

El objeto de estudio de este trabajo es la trova o repentismo en América Latina, una antigua tradición de carácter popular en la que dos o más versadores rivales se enfrentan alternando estrofas improvisadas de acuerdo a estrictos parámetros de rima, métrica, y coherencia temática, acompañados de música. La autora describe esta tradición como género comunicativo, presentando las características comunes en las diferentes variedades regionales a nivel formal, interaccional y del contexto social en el que se dan los performances. Así mismo se analizan cuatro aspectos de la puesta en escena: las aperturas, la gestión de los turnos de participación, la co-construcción y gestión de la relación entre los trovadores en escena y, por último, los mecanismos formales e interaccionales mediante los cuales los trovadores construyen el tema y mantienen la coherencia del performance. La trova o repentismo se concibe entonces como una práctica interactiva en la que todos los participantes cooperan en la co-construcción del performance, lo que se hace evidente gracias al análisis.

La complejidad de esta práctica, así como los objetivos de la investigación exigieron la elección de una metodología mixta, que combina el análisis de los géneros comunicativos, el análisis de la conversación y la lingüística interaccional. Esta combinación de métodos no sólo permitió dar luz sobre los diferentes aspectos que conforman la práctica: el formal, el interaccional y social, sino también mostrar cómo estos interactúan y se condicionan entre ellos.

Adriana Orjuela hizo sus estudios de pregrado en Filología y Lenguas Extranjeras con énfasis en alemán en la Universidad Nacional de Colombia. Después de dos años de experiencia como docente de alemán en el ámbito universitario, cursó su maestría en Romanística en la Universidad de Friburgo, donde posteriormente realizó su doctorado gracias a una beca del DAAD. El presente libro es una versión revisada de su tesis doctoral, defendida en enero de 2018.

Die Publikationsreihe NIHIN – New Ideas in Human Interaction – entstand 2010 und ist ein Kooperationsprojekt zwischen der Hermann Paul School of Linguistics (HPSL) und der Universitätsbibliothek Freiburg (UB).

NIHIN bietet eine moderne, frei zugängliche Plattform für wissenschaftliche Essays erfahrener WissenschaftlerInnen sowie Prädikatsdissertationen, Textsammlungen zum Thema Sprache in der Interaktion und multimodale Sprachkorpora.



La trova latinoamericana



Adriana Orjuela

2021

La trova latinoamericana

Descripción del género y análisis de la interacción en el performance

Adriana Orjuela

LA TROVA LATINOAMERICANA

Descripción del género y análisis de la
interacción en el performance

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung der Doktorwürde
der Philologischen Fakultät
der Albert-Ludwigs-Universität
Freiburg i. Br.

vorgelegt von:

Adriana Orjuela
aus Bogotá, D.C., Kolumbien

SS 2017

Erstgutachter: Prof. Dr. Daniel Jacob
Romanisches Seminar, Albert-Ludwigs
Universität Freiburg

Zweitgutachterin: Prof. Dr. Dr. h.c. mult. Lorenza Mondada
Französisches Seminar, Universität Basel

Vorsitzender des Promotionsausschusses
der Gemeinsamen Kommission
der Philologischen und
der Philosophischen Fakultät: Prof. Dr. Joachim Grage

Datum der Disputation: 31.01.2018

A los trovadores y repentistas

Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer al DAAD, que hizo posible esta investigación, y a mis tutores de tesis, Prof. Dr. Dr. Lorenza Mondada, Prof. Dr. Daniel Jacob y Prof. Dr. Stefan Pfänder por haberme inspirado, guiado y acompañado en este proceso, así como por las enriquecedoras discusiones, que no solo aportaron a este trabajo sino también a mi formación como investigadora.

Agradezco a los miembros de la comunidad de los trovadores que contribuyeron con su conocimiento y experiencia a la realización de esta investigación. Ellos son Gildardo Cruz, Alexis Díaz Pimienta, Guillermo Velázquez, José Huapaya Amado, Orismay Hernández, Ricardo Olea, Roberto Silva y José Regato; así como a los profesores e investigadores Yvette Jiménez de Báez y Maximiano Trapero por sus sabios aportes.

Por su apoyo incondicional y por haberme acompañado durante estos años de investigación, mis agradecimientos profundos a las chicas de la Luisen-WG, quienes han sido mi familia durante este tiempo en Alemania. A Elisa Tavares, mi compañera de tesis, a Astrid Schäfer y a Nils Neumann por estar siempre ahí cuando lo necesité.

Por último y no por ello menos importante agradezco a mi familia por su amor y apoyo incondicional, a los Orjuela López, López Mora, Orjuela Dorado y Dorado Correa, muchas gracias, especialmente a mi madre Nancy López y mi tía Ani, quienes no sólo me apoyaron sino que contribuyeron con comentarios sobre el estilo del trabajo.

Mis agradecimientos especiales a Mario Soto, Philipp Dankel y Stefan Pfänder por su invaluable apoyo y sus aportes. Besonderen Dank auch an Frau Annette Ehinger, die mich über die nicht wenigen bürokratischen Hürden geholfen hat.

ÍNDICE

0.	INTRODUCCIÓN.....	16
0.1.	Objeto de estudio y objetivos	16
0.2.	Enfoque teórico-metodológico.....	28
0.2.1.	Etnometodología y análisis de la conversación.....	29
0.2.2.	La lingüística interaccional.....	34
0.2.3.	Análisis de géneros comunicativos.....	36
0.3.	Estructura del trabajo	43
0.4.	Datos y fuentes	47
1.	LA TROVA EN AMÉRICA LATINA: PANORAMA GENERAL	60
1.1.	Cuba	61
1.2.	Puerto Rico.....	66
1.3.	México.....	70
1.3.1.	La topada	70
1.3.2.	Verso a lo divino.....	76
1.4.	Panamá.....	77
1.5.	Colombia	80
1.5.1.	La piquería vallenata.....	81
1.5.2.	La trova paisa.....	84
1.5.3.	El contrapunteo llanero	86
1.5.4.	Copla boyacense, copla veleña y rajaleñas.....	89
1.5.5.	La décima cimarrona.....	91
1.5.6.	La décima de la sabana de Bolívar.....	94

1.6. Venezuela	99
1.7. Ecuador.....	100
1.7.1. El canto de coplas: coplas del carnaval de Guaranda	101
1.7.2. La décima esmeraldeña	104
1.7.3. El amorfino	106
1.8. Perú	107
1.8.1. Canto y recitación de décimas	108
1.8.2. Tradiciones repentísticas	109
1.8.3. Cantos de contrapunto	111
1.9. Brasil.....	115
1.9.1. Cantoria nordestina: cantorias de pé-de-parede..	116
1.9.2. El cururu	120
1.9.3. Samba de partido-alto	123
1.9.4. El calango.....	125
1.10. Bolivia: Coplas de Todos Santos	128
1.11. Argentina y Uruguay	133
1.11.1. La payada.....	133
1.11.2. Poesía cantada en el Noreste Argentino	137
1.12. Chile	142
1.12.1. Canto a lo divino	143
1.12.2. Canto a lo humano: la paya.....	145
1.13. Observaciones generales	151
2. La trova como género.....	154
2.1. Acerca de los géneros comunicativos	154
2.2. La trova como género	160
2.2.1. Nivel de la estructura interna.....	161

2.2.1.1. Estructura poética: Estrofas y rimas	161
2.2.1.2. Estructura global del performance	166
2.2.1.3. Musicalidad	168
2.2.1.4. Modalidades de enfrentamiento	170
2.2.1.5. Tópicos: Leyendas en torno a la trova	178
2.2.2. Nivel de la interacción	178
2.2.2.1. Dialogicidad	179
2.2.2.2. Carácter agonal: entre competencia y cooperación	184
2.2.2.3. Constelación de participación: Roles de participación	188
2.2.2.4. Estructura conversacional: Turnos de participación	190
2.2.3. Nivel de la estructura externa	190
2.2.3.1. Milieu comunicativo	190
2.2.3.2. Contextos y tipos de performances	192
2.2.4. Observaciones generales	205

