplemente apuntaremos que el disfrute estético, el gozo artístico de la poesía, devienen en vivencia placentera, favoreciendo la autorrealización y satisfaciendo necesidades que, en su dimensión trascendente, posee el *Homo sapiens*.

Sin embargo, desde una perspectiva holística puede sostenerse que la mayoría de expresiones de la poesía oral improvisada no concede una importancia tan capital a la estética pura de sus elementos (texto, canto, música, danza) como a su eficacia *performativa*. Esto no anula la existencia de una función estética. Es más, la evolución de ciertas manifestaciones ha conducido a una ponderación del factor estético dentro de su funcionalidad estable. Diáfanos ejemplos de esa tendencia encontramos en el repentismo cubano y en la trova puertorriqueña.

En la dimensión textual del repentismo cubano sobresale una inclinación creativa y una expectativa receptora de elevado lirismo. La preparación y capacidad de sus cultores han derivado en una densidad tropológica y en una potencia poética asombrosas. Para adentrarse en ellas basta leer las emanaciones repentistas ya recogidas en antologías líricas (Tápanes 2008) y/o analíticas (Díaz-Pimienta 2014), o disfrutar de alguna de las abundantes *performances* alojadas en la red. Excelente ilustración de la funcionalidad estética del repentismo cubano en el plano textual es la siguiente décima, improvisada por Ángel Valiente en Quivacán (corren a nuestro cargo la localización y transcripción a partir de un registro sonoro):

“Se me convirtió en estrella
una rosa que toqué,

la hice luz y me lavé
el pensamiento con ella.
Quedó en mi frente la huella
del último resplandor.
Y, entre perfume y calor,
todas las cosas que toco
tienen de estrella su poco
y su otro poco de flor”.

Con joyas de este tipo, el repentista se empodera creativamente, mientras que su auditorio se regocija en la belleza, viviendo el nacimiento de una pieza artística intangible.

En el caso de la trova puertorriqueña, la emanación repentista también conlleva una estética refinada en la dimensión textual. A ella se suma la necesaria excelencia de los trovadores en la interpretación vocal (5) y la elevadísima calidad de los acompañamientos músico-instrumentales. En consecuencia, la trova puertorriqueña remite a una estética global, participada por todos los elementos que la integran.

3.13. Función de autorrealización

El psicólogo Abraham Maslow (1991) recoge y jerarquiza en una representación piramidal las necesidades inherentes al hombre. En los dos escalafones más elevados de su pirámide –que representan las necesidades de menor prioridad dentro del conjunto– sitúa la autoestima y la autorrealización. Cotejando dichos escalafones con la funcionalidad de la poesía oral improvisada, observamos que su ejercicio favorece el autoconocimiento, facilitando la exploración de los límites personales y la introspección. La autoestima y la confianza se ven favorecidos a través de la superación de autoexigencias del poeta improvisador, y también a partir del reconocimiento externo que reciban sus creaciones. Así mismo se llega al respeto y al éxito, a la estimación creativa en la comunidad.

Atendiendo a la cúspide, la autorrealización se asocia expresamente con aspectos como la creatividad y la espontaneidad, que son elementos nucleares de la poesía oral improvisada, ejercitados, robustecidos y elevados con su práctica. También la capacidad de resolución de conflictos es aspecto destacado en la dimensión de autorrealización y, en tanto herramienta dialógica potente, el repentismo se desempeña en este plano con solvencia y eficacia. Así mismo, el poeta improvisador sondea a veces la transcendencia conceptual y espiritual mediante contenidos generados, aspirando a una posteridad motivante (sea de sus coplas o de su propia figura creativa).

3.14. Confluencias y multifuncionalidad

Atendiendo a las anteriores dimensiones y funciones cubiertas por la poesía oral improvisada, se presentan múltiples opciones de confluencia. Entre ellas, subrayaremos que la función relacional y la función expresivo-comunicativa son inherentes a este tipo de ejercicio poético y, en consecuencia, implican la presencia de como mínimo dos funciones permanentes y simultáneas en su naturaleza. Apuntando a una similar consustancialidad, podemos sostener que no existen expresiones poético-improvisadoras tradicionales exentas de funcionalidad identitaria. Así pues, en este tipo de manifestaciones confluyen, de partida, funciones permanentes. En consecuencia, la multifuncionalidad no es exclusiva de la poesía oral improvisada, en tanto fenómeno global que abarca varias dimensiones funcionales, sino que también se presenta como rasgo transversal de sus manifestaciones particulares.