3. El contrapunto: análisis207

3.1. Aperturas	208
3.1.1. Conceptos de base	210
3.1.1.1. Espacio interaccional	210
3.1.1.2. Aperturas	212
3.1.2. Ejemplos de análisis	214
3.1.2.1. Ejemplo 1: Trova paisa ((TP1 Pelo de Lulo vs. Tuttifrutí))	214
3.1.2.2. Ejemplo 2: Piquería vallenata (PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza)	222

3.1.2.3...Ejemplo 3: Contrapunteo llanero (CL5 Gerardo Leal vs. Leonardo Requena)	236
3.1.3. Estructura secuencial de las aperturas	250
3.1.3.1. Saludos.....	251
3.1.3.2. Manipulación de los micrófonos y reorganización del espacio físico e interaccional	255
3.1.3.3.Toma del primer turno de participación.....	257
3.2. Organización de los turnos de participación.....	258
3.2.1. Maquinaria de los turnos de participación en el contrapunto	258
3.2.2. Actividades de transición de los turnos de participación	268
3.2.2.1. Actividades de final de turno	269
3.2.2.2. Actividades de toma de turno	285
3.3. Trabajo relacional en el contrapunto	304
3.3.1. Nivel de la estructura externa: Trabajo relacional y descortesía escenificada	306
3.3.2. Nivel de la interacción y de la estructura interna: Acciones recurrentes y recursos sintácticos del contrapunto	312
3.3.2.1. Desafiar al contrincante.....	313
3.3.2.2. Amenazar al contrincante.....	323
3.3.2.3. Descalificar la intervención anterior del rival	331
3.3.2.4. Descalificar la calidad del performance actual del rival	336
3.3.2.5. Descalificar la competencia del rival como trovador.....	339
3.3.2.6. Atacar la imagen del rival	343

3.3.2.7. Afimar la propia superioridad	345
3.3.3. Categorización y asimetría: pares relacionales estandarizados en el contrapunto	350
3.3.3.1. 'Victimario-víctima'	351
3.3.3.2. 'Experto-novato'	354
3.3.4. Faszit: La interrelación entre los tres niveles de análisis y el carácter escenificado del conflicto.....	358
3.4. Coherencia y construcción del tema del performance	361
3.4.1. Análisis: TP1-Tuttifrutti vs. Pelo de Lulo	362
3.4.2. Dialogicidad en el contrapunto.....	391
3.4.3. Construcción de la coherencia: prácticas formales	395
3.4.3.1. Reutilización de estructuras latentes y modificación de elementos sintácticos.....	396
3.4.3.2. Uso de deícticos.....	398
3.4.3.3. Uso de elementos léxicos semánticamente relacionados	401
3.4.4. Elección y construcción conjunta del tema.....	403
3.4.5. Observaciones generales	411
4. Conclusiones y perspectivas	413
5. Bibliografía.....	429
6. Anexos.....	482

LISTA DE FIGURAS

Tabla 0-1, pág. 20: Trabajos sobre la trova discriminados por países

Tabla 0-2, pág. 50: Total de resultados por término de búsqueda

Gráfica 0-1, pág. 43: Modelo teórico-metodológico

Gráfica 1-1, pág. 75: Estructura global de la topada

Gráfica 2-1, pág. 204: Contextos y características del performance

Gráfica 3-2, pág. 219: Espacio interaccional lateral incluyente

Foto 3-1, pág. 216: Configuración espacial inicial

Foto 3-2, pág. 217: TUT saluda a PEL poniendo la mano derecha en la espalda de este

Foto 3-3, pág. 220: TUT en posición de iniciar su turno de participación. PEL toma el micrófono.

Foto 3-4, pág. 223: Configuración espacial inicial

Foto 3-5, pág. 223: saludo (descordinado)

Foto 3-6, pág. 228: uhuhuhuhEPA-

Foto 3-7, pág. 229: HU:epajé-

Foto 3-8, pág. 230: Primer desafío. JFA avanza hacia RCD

Foto 3-9, pág. 231: Segundo desafío. RCD retrocede a la derecha

Foto 3-10, pág. 232: RCD levanta los brazos mientras JFA retrocede.

Foto 3-11, pág. 232: RCD inclina el torso y el mentón hacia JFA

Foto 3-12 pág. 233: Tercer desafío. JFA se acerca a RCD

Foto 3-1310, pág. 235: RCD en posición a iniciar su intervención

Foto 3-14, pág. 237: Configuración espacial inicial

Foto 3-11, pág. 239: GER saluda al público

Foto 3-126, pág. 243: PRE pregunta a los músicos si están listos

Foto 3-137, pág. 243: Músico señala que está listo

Foto 3-148, pág. 246: Saludo al público

Foto 3-159, pág. 247: Saludo entre los trovadores: GER extiende la mano a LEO

Foto 3-20, pág. 248: Abrazo abierto

Foto 3-16, pág. 248: GER en posición inicial

Foto #3-22, pág. 276: TUT retracción de gestos

Foto #3-23, pág. 276: TUT paso atrás

Foto #3-24, pág. 277: GER micrófono en la boca

Foto #3-25, pág.278: GER baja el micrófono y cambia de mano

Foto #17-26, pág. 278: GER baja el micrófono

Foto #3-27, pág. 280: PEL dirigido al público

Foto #3-28, pág. 281: PEL dirige el cuerpo a TUT

Foto #3-29, pág. 282: GER dirigido a ALE

Foto #3-30, pág. 282: GER se dirige al público

Foto #3-31, pág. 289: GER da la espalada a ALE

Foto #3-32, pág. 289: GER reorienta el cuerpo hacia ALE

Foto #3-33, pág. 290: GER extiende el brazo hacia ALE

Foto #3-34, pág. 293: JCL mira a EmG

Foto #3-35, pág. 293: JCL *displays* de trabajo interno en pausa entre turnos

Foto #3-36, pág. 293: JCL reorienta el cuerpo al público e inicia su turno

Foto #3-37, pág. 301: EmG mira a JCL

Foto #3-38, pág. 302: JCL sube el brazo derecho

Foto #3-39, pág. 302: JCL y EmG coordinan cambio de acorde

Foto #3-40, pág. 303: JCL baja la cabeza y se aleja del micrófono

Foto 3-41, pág. 319: Raúl Herrera llama a su contrincante: que venga José Sevilla

Foto 3-42, pág. 320: Inicio intervención GRO yo estoy parado de pies

Foto 18-43, pág. 320: GRO llama a René Vargas que se venga René Vargas

0. Introducción

0.1. Objeto de estudio y objetivos

Existe en Latinoamérica y parte de España y Portugal una antigua tradición discursiva de carácter popular, tradicionalmente campesina, en la que dos o más versadores rivales se enfrentan alternando estrofas improvisadas de acuerdo a estrictos parámetros de métrica, rima, y coherencia temática, acompañados de música. El objetivo de este enfrentamiento poético es demostrar el propio ingenio y la habilidad para improvisar textos poéticos dentro de una estructura fija, realizando la superioridad de la propia competencia sobre la del compañero¹. En estos enfrentamientos poéticos se “compite por una victoria simbólica en la que se juegan (...) el honor y la fama en el gremio o en sus círculos comunitarios” (Gómez-Ullate García de León, 2011). Estos duelos se dan en lo que Mannelli (2009) llama contextos festivo-rituales, es decir en celebraciones familiares, comunitarias o religiosas y en las últimas

¹ Existen tradiciones similares en U.S.A (Schwebel, 1997), Italia (cf. Pagliai, 2000, 2005, 2009 y 2010), Turquía (Dundes, Leach y Özkök, 1970), en numerosos países de África: Ghana (Avorgbedor 2001), Nigeria (Tanure Ojaide 2001), Somalia (Samatar, 1979; Andryejwski and Lewis, 1964; Luling, 1996), Algeria (Tetreault, 2009), entre otros; y en Asia: Yenem (Caton, 1994); Fiji-Indian (Brenneis & Pararath, 1975); Palestina (Yaqub 2007). Sin embargo este trabajo se limita a la tradición en Iberoamérica y se enfoca específicamente en los países latinoamericanos. Para un panorama más completo sobre el repentismo en el mundo remitimos al trabajo de Diaz-Pimienta (2014).

dos décadas y gracias al auge que ha tenido la tradición, también en festivales y concursos dedicados únicamente a esta práctica.

Los duelos de poesía oral improvisada, conocidos también como *trova* o *repentismo*² en la mayoría de países iberoamericanos, se remontan a la tradición lírica trovadoresca hispánica de la Edad Media. Uno de los primeros documentos sobre esta práctica lo conforman las *Cantigas d'escarnho e de mal dizer*, en las que Rodríguez Lapa (1970) recoge los cantares de los trovadores galaico-portugueses del Siglo XIII. Allí se encuentra un ejemplo de una *tenção* entre Joao Peres de Aoim y Laurenço en la que son evidentes los paralelismos con la práctica actual: se trata de un enfrentamiento verbal en verso, en forma de diálogo en el que los dos *tençadores* exaltan su propia competencia y atacan la de su compañero³.

Esta práctica llegó con la colonización española a América Latina y se ha mantenido vigente en la mayoría de países (ver *Parte I*). Los investigadores de la *trova* latinoamericana concuerdan en que la práctica actual tiene un origen mixto, resultado de la mezcla de influencias hispánicas, indígenas y africanas (Abadía Morales, 1984;

² Decidimos utilizar el término genérico *trova*, en lugar de *repentismo*, para no excluir las tradiciones de poesía oral recitada.

³ Además de los antecedentes galaico-portugueses Díaz-Pimienta (2001, pág. 53) identifica otros tres núcleos de influencia en la Península Ibérica: la castellana, la catalano-provenzal y la árabe-andaluza. Para más detalles sobre la historia de la *trova* en la Península Ibérica remitimos a Díaz-Pimienta (2001 y 2014).

Díaz-Pimienta, 2014; Freja, 2010; Jiménez de Báez, 1995; Kleymeyer, 2000; Mannelli, 2009; Oslender, 2002; Santa Cruz, 2004; Santa Cruz Urquiatea, 2009; Vásquez, sf.). De las raíces hispánicas heredó la lengua, las estrofas, el verso octosílabo y el acompañamiento de cuerdas (Díaz-Pimienta, 2014); de las indígenas, algunas melodías de acompañamiento e instrumentos, especialmente en la zona andina, en donde además se conserva el canto y baile colectivo en círculo acompañado de la caja, instrumento tradicional andino, así como el sistema tonal y tímbrico (Mennelli, 2009). De las raíces africanas, presentes especialmente en las tradiciones de la costa pacífica del subcontinente, se heredaron también algunas melodías y ritmos de canto acompasado (Kleymeyer, 2000; Santa Cruz, 2004; Santa Cruz Urquiatea, 2009; Vásquez, sf.)

La trova, y en general la poesía oral, en sus versiones memorizada e improvisada se mantuvo vigente especialmente en las zonas rurales de cada país y fue considerada por siglos como una particularidad cultural única en cada región. A pesar de su antigüedad, vigencia y extensión, esta práctica ha pasado desapercibida como objeto de estudio, salvo por algunos trabajos desde la musicología y los estudios del folclor (Abadía Morales, 1984; Jiménez de Báez, 1964; Keller, 1952; Linares, 1972; Moreno Villareal, 1987; Moya, 1959; Orta Ruiz, 1980; Posada, 1986; Rahier, 1985; Uribe Echeverría, 1962; Waddey, 1980 y 1981; Zárate & Pérez de Zárate, 1953). Estos trabajos abordan la trova como una práctica local-regional y se limitan en su mayoría a la compilación de

cantos en forma de textos aislados y a la descripción del léxico, recursos estilísticos y temas tratados.

El interés académico por la trova como objeto de investigación despertó y aumentó enormemente a finales del Siglo XX gracias a los estudios de Maximiano Trapero sobre la décima en Hispanoamérica. Durante su trabajo de campo en América Latina y en España, Trapero se percató de las similitudes de la práctica de la recitación e improvisación de poesía oral en los distintos países, razón por la que decidió organizar un evento internacional que reunió, por primera vez, a trovadores e investigadores de la poesía oral de varias regiones de América Latina y de España: el *I Simposio Internacional de la Décima en Las Palmas de Gran Canaria*, llevado a cabo en 1992. Las Actas de este simposio quedaron consignadas en la publicación *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del simposio internacional sobre la décima*, en donde Trapero (1994) ofrece un resumen de la historia de la décima y de sus varias manifestaciones, entre ellas la poesía oral improvisada. Esta publicación cuenta como el primer trabajo sobre la trova como fenómeno iberoamericano. El simposio, además de llamar la atención de los académicos sobre la trova, sirvió como impulso para la realización de otros encuentros académicos-artísticos internacionales en torno a la trova y para la creación de un movimiento iberoamericano en tono a la décima y al verso improvisado, institucionalizado posteriormente en la Asociación Iberoamericana de la Décima y el Verso improvisado AIDIVI.

A pesar del reciente interés académico por la trova y de su descubrimiento como práctica panregional siguen siendo pocos los trabajos publicados desde 1992, y más pocos aún los que la abordan, no como práctica local-regional, sino iberoamericana (ver Tabla 0-1). Hasta ahora los estudios iberoamericanos más importantes son los de Maximiano Trapero (1994, 1996, 1000, 1001a, y 2014) y los del repentista, poeta e investigador Alexis Díaz-Pimienta (1995, 1996, 1998, 2000, 2001, 2004 y 2014), especialmente su obra *Teoría de la Improvisación Poética* (en sus tres ediciones de 1998, 2001 y 2014), en la que ofrece un panorama general de la trova en Iberoamérica, además de una descripción del género en sus características universales y de las diferentes modalidades de enfrentamiento.

En la siguiente tabla (Tabla 0-1) ofrecemos un panorama de los trabajos sobre la trova, discriminados por países:

Tabla 0-3: Trabajos sobre la trova discriminados por países

Latinoamérica, España y Portugal	Menéndez Pidal, 1924 y 1957; Armistead, 1994 y 1996; Chechi, 1997; Dannemann, 2000; Diaz- Pimienta, 1997, 2000, 2004, 2001, 2001a, 2003 y 2014; Foley (Ed.) 2007; Moreno Chá, 2004; Trapero, 1994, 1996, 2000, 2001 y 2014;
-------------------------------------	---

	Euskal Herriko Bertsozale Elkarte, 2004
Argentina y Uruguay	Moya, 1959; Seibel, 1988; Pérez Bugallo, 1997; Moreno Chá, 1997, 1998 y 2000; Casaverde, 2000; Osan de Perez Sáenz, 2000; Pérez Sáez, 2000; Latour de Botas, 2000; Zabala, 2000, 2007 y 2014; Mirande, 2005; Dorra, 2007; Mennelli, 2009; Fornaro, 2010; Isolabella, 2012
Bolivia	Solomon, 1994
Brasil	Alves Santos, 2011; Waddey, 1980 y 1981; Travassos, 2000; Lopes, 2002 y 2005; Silva Osório, 2006; Oliveira, 2007; De Freintas Mendocça, 2009; Sautchuk, 2009; Iglesias Rosa & Gomes Rocha, 2011; Tavares, 2011; Azevedo, 2012; Dos Santos, 2012; Pazetti, 2012; Taberga de Paula, 2012
Chile	Uribe Echeverría, 1962; Sepúlveda, 2009; Carroza Sandaño & Sandaña, 2011; Céspedes Romero, 2011;

	Facuse, 2011; Montes de Oca, 2011; Tala, 2011
Colombia	Keller, 1952; Posada, 1986; Abadía Morales, 1984; Trujillo Ramirez, 1999; Oslender, 2003; Freja, 2010; Zapata Morales, 2010
Cuba	Esquenazi, 1975; Linares, 1972, 1994 y 1995; 2001; Guancho, 1994; Sáenz Coopat, 1994; Lemus, 1995, 1995a, 1997, 2000 y 2001; Orta Ruiz, 1980, 1993 y 1995; Hernández Menéndez, 1999; Posada, 2003; Sánchez, 2003; Diaz- Pimienta, 1995, 1996 y 2014; Leyva, 2001 y 2007; Zizi & López-Coira, 2013
Ecuador	García, 1979; Rahier, 1987, 1999 y 2003; Hidalgo, 1995; Kleymeyer, 2000; Llerena, 2000; Whitten, 2005; Ortiz Arellano, 2012
España	Armistead & Zulaika, 2005; Aulestia 1990; Berlenga 1992; Blanco 2000 y 2001; Bonmatí Limorte 2000; Del Campo Tejedor, 2007; Egaña 2007;