Por otra parte, la multifuncionalidad de las manifestaciones particulares de poesía oral improvisada responde a posibilidades que trascienden la presencia de las funciones permanentes. En esta dirección, ciertas funciones datadas presentan especial proximidad y, por tanto, opciones de confluencia. Así, la significación y funcionalización ritual conectan manifiestamente con la función identitaria, mientras que la ritualidad festiva se salpimenta frecuentemente con la función lúdico-recreativa. La función de autorrealización, al estar ligada al bienestar personal, puede entroncarse con la función terapéutica desde una perspectiva preventiva. Precisamente en la autorrealización engloba Maslow (1991) la capacidad de resolución de conflictos que, como hemos observado, es una función primordial dentro de la dimensión relacional. La función estética, como se ha visto más arriba, es ponderada por quienes incurren en la *performance* profesionalizada, concebida como espectáculo artístico, incluyendo a agentes contemporáneos que hacen de la improvisación poética un medio de vida. Igualmente, los contenidos perfectivos ponderados desde la función didáctica pueden, claramente, direccionarse y aprovecharse en la función transformadora. Por lo que respecta a la función de transmisión histórica, esta presenta un

potencial muy provechoso para la función didáctica. Y así sucesivamente, en un amplio mapa de posibilidades que respalda la densa multifuncionalidad admitida por las manifestaciones de poesía oral improvisada.

4. Conclusiones

La poesía oral improvisada constituye un fenómeno con una intensa funcionalidad. Subrayan dicha característica las trece dimensiones que acabamos de destacar: dimensión relacional (englobando cuatro funciones primordiales: herramienta de resolución de conflictos; instrumento de cortejo; vehículo de interacción grupal y comunitaria; y medio regulador de conductas y valores), función expresivo-comunicativa, función identitaria, función ritual y litúrgica, función didáctica, función lúdico/recreativa, medio de vida, canto de trabajo (englobando tres funciones primordiales, tendentes a confluencia: rítmico-productiva; balsámica; y de distracción), dimensión transformadora (englobando tres funciones primordiales: movilizadora; denunciante/reivindicativa; y de concientización), función de transmisión histórica, función terapéutica/paliativa, función estética y función de autorrealización.

Los argumentos, ejemplos y pruebas documentales acumulados refrendan la existencia de tales dimensiones desde una amplia perspectiva diacrónica y desde una perspectiva geográfica con alcance universal. Desde una óptica global, la diversidad de elementos que conforma el conjunto resalta la naturaleza multifuncional de la poesía oral improvisada. Dentro de las funciones identificadas, tanto la dimensión relacional como la función expresivo-comunicativa están imbricadas en la naturaleza misma del fenómeno. En un grado de consustancialidad equiparable se sitúa la función identitaria, indisociable de la vivencia y significación de expresiones tradicionales. Por tanto, dentro del conjunto se identifican funciones permanentes, cuya presencia simultánea nos remite a la multifuncionalidad de toda manifestación de poesía oral improvisada.

Al margen de las funciones permanentes, necesariamente confluyentes, el estudio acredita y apunta múltiples posibilidades de confluencia entre el resto de elementos del conjunto, algunos de los cuales presentan entre sí una especial compatibilidad y opción de confluencia. Dicha realidad nos remite a una propensión acumulativa y, en consecuencia, a una densa multifuncionalidad.

Las funciones identificadas tienen el poder de cubrir necesidades humanas, tanto básicas como complejas. Quien emplea la poesía oral improvisada para ganarse el pan y quien la emplea para accionar engranajes simbólicos, espirituales o estéticos, están explotando satisfactoriamente su funcionalidad.