	Garzia, Sarasua & Egaña, 2001; Pedrosa J. M., 2000; Munar, 2004 y 2005; Sarausa, 2000; Sbert i Garau, 2000 y 2008; Trapero, 2002
México	Jiménez de Báez, 1985, 1991, 1994, 1998, 2000a y 2000b; García de León, 1995; Moreno Villareal, 1987; Nava, 1992 1994 y 2000; Carracedo Navarro, 2000 y 2003; Chessani 2003; Velázquez, 2004 y 2014; Perea & Jiménez de Báez, 2005; Parra Muñoz, 2007
Panamá	Zárate & Pérez de Zárate, 1953
Perú	Quiroz, 2009; Santa Cruz N., 2004; Vásquez, s.f.
Portugal	Lima, 2000 y 2001
Puerto Rico	Jiménez de Báez, Y. 1964 y 1994; Córdoba Iturregui, 1994; Lluch-Mora, 1999
Venezuela	Márquez, 2006; Subero, 1991
USA	Jiménez de Báez, 2008; Trapero, 2005

También son escasos los trabajos desde la lingüística (a excepción de Barbosa, 2009; Montes de Oca, 2011; Pérez Sáez, 2000; Díaz-Pimienta A., 2000 y 2014), lo que llama la atención teniendo en cuenta que se trata de una práctica basada en la interacción verbal. Estos trabajos, salvo los de Díaz-Pimienta, se centran en su mayoría en aspectos léxicos y estilísticos, es decir, siguen considerando únicamente el texto final como producto aislado y dejan de lado tanto el performance como la interacción entre los trovadores. Respecto a este vacío investigativo Díaz-Pimienta (2014, pág. 395) comenta:

Un fenómeno metodológico que se ha venido dando con notoriedad en el campo de los estudios sobre la improvisación poética, y que sigue teniendo gran incidencia, es la primacía del enfoque filológico-musicológico en detrimento del que pensamos más pertinente: el pragmalingüístico. Para paliar esta tendencia haremos, entonces, una aproximación a la improvisación poética desde la lingüística, aunque separándonos un poco del generativismo chomskiano y centrándonos en los caminos que nos abre la lingüística aplicada y la pragmalingüística, por lo tanto, enfocando la improvisación poética más como un acto comunicativo e interlocutivo, que como un arte poético-musical.

Díaz-Pimienta es el primero en resaltar el carácter interaccional⁴ de la trova así como la importancia de factores como la situación social en la que se da el performance, el número de participantes en el duelo, el tipo de enfrentamiento, el lenguaje corporal, la participación del público, el tiempo de la improvisación, el acompañamiento musical y por supuesto de las normas formales (tipo de estrofa, métrica, rima, estructura de los turnos de participación) en el proceso de creación y en el producto final⁵. Es también el primero en plantearse la pregunta por el “hallazgo del tema”, en lugar de hacer un listado de tópicos comunes y el primero en analizar un performance, si bien propio, con un enfoque dialógico, mostrando cómo los trovadores conectan sus intervenciones para darle coherencia al performance, a saber, mediante la repetición y edición de elementos léxico-semánticos (Díaz-Pimienta, 2014).

Con una perspectiva similar a la Díaz-Pimienta, en este trabajo consideramos la trova como un tipo específico de interacción, constituido a partir de una serie de patrones formales, contextuales e interaccionales por los cuales se rige su práctica, es decir, que se constituye en lo que Luckmann (1986) define como un género comunicativo complejo. Partiendo de ello nos proponemos describir la trova como género comunicativo latinoamericano para ilustrar las características comunes a las diferentes variedades regionales a nivel

⁴ “Carácter dialógico”, en sus términos (Díaz-Pimienta, 2014).

⁵ Los estudios de Moreno Chá (2004) e Isolabella (2012), si bien desde la etnomusicología, también tienen en cuenta estos aspectos, sin embargo el análisis se restringe a la payada argentina.

formal, interaccional y del contexto (entendido acá como la situación social en la que se da), así como dar cuenta del estado de vigencia de la práctica y sus tendencias.

En el marco de esta descripción y partiendo de nuestro concepto de trova como un tipo específico de interacción y no como un resultado textual, nos proponemos además describir y analizar cuatro aspectos interaccionales constitutivos del performance hasta ahora nunca antes tenidos en cuenta: 1) la organización de las aperturas y del espacio interaccional, es decir, cómo los participantes preparan el espacio físico e interaccional para la actividad que están por desarrollar; 2) la gestión de los turnos de participación, esto es la coordinación de los turnos de habla; 3) la construcción y gestión de la relación entre los trovadores rivales, y, por último, 4) los mecanismos formales e interaccionales mediante los cuales los trovadores mantienen la coherencia entre las estrofas y construyen y mantienen el tema del performance⁶.

La elección de estos aspectos está basada en el interés por contribuir a la descripción de la trova en la totalidad de su performance y no sólo del texto final. Desde nuestra perspectiva, el performance empieza ya en el momento en el que los participantes se encuentran y organizan el espacio interaccional mediante la orientación mutua de sus cuerpos, y va hasta el momento de su disolución; incluye además todo lo que

⁶ Con ello damos respuesta al interrogante de Díaz-Pimienta (2014) acerca de la elección y construcción del tema.

sucede a nivel multimodal, es decir, movimientos y posturas corporales, miradas, gestos, elementos prosódicos y todo lo que con ellos se realiza, por lo que es necesario su estudio para una descripción completa del género. ¿Cómo gestionan los participantes el primer encuentro y cómo se reparten y asumen los roles de participación? ¿Cómo organizan el espacio para dar inicio al duelo y qué recursos multimodales utilizan? ¿Se evidencia una estructura secuencial común en la organización de las aperturas? En cuanto a la coordinación de los turnos de participación nos interesa describir si existen normas propias del género por las cuales los trovadores se rigen para coordinar el cambio de los turnos de habla y qué estrategias multimodales emplean para proyectar el inicio y el final de turno.

Así mismo nos interesa indagar la naturaleza agonal del performance. Para ello nos proponemos examinar, mediante un análisis de los recursos formales e interaccionales empleados por los trovadores, la relación que estos crean entre sí en el performance. ¿Qué tipo de relación crean los trovadores en el performance y cómo la gestionan? ¿Cómo crean y gestionan el carácter agonal? ¿Qué recursos formales e interaccionales emplean para ello? ¿De qué manera los recursos formales e interaccionales moldean el tipo de relación creada *in situ* por los trovadores y cómo influyen las expectativas del género y la modalidad sobre ambos aspectos? Por último buscamos dar respuesta a la pregunta de Díaz-Pimienta (2014) acerca de la elección y construcción del tema del performance, así como a la pregunta por la coherencia temática: ¿Cómo y mediante qué recursos formales los

trovadores construyen el tema y mantienen la coherencia temática a lo largo del performance?

Para nuestros análisis elegimos el *contrapunto* entre las múltiples modalidades de trova, definido por la literatura como un intercambio más o menos explícito de insultos (Díaz-Pimienta, 2014). Esta elección obedece a que, por un lado, se trata de la modalidad más extendida y popular, presente en todos los países en los que la práctica de la trova sigue vigente, lo que nos garantiza la comparabilidad de los performances de las distintas variedades regionales. Por otro lado, al estar definida como un intercambio más o menos explícito de insultos (Ibíd.), es la modalidad en la que más claramente se percibe el carácter agonal de la trova, uno de los objetos de nuestro análisis.

0.2. Enfoque teórico-metodológico

En este trabajo consideramos la trova por un lado, como performance que surge y toma forma mediante la interacción de todos los participantes, por otro, como un género con características definidas, resultado de la sedimentación y convencionalización de patrones de interacción recurrentes. Para dar cuenta de estas dos realidades abordamos la práctica desde tres enfoques estrechamente relacionados y, a nuestro modo de ver, complementarios: el análisis de la conversación (Harvey Sacks, 1992; Schegloff, 1968; Sacks, Schegloff, & Jefferson 1974), la lingüística interaccional (Selting & Couper-Kuhlen, 2000), y el análisis de géneros comunicativos (Luckmann,

1986; Günthner & Knoblauch, 1994, 1995). Para entender mejor la relación entre estos tres enfoques revisaremos brevemente sus bases teóricas y metodológicas.

0.2.1. Etnometodología y análisis de la conversación

El concepto etnometodología fue introducido por el sociólogo Harald Garfinkel a principios de los años 60 inspirado en el concepto de 'etnociencia', desarrollado por la antropología cultural estadounidense. A diferencia de la etnociencia, cuyo objetivo era definir mediante un análisis semántico de vocabulario los esquemas culturales por los que se orienta una comunidad determinada, el interés de Garfinkel era mucho más esencial: la construcción de la realidad social en la interacción⁷ (Bergmann, 1981).

La etnometodología de Garfinkel parte de la premisa que los sujetos sociales construyen y reproducen su realidad social en la interacción. Este proceso se lleva a cabo de manera local, a saber, en el aquí y ahora de la interacción; endógena, es decir en y desde la situación particular de la interacción; multimodal, ya que se utilizan varios recursos comunicativos (habla, gestos, movimientos, acciones) y ordenada, para lo que cada comunidad cuenta con una serie de métodos o etnométodos

⁷ Este interés tiene su origen en la idea del filósofo alemán Alfred Schütz de que el fundamento filosófico de las ciencias sociales presupone el análisis de la constitución de la realidad social en la interacción (Bergmann, 1981).

formales⁸ recurrentes (Bergmann, 1981). El objetivo de toda investigación etnometodológica es la reconstrucción detallada de los métodos⁹, procesos y mecanismos empleados para la construcción de la realidad social.

A mediados de los años 60 los sociólogos Harvey Sacks (1992)¹⁰ y Emanuel Schegloff (Schegloff, 1968; Sacks, Schegloff, & Jefferson 1974), introdujeron el **análisis de la conversación** basados en el programa de la etnometodología de Garfinkel. El objeto de estudio del análisis de la conversación (AC) es la organización de la interacción y, en consecuencia, de la lengua como instrumento para ello. Esta disciplina retoma la premisa etnometodológica que los actores sociales construyen su realidad social en la interacción localmente (ver arriba) y por medio de sus acciones conjuntas, ordenadas y coordinadas. El objetivo del análisis de la conversación es dar cuenta de los métodos y

⁸ De ahí el nombre de etnometodología.

⁹ En cuanto a los métodos para la construcción de la realidad, la etnometodología asume que estos son reconocidos, observables, 'accountables' para los miembros de la interacción: "When I speak of accountable, I mean observable-and-reportable, i.e, available to members as situated practices of looking and telling" (Garfinkel, 1967 citado en Bergmann, 1981, pág. 12), gracias a esta 'accountability' los participantes en una interacción cotidiana, como puede ser dar inicio a una clase, hacen que esta pueda ser reconocida como tal, es decir, como apertura de una clase (Ibíd.)

¹⁰ Estos se llevaron a cabo en la década de los 60 en forma de lecciones (Lectures) en varias universidades de California y fueron publicados en 1992 por Gail Jefferson después de la muerte de Sacks en 1975.

procedimientos formales empleados por los participantes en la interacción para llevar a cabo una tarea comunicativa determinada.

Heritage (1984, pág. 241) resume las tres premisas básicas del AC de la siguiente manera: “(1) interaction is structurally organized; (2) contributions to interaction are contextually oriented-, and (3) these two properties inhere in the details of interaction so that no order of detail can be dismissed, a priori, as disorderly, accidental or irrelevant.” La primera asunción, y la más importante, hace referencia al carácter estructural y organizado de la acción social. Toda interacción, y por ende toda conversación, presenta una estructura organizada estable por la cual se orientan los participantes. Esto último significa que los participantes, consciente- o inconscientemente, conocen estas estructuras de organización y que este conocimiento hace parte de su competencia social (Ibíd.)

La segunda premisa se refiere al doble carácter contextual de las intervenciones: cada intervención está condicionada por el contexto secuencial en el que se da, es decir que su interpretación depende del lugar que esta ocupa en la interacción y de su relación con las intervenciones que le preceden y le suceden, esto es, son *context-shaped*. Al mismo tiempo, cada contribución renueva (mantiene, altera o ajusta) el contexto dentro del cual será interpretada la siguiente intervención, esto significa que las contribuciones son a la vez *context-renewing* (Heritage, 1984). Por su parte, los participantes analizan constantemente el contexto de cada intervención, lo interpretan con ayuda de sus conocimientos sobre el tipo de interacción, adaptan a él

sus intervenciones e indican constantemente a su(s) interlocutor(es) de diversas maneras los contextos por los que se orientan, es decir, son sensitivos al contexto o *context sensitive actors* (Günthner, 2000).

Por último, de la asunción que cada detalle de la estructura organizativa es relevante para la interacción (tercera premisa) resultan dos consecuencias metodológicas importantes. La primera es un cambio de enfoque que busca apartarse de la construcción teórica prematura y abstracta, para centrarse en el estudio empírico de acciones concretas actuales y reales. Segundo, cada estudio debe ajustarse a los detalles particulares del material de análisis y evitar su idealización. Con respecto a este último, el material de análisis, el AC asume que este posee un carácter sistemático y propiedades organizacionales relevantes significativas para los participantes¹¹ (Heritage, 1984). Cada elemento de la interacción es considerado parte de una estructura ordenada por lo que su análisis debe seguir el principio de *secuencialidad*, es decir que todo elemento (sea una forma lingüística o una acción corporal), es analizado en su contexto secuencial teniendo en cuenta el transcurso temporal de la interacción. Este proceder permite dar cuenta de la interacción como un proceso ordenado, además

¹¹ El objeto de estudio del AC junto con las premisas en las que se basa, condicionan la forma en la que se lleva a cabo el análisis, a saber, basado en datos, en contra de realizar especulaciones a priori sobre los motivos de los hablantes y a favor de un estudio detallado de las acciones de los hablantes en la interacción.

de reconstruir las interpretaciones de cada acción (Günthner, 2000; Bergmann, 2001).

Los mecanismos formales mediante los cuales los participantes llevan a cabo una acción comunicativa pueden, o no, tomar la forma de acciones verbales por lo que el AC no se limita al estudio de elementos lingüísticos verbales, sino que incluye también los gestos, movimientos, aspectos proxémicos, las pausas y elementos vocales como chasquidos, etc. (Goodwin, 1980; Streeck, 1983; Goodwin, 2000; Mondada, 2007, 2008 y 2011). Por esta razón el AC trabaja (idealmente) con datos audiovisuales registrados en situaciones naturales¹². Estos datos son posteriormente transcritos, conservando en la medida de lo posible todos los detalles (entonación, pausas, prolongaciones, reparaciones, sobreposiciones, gestos, movimientos, posición corporal, etc.), para lograr así una reconstrucción fiel y detallada de la interacción.

La posibilidad, gracias al uso del video, de integrar en el análisis de la interacción los elementos arriba mencionados, considerados por el AC no solo como recursos inherentes sino relevantes para la ejecución y organización de la interacción (McNeill, 1985; Kendon, 1990; Levy & McNeill, 1992; Mondada, 2014), llevó a los analistas de la conversación a ampliar los niveles de análisis. El **análisis multimodal**, además del

¹² El análisis de la conversación no trabaja con recuerdos, datos imaginarios ni con experimentos, pues estos son considerados una versión idealizada y empobrecida de la interacción (Heath, Hindmarch, & Luff, 2010; Mondada, 2013; Bergmann, 2001).

intercambio vocal involucra todos los recursos corporales (gestos, movimientos, miradas, orientación del cuerpo, etc.) movilizados por los participantes, así como el espacio y los artefactos que estos manipulan¹³ (Kendon, 1990; Goodwin, 2000; Mondada 2009).