Atendiendo al potencial *performativo* que encierra cada uno de los elementos integradores del conjunto funcional, se entiende mejor la significatividad histórica de la poesía oral improvisada respecto a la acción humana, sus ciclos y rituales. En suma, la potente funcionalidad identificada explica la universalidad de dicha poesía, explica su antigüedad y pervivencia. En consecuencia, explica también su capacidad adaptativa frente a los cambios socioantropológicos y la intensa vigencia sociocultural que presentan en la actualidad muchas de sus manifestaciones.

Notas

1. Consisten en emparejar escénicamente a representantes de tradiciones poético-improvisadoras diferentes, motivando su interacción creativa.
2. La tendencia coincide en la *Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial de la UNESCO* (s. f.), en la distinción que MERCOSUR otorga a la *payada* y la *paya* (cultivadas en Argentina, Uruguay y Chile) o en la declaración del *trovo murciano* como Bien de Interés Cultural.
3. Véase <https://www.mintzola.eus/eu/kulturartea/mapa/adierazpidea/93>.
4. De acuerdo con las connotaciones con que lo dotó Paulo Freire desde el marco de la pedagogía liberadora, el término “concientización” implica acción y empoderamiento social. Por dicha razón lo ponderamos frente al término “concienciación”, que remite a la toma de conciencia sin incluir tácitamente esa inclinación activa y liberadora que encierra el anterior.

5. En Puerto Rico, la condición de trovador implica excelsas cualidades de interpretación vocal y dominio rítmico y melódico de los variados estilos de *seis* y *aguinaldo*. Esto contrasta con el caso, antes tratado, de Cuba, donde “basta con que afines, porque el público valora más el contenido de tu décima que el que seas un gran cantante” (fragmento de entrevista al repentista Juan Antonio Díaz, natural de Consolación del Sur, Pinar del Río, y nacido en 1970).

Bibliografía

Armistead, Samuel G.

1994 “La poesía oral improvisada en la tradición hispánica”, en Maximiano 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 de Gran Canaria: 41-69.

Austin, John Langshaw

1962 *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona, Paidós, 1990.

Balmaseda, Francisco Javier

1874 “El Campesino Cubano, o el verdadero tipo del Goajiro. Carta dirigida al Señor José Fornáris”, en Francisco Javier Balmaseda, *Obras, vol. I*. Cartagena de Colombia, Ruiz e Hijo Editores: 374-377.

Bethencourt Alfonso, Juan

1985 *Costumbres populares canarias de nacimiento, matrimonio y muerte*. (Introducción, notas e ilustraciones de M. A. Fariña González). Santa Cruz de Tenerife, Publicaciones Científicas del Excmo. Cabildo Insular de Tenerife, Museo Etnográfico, nº 1.

Bienes, Yapci (ed.)

2020 *Decimarentena (activismo poético). Decimario colectivo en relación al Covid-19 y a las derivaciones domésticas y creativas del confinamiento* (edición revisada). Tijarafe, Casa de la Décima en Canarias, Ayuntamiento de Tijarafe.

Caballero Barriopedro, Jesús

1996 *¡Buen pie para una cuarteta! Historias de Brihuega*. Madrid, Compañía Literaria.

Checa, Francisco

1996 “El trovo alpujarreño. De lo lírico a lo satírico”, *Gazeta de Antropología* (Granada), nº 12, artículo 07.

Del Campo, Alberto

2006 *Trovadores de repente: una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*. Salamanca, Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril.

2015 “Ciegos repentistas en Andalucía. De Al-Majzumi al ciego de los corrales”, *Hispanófila* (Carolina), nº 174: 131-151.

Díaz-Pimienta, Alexis

1998 *Teoría de la improvisación poética* (edición revisada y aumentada). Almería, Scripta Manent, 2014.

Finnegan, Ruth

2012 *Oral Literature in Africa*. Cambridge, Cambridge, Open Book Publishers.

García Garmendia, José Ramón

1999 *Recursos poético-retóricos de los bertsolaris actuales. Marco teórico y aplicación didáctica*. Tesis doctoral. Universidad del País Vasco, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.

Gayangos, Pascual de (y Enrique de Vedia)

1851 “Notas y adiciones de los traductores”, en M. George Ticknor, *Historia de la literatura española*. Tomo I. Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneira: 491-573.

Huizinga, Johan

1954 *Homo ludens*. Madrid, Alianza Editorial, 2007.