0.2.2. La lingüística interaccional

El análisis de la conversación tuvo una recepción muy positiva entre los lingüistas estadounidenses y europeos quienes adoptaron el enfoque teórico de la etnometodología y los métodos del análisis de la conversación. Del interés específico por la lengua como recurso para la organización de la interacción surgió la lingüística interaccional, cuyo programa fue desarrollado por Margret Selting y Elizabeth Couper-Kuhlen (2000). Otro a una rama o una disciplina, la lingüística interaccional es un enfoque teórico-metodológico en el que prima el interés por el uso de la lengua en su contexto natural: la interacción

¹³ Así por ejemplo los estudios sobre secuencias de apertura muestran que la interacción cara a cara comienza ya antes del primer intercambio vocal, de hecho para que este ocurra los participantes organizan y preparan previamente el espacio interaccional mediante la movilización e intercambio de recursos multimodales como miradas, movimientos de cabeza, etc. (Mondada & Schmitt, 2010). La movilización de estos recursos no solo posibilita el inicio de una interacción sino que también cumple, entre otras, funciones organizativas, como lo muestran por ejemplo los trabajos sobre los cambios de turno de participación en los que se constata que los hablantes por un lado, se orientan por las actividades multimodales para detectar el momento oportuno para hacer un cambio de turno (Mondada, 2007), por otro, que la petición y (auto)selección del siguiente hablante se lleva a cabo mediante estos recursos (Schmitt, 2005). Para más detalles de las consecuencias de la multimodalidad sobre el análisis de la conversación remitimos a Schmitt (2005)

social, y por cómo estas, lengua e interacción social, se influyen y moldean mutuamente. Su objetivo es la descripción de estructuras lingüísticas vistas como recurso para la organización de la interacción (Ibíd.)

Selting y Couper-Kuhlen (Ibíd., pág. 78-79) definen las tres características esenciales de la lingüística interaccional de la siguiente manera: 1) es descriptiva y funcional, las estructuras de cada lengua son analizadas en todos los niveles descriptivos (fonética, sintáxis, semántica, etc.), como recursos interaccionales para mostrar que y de qué manera dichas estructuras están diseñadas a la medida para cumplir sus funciones y organizar la interacción. 2) Es transversal, es decir que abarca el estudio y la comparación de un gran número de lenguas para determinar, por un lado, qué tanto de una estructura y de su uso puede atribuirse a una práctica interaccional, y por otro, si la interacción se apoya en estructuras gramaticales, dependientes de cada lengua o familia lingüística. 3) Tiene un enfoque generalista: la descripción lingüístico-interaccional de una lengua, así como la comparación en varios idiomas de las funciones de las estructuras de la lengua en la interacción servirán a la construcción de una teoría generalista que describa cómo se organiza la lengua estructural y funcionalmente en la interacción social.

Los estudios desde la lingüística interaccional pueden abordar una función o tarea interaccional o conversacional y analizar las estructuras lingüísticas empleadas por los participantes de la interacción para

cumplir dicha función o tarea, o bien ocuparse de una estructura y analizar su rol en la interacción.

0.2.3. Análisis de géneros comunicativos

El análisis de géneros comunicativos (*Gattungsanalyse*) fue introducido por Thomas Luckmann (1986) en la década de los 80 dentro del marco de la sociología del conocimiento. Su base teórica la constituyen, por una parte, los trabajos de Bachtin (1959/1986) y Vološinov (1929), así como las premisas de la etnografía de la comunicación, especialmente los trabajos de Hymes (1972, 1974) y, por otra parte, las ideas de Alfred Schütz acerca de la construcción y reproducción de la realidad social en la interacción (Günthner & Knoblauch, 1994).

El interés original de Luckmann es la transmisión del conocimiento social, la cual, según el autor, tiene lugar en la interacción. Partiendo de la asunción que la realidad social se construye, reconstruye y reproduce en la acción (*Handeln*), o, en sus términos, en procesos comunicativos (Luckmann, 1986, pág. 196), el autor propone una reconstrucción sistemática de los procesos comunicativos cotidianos en los que se reproduce la realidad social, particularmente de aquellos más o menos convencionalizados, pues estos resultan fundamentales para la transmisión del conocimiento social.

Para Luckman el conocimiento social de cómo actuar en una situación concreta, por ejemplo una entrevista de trabajo, se transmite justamente

en el proceso de llevar a cabo y reproducir esta situación, lo que a su vez contribuye a la construcción y reproducción de esa realidad social. Esta situación, al ser recurrente se va sedimentando y convencionalizando hasta establecerse en lo que Luckman (1986) llama un **género comunicativo**, esto es un patrón convencionalizado que funciona como marco de orientación para la producción, organización e interpretación de la interacción (Günthner, 2006).

El análisis de géneros comunicativos propuesto por Luckmann permite la descripción y reconstrucción detallada de estos patrones de interacción sedimentados y convencionalizados. A diferencia del concepto de género, en el sentido de la tipología textual, el enfoque constructivista y orientado a la interacción del modelo propuesto por Luckmann, se ocupa de patrones de interacción complejos rutinizados, vistos tanto como procesos emergentes condicionados por la situación concreta en la que se dan, como resultados de particularidades históricas y culturales (Günthner & König, 2016).

Estos patrones tienen todos según Luckmann, la misma base material, el sistema de signos¹⁴ o códigos comunicativos disponibles para cada comunidad, de lo que resulta que los géneros comunicativos presenten similitudes en su estructura. Para la reconstrucción y descripción de los géneros comunicativos Luckmann (1986) propone un modelo con tres niveles de análisis. Al primero de ellos le da el nombre de nivel de

¹⁴ Estos códigos comunicativos incluyen todos los recursos multimodales movilizados por los participantes en la interacción (Luckmann, 1986, pág. 203)

la **estructura interna**, definido por la relación entre la función y la base material (sistema de signos). Así, a este nivel corresponden los elementos formales, verbales y no verbales constitutivos del género, tales como elementos léxico-semánticos y morfosintácticos, la variedad lingüística, figuras retóricas y estilísticas, elementos organizacionales y superestructuras, elementos kinésicos y prosódicos, y las funciones que estos cumplen¹⁵.

El segundo nivel, llamado **nivel de la estructura externa**, Luckmann (1986) lo define como el resultado de las relaciones entre las acciones comunicativas y las estructuras sociales en medio de las cuales tienen lugar estas acciones. Así, este nivel está constituido por los milieus comunicativos, es decir, los participantes típicos de una situación comunicativa, sus roles y sus relaciones¹⁶. Estos milieus, roles y

¹⁵ En este punto resaltamos la coincidencia con el objeto de la lingüística interaccional (ver 0.2.3), que se ocupa de la descripción de los elementos formales, vistos como recursos para la interacción. La diferencia radica en que el análisis de los géneros comunicativos se interesa únicamente por aquellos recursos formales sedimentados y convencionalizados, es decir, que tiene en cuenta su historicidad.

¹⁶ En el modelo propuesto por Luckmann (1986) no se desarrolla el concepto de participación, y tampoco se ofrece un modelo de análisis del mismo. Uno de los estudios más significativos al respecto es el de Erving Goffman (1981), quien define el concepto “estatus de participación” como la relación de cada uno de los participantes con cada uno de los enunciados en una interacción y el “marco de participación” (*participation framework*) como el conjunto de estas relaciones (Ibíd., pág. 137). Los estudios desde el AC, han retomado y profundizado en estos conceptos ofreciendo lineamientos metodológicos para su análisis, lo que contribuye a llenar el manco del modelo propuesto por Luckmann. Así Goodwin & Goodwin (2004, pág. 240) conciben la participación como una construcción local y conjunta, por lo que consideran

relaciones también están convencionalizados y funcionan como patrones prediseñados para la interacción.

Luckmann (1986, 1989) esboza un tercer nivel, el nivel intermedio, elaborado detalladamente por Günthner y Knoblauch (1994), quienes le dan primeramente el nombre de nivel de la realización local (*situative Realisierungsebene*), y, en un trabajo posterior (Günthner, 2000) **nivel interaccional** (*Interaktionsebene*), denominación que adoptaremos en este trabajo. Este nivel hace referencia a las características interaccionales convencionalizadas que conforman un determinado género, como son la organización secuencial y el sistema de turnos de participación (Ibíd.), entre otros. En este sentido el nivel de la interacción corresponde al objeto del análisis de la conversación (Günthner & Knoblauch, 1994, pág. 708), a saber, la organización de la interacción, con la diferencia de que en el análisis de géneros comunicativos estas características interaccionales son vistas también como productos históricos resultado de la sedimentación y convencionalización de prácticas interaccionales y no solo como productos emergentes, como lo ve el análisis de la conversación (Schegloff, 1968; Sacks, Schegloff, & Jefferson 1974).

indispensable el análisis de las prácticas conjuntas y coordinadas (verbales y no verbales) empleadas por los interactantes para participar de una acción conjunta (no solo conversación). Otros estudios que reflexionan el concepto de participación son: Mondada (2009), Mondada & Schmitt (2010), Dynel (2011, 2014) y Boblett (2012).

Si bien Luckmann (1986) define los niveles de análisis, no brinda orientaciones metodológicas por lo que su planteamiento se queda en un modelo teórico. Sin embargo, debido a la afinidad teórica con los llamados *usage based models*¹⁷, y especialmente con el AC y la lingüística interaccional¹⁸, esto no ha representado ningún problema

¹⁷ Los *usage-based models* (Langacker, 1987 y 1988) o modelos basados en el uso son una serie de enfoques que parten de la premisa de que el sistema de la lengua encuentra realización únicamente en el uso, apartándose así de la idea de la lengua como un sistema abstracto e independiente. Para una descripción de estos modelos remitimos a (Barlow & Kemmer, 2000).

¹⁸ Si bien los enfoques aquí descritos tienen objetos parcialmente distintos (AC: organización secuencial de la interacción; lingüística interaccional: estructuras lingüísticas como recurso para la interacción; análisis de géneros comunicativos: patrones de interacción convencionalizados y su historicidad), comparten asunciones teóricas y metodológicas entre las cuales destacamos:

- Los tres enfoques parten de la premisa teórica planteada por la fenomenología de Alfred Schütz (Bergmann, 1981; Luckmann, 1986) que la realidad social se construye, reconstruye y reproduce en la interacción, es decir, en procesos comunicativos.
- Para la construcción y reproducción de la realidad social cada comunidad cuenta con una serie de métodos formales recurrentes susceptibles de convencionalizarse, que sirven a los participantes como marco de orientación.
- Estos métodos formales son multimodales, es decir que no involucran sólo el intercambio vocal, sino también gestos, movimientos y todo el despliegue corporal puesto en marcha para la interacción.
- El proceso de la construcción de la realidad social se lleva a cabo de manera local, es decir en el aquí y el ahora de cada interacción y de manera ordenada, para lo que los participantes recurren a su conocimiento social compartido acerca de cómo se desarrolla normalmente la situación comunicativa en la que están inmersos.
- Interés por la lengua en la interacción como principal recurso para la construcción de la realidad social.

para los analistas. Así, los estudios sobre géneros comunicativos como los chismes (Bergmann, 1987), reproches (Günthner, 1999 y 2000), lamentos fúnebres (Kotthof, 2002), la comunicación via mensaje de texto (Günthner, 2011 y Androutsopoulos & Schmidt, 2002), el Speed Dating (Franz, 2010), y las narraciones (Quasthoff & Stude, 2018), se han valido de las herramientas metodológicas del AC para la descripción del nivel de la interacción. Así mismo, otros estudios han recurrido a los principios metodológicos de la lingüística interaccional y la gramática de construcciones para el análisis de la estructura interna (véase por ejemplo los trabajos de Günthner 2013, 2014, 2016).

Esta afinidad teórica y metodológica hace que el análisis de géneros comunicativos pueda ser abordado desde diferentes enfoques por lo que se puede definir como un modelo interdisciplinar (Günthner & König, 2016) lo suficientemente amplio para describir géneros en toda su complejidad al tener en cuenta no solo el aspecto formal-material y el secuencial interaccional, objetos de la lingüística interaccional y del análisis de la conversación respectivamente, sino también el socio-histórico, aspecto que no contemplan los dos enfoques mencionados anteriormente.

Por lo anterior consideramos el análisis de la conversación, la lingüística interaccional y el análisis de géneros comunicativos como enfoques

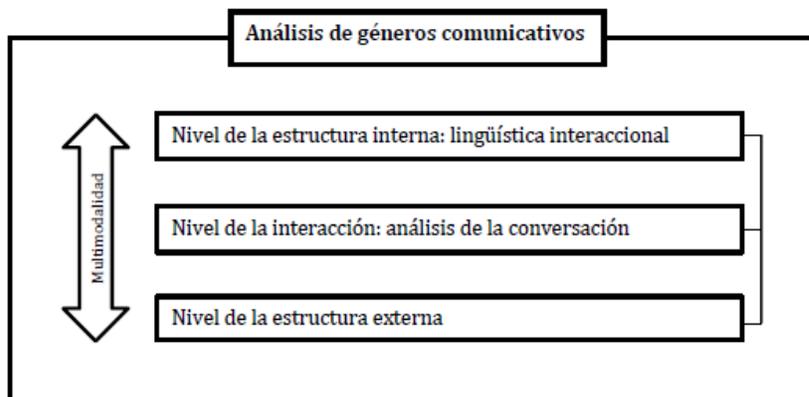
– El uso de datos eminentemente empíricos.

compatibles y complementarios¹⁹. Así, el enfoque de la lingüística interaccional es útil para la descripción y análisis de lo que Luckmann llama la estructura interna, es decir, los elementos formales. Para el nivel de la interacción se ajusta el enfoque del análisis de la conversación y, por último, el análisis de los géneros comunicativos nos permitirá poner en relación estos dos niveles, junto con el aspecto social o nivel de la estructura externa²⁰. El análisis multimodal además, nos permitirá dislumbrar los aspectos multimodales relevantes dentro de los tres niveles de análisis. La gráfica 0-1 visualiza nuestro modelo propuesto.

¹⁹ El gran número de trabajos que combinan estos tres enfoques sustenta nuestra elección: Bergmann (1987); Günthner (1999, 2000, 2011, 2013, 2014, 2016); Kotthof (2002); Androutsopoulos & Schmidt (2002); Franz (2010); para narraciones narraciones Quasthoff & Stude (2018).

²⁰ Tanto el análisis de la conversación como la lingüística interaccional no contemplan el aspecto social dentro de su objeto de análisis ni su metodología, sin embargo, consideramos que para el estudio de un género comunicativo el aspecto social podría dar luces sobre la elección de las estructuras formales e interaccionales, así como sobre la relación entre ellas.

Gráfica 0-3: Modelo teórico-metodológico



0.3. Estructura del trabajo

En la *Parte I* ofrecemos un panorama general de la vigencia de la trova en los distintos países de América Latina, de las características de su performance y de los contextos en los que se da. Para ello nos basamos en los estudios sobre la trova publicados en cada país, en informaciones de fuentes no académicas disponibles en internet así como en comunicaciones personales con cultores de la tradición. Estas informaciones nos permitieron identificar una tendencia general que está provocando importantes cambios en el género. Esta es el deseo de recuperar, mantener, fortalecer, expandir y arraigar la práctica de la trova, lo que ha generado, por una parte, la aparición de nuevos contextos y las consecuentes adaptaciones en la configuración del performance; por otra, un intercambio continuo entre los cultores de

diferentes variedades regionales, lo que ha promovido una estandarización del género.

En la *Parte 2* describimos la trova como género comunicativo latinoamericano basándonos en las informaciones recopiladas en la primera parte. Luego de una introducción teórica sobre el concepto de género comunicativo y el modelo de análisis propuesto por Luckmann, (1986) y Günthner & Knoblauch, (1994 y 1995), damos cuenta, en los tres niveles de análisis propuestos por los autores, de las características constitutivas del performance de la trova comunes a las variedades regionales documentadas en América Latina. En el nivel de la estructura interna describimos aspectos formales como la estructura poética, la musicalidad, la estructura global del performance y las modalidades de enfrentamiento. En el nivel de la interacción nos enfocamos en la constelación de participantes y los turnos de participación, además de resaltar el carácter dialógico (Linell, 2009) y agonial-cooperativo de la trova, el cual consiste en poner a disposición del público y del compañero estructuras latentes, temas y figuras retóricas para que sean evaluadas y, eventualmente, retomadas y elaboradas por el contrincante e ir construyendo así un discurso coherente²¹. Por último, en el nivel de la estructura externa describimos el *milieu* comunicativo y los contextos

²¹ Consideramos este mecanismo la clave para entender cómo se construye y mantiene la coherencia temática en un enfrentamiento de poesía oral improvisada, por lo que lo analizamos detalladamente en la última parte del capítulo de análisis (Parte 3.4).

en los que tienen lugar los performances de trova, así como las características de estos según el contexto en el que se dan.