Jakobson, Roman

1975 *Ensayos de lingüística general*. Barcelona, Seix Barral. Traducción de J. M. Pujol y J. Cabanes.

León Fernández, Maribel

2006-2007 "La poesíaterapia: enfrentando y manejando el dolor", *Abra* (Heredia), nº 36: 169-182.

Leyva Portal, Waldo

2001 "Movimiento actual en favor de la décima y del verso improvisado (1990-2000)", en Maximiano Trapero (coord.), *La décima, su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Bizkaia, Centro de la cultura popular canaria/Câmara municipal de Évora: 197-240.

López-Hernández, Miguel Ángel

2011 "El palabrero como restaurador de paz", *Oralidad, para la salvaguardia del patrimonio inmaterial en América Latina y el Caribe* (La Habana), Anuario XVII: 22-25.

Lorenzo Perera, Manuel J. (con colaboración de M. R. Montesinos Sirera)

1981 *El folklore de la isla de El Hierro*. Santa Cruz de Tenerife, Interinsular Canaria/Excmo. Cabildo Insular de El Hierro.

Maslow, Abraham H.

1968. *El hombre autorrealizado: Hacia una psicología del ser*. Barcelona, Kairós, 1991.

McLaren, Peter

1985 *La escuela como un performance ritual. Hacia una economía política de los símbolos y gestos educativos*. México D. F., Siglo XXI/UNAM, 2003.

Menéndez Pidal, Ramón

1942 *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*. Madrid, Espasa Calpe, 1991. Edición ampliada.

Miranda, Marcelo C. (y otros)

2017 "La música como una herramienta terapéutica en medicina", *Revista chilena de neuro-psiquiatría* (Santiago de Chile), vol. 55, núm. 4.

Moreno Ayora, Antonio (y Diego Ortiz Pacheco) (ed.)

2019 *Poetas de Iznájar: sus coplas y sus anécdotas*. Iznájar, Ayuntamiento de Iznájar.

Navarro Pastor, Alberto

1982 *Vida y versos de El Seráfico*. Alicante, Ayuntamiento de Elda, 1996. Edición corregida y aumentada.

Pedrosa, José Manuel

2000 "Historia e historias de la canción improvisada (de los misterios de Eleusis y 'Las mil y una noches' al gaucho Santos Vega)", en Maximiano Trapero y otros (eds.), *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado. I. Estudios*. Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria/ ACADE: 95-108

2001 "Del griego Homero al gabonés Edu Ada: juglares ciegos y literatura comparada", *Revista de Folklore* (Ureña), nº 242.

Romeu Figueras, Josep

1948 "El canto dialogado en la canción popular: Los cantares a desafío", *Anuario Musical* (Madrid), nº 3: 133-161.

Sacks, Oliver

2006 "The power of Music", *Brain*, vol. 129: 2528-2532.

2007 *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona, Anagrama, 2021.

Scarnecchia, Paolo

2012 "Poetar cantando nel Mediterraneo", *Cuadernos de etnomusicología* (Barcelona), nº 2: 5-16.

Tápanes Suárez, Patricia

2008 *El arte de la fugacidad. La poesía oral improvisada en el mundo de lo simbólico*. La Habana, Instituto Cubano de Investigación Cultural Juan Marinello.

Taller Oral Mintzola

s. f. *Mapa intercultural. Base de datos de canto de versos improvisados en el mundo*. Disponible en: <https://www.mintzola.eus/eu/kulturarte/mapa>

Tomás Loba, Emilio del Carmelo

2015 *El trovo murciano. Historia y antigüedad del verso repentizado: propuesta didáctica para la Educación Secundaria Obligatoria*. Tesis doctoral. Universidad de Murcia, Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura.

UNESCO

s. f. *Listas del Patrimonio Cultural Inmaterial*. <https://ich.unesco.org/es/listas>

Ventura Ruiz, Joaquim

2012 “Trovadores, segreles y juglares: la profesionalización del espectáculo”, en Antonia Martínez y Ana Luisa Baquero (ed.), *Estudios de Literatura Medieval. 25 años de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones: 839-847.

Zumthor, Paul

1983 *Introducción a la poesía oral*. Madrid, Taurus, 1991.