En la *Parte 3* analizamos cuatro aspectos del performance de contrapunto. En 3.1 y 3.2 describimos, mediante un análisis interaccional multimodal, dos aspectos del nivel de la realización local: la estructura secuencial de las aperturas del performance de contrapunto²² y la gestión de los turnos de participación. En cuanto a la estructura secuencial de las aperturas, identificamos tres segmentos: 1) saludo al compañero rival y/o al público, 2) reorganización del espacio y los artefactos en tarima y 3) posicionamiento de los trovadores para la toma del primer turno de participación. Así mismo describimos las funciones que estos cumplen dentro del performance (identificación del compañero, establecimiento del tipo de relación con este, reafirmación de roles de participación, preparación y proyección del espacio interaccional), así como los recursos multimodales con los que son llevados a cabo. Por su parte, en 3.2 describimos la maquinaria de turnos de participación del contrapunto y damos cuenta de las prácticas multimodales utilizadas por los trovadores para proyectar el inicio y el final de sus intervenciones.

En 3.3 abordamos la pregunta por la gestión de la relación que los trovadores crean entre sí o, en términos de Locher (2001) y Locher &

²² Debido a la naturaleza de los datos, sólo nos fue posible dar cuenta de las actividades de participantes ubicados en la tarima. Hicimos énfasis en las actividades de los trovadores, por ser los más visibles en los datos.

Watts (2005), el trabajo relacional. En 3.3.1 definimos este último como elemento constitutivo de los géneros comunicativos y lo ubicamos dentro del nivel de la estructura externa. En 3.3.2 describimos los recursos interaccionales y formales empleados por los trovadores para la gestión del trabajo relacional. Como resultado de este análisis mostramos en 3.3.3 cómo los trovadores crean, mediante sus acciones verbales y los recursos sintácticos empleados, una relación asimétrica con su rival, lo que le da el carácter agonial al performance. Terminamos el apartado con un faszit (3.3.4) en el que por un lado mostramos, con el ejemplo del trabajo relacional, cómo están interrelacionados los tres niveles de análisis propuestos por Luckmann (1986), y Günthner & Knoblauch (1994), para la descripción de géneros comunicativos. Por otro lado, reflexionamos sobre el carácter escenificado del conflicto en el duelo de contrapunto.

En la última parte del capítulo (3.4) realizamos un análisis secuencial de un performance de trova paisa²³, una variedad del centro de Colombia, y damos cuenta de las prácticas formales empleadas por los trovadores para enlazar las intervenciones y así darle coherencia al performance. Así mismo, analizamos los efectos retóricos alcanzados mediante estas prácticas. Estas consisten en la reutilización y

²³ La elección de este ejemplo se debió, por una parte, a que el diálogo establecido entre los trovadores es bastante coherente y desarrolla una línea temática fácilmente reconocible. Por otra parte, la calidad del sonido y el video permitieron una transcripción completa del performance, a diferencia de la mayoría de ejemplos en los que algunos fragmentos resultan ininteligibles.

modificación, siempre a favor propio, de elementos léxicos y sintácticos puestos a disposición en las intervenciones anteriores, así como en el empleo de deícticos y/o elementos léxicos relacionados semánticamente con intervenciones anteriores. Por último mostramos cómo estas mismas prácticas, sumadas a las actividades de evaluación del público, permiten la elección y mantenimiento del tema central del performance.

Para terminar presentamos los resultados de cada capítulo y las recomendaciones para futuras investigaciones en la *Parte 4*.

0.4. Datos y fuentes

Nuestra visión de la trova como una práctica interactiva constituida no sólo por elementos verbales sino también multimodales, así como la naturaleza exclusivamente multimodal de nuestros dos primeros objetos de análisis (aperturas y organización de los turnos de participación), supuso una elección metodológica importante, a saber, la utilización de un corpus completamente audiovisual. La segunda novedad metodológica, y acorde a nuestro objetivo de describir la trova como género latinoamericano, radica en la variedad del corpus, constituido por performances de seis modalidades regionales distintas, repartidas en cinco países: Cuba, Panamá, Colombia, Venezuela y Argentina.

En total se recopilaron un audio y una colección de videos de 20 performances de contrapunto: 6 performances de trova paisa

(Colombia), 6 performances de contrapunteo colombo-venezolano, 4 de piquería vallenata (Colombia) 2 performances de cantadera panameña, uno de payada argentina y uno de trova cubana. La elección de las variedades regionales obedeció a la intención de comparar la práctica de la trova en regiones geográficamente distantes. Se tuvo en cuenta también que el contexto de realización de los performances fuera similar. Para ello se eligieron performances llevados a cabo en concursos de contrapunto por tres razones: la primera porque este contexto garantiza el mayor número de roles de participación, a saber, trovadores, jueces, presentadores, músicos y técnicos de video y sonido, y especialmente la presencia de público, relevante para nuestro objetivo de describir la elección y construcción conjunta del tema del performance. La segunda razón es que los concursos suponen un alto grado de convencionalización y reglamentación, lo que hace los performances más fácilmente comparables. Por último, al ser performances escenificados la cámara generalmente está orientada hacia los trovadores en tarima.

También se tuvo en cuenta que los performances fueran realmente dialógicos, es decir, que hubiera coherencia entre las intervenciones y que desarrollaran uno varios temas reconocibles, pues, como se pudo constatar a lo largo de la investigación, no en todos los performances las intervenciones guardan una relación reconocible entre sí, lo que es frecuente en trovadores con poca experiencia.

La totalidad de los videos usados en esta investigación fue recopilada de *YouTube*, para su elección se tuvo en cuenta que los performances

estuvieran completos, que la calidad de sonido e imagen fuera buena y que los trovadores fueran visibles durante todo el performance, preferiblemente en perspectiva frontal.

Escogimos *YouTube* como fuente por su fácil accesibilidad. En esta plataforma se encuentran numerosos performances de trova de todos los países (ver Tabla 0-2) en los que se practica esta tradición. La posibilidad de acceder a performances de distintas variedades regionales con un sólo clic representó una enorme ventaja metodológica si tenemos en cuenta que esta investigación no contó con los recursos ni el tiempo necesarios para llevar a cabo un trabajo de campo tan amplio como el objetivo de la misma lo requería.

El uso YouTube como fuente: consideraciones y limitaciones

Pese a las ventajas arriba descritas, el uso de *YouTube* como fuente²⁴ presenta por un lado una serie de limitaciones que afectan al análisis,

²⁴ Las nuevas posibilidades y formas de interacción que ofrece esta plataforma han llamado la atención de los lingüistas, especialmente en las ramas de la pragmática, el análisis del discurso, el análisis de la conversación, la sociolingüística (Androutsopoulos & Beißwenger, 2008), y claro, de los estudiosos de la nueva rama de investigación *Computer-Mediated Discourse Analysis* (Ibíd.). La gran mayoría de estas investigaciones analizan cómo funciona la interacción en *YouTube* (Dyner, 2014 y Frobenius, 2014, sobre el marco de participación; Harley & Fitzpatrick, 2008 sobre la creación del contexto interaccional; Bou-Franch & Garcés-Conejos Blitvich, 2014, sobre el manejo de conflictos, entre otros), mientras que en este trabajo utilizamos la plataforma sólo como instrumento de recolección de datos (para una reflexión

por otro, nos revela algunos aspectos interesantes sobre la práctica. Un aspecto relevante, por ejemplo, es la visibilidad que, gracias a las plataformas de video de libre acceso como *YouTube* y *vimeo*, ha ganado la trova. Al ingresar en Google el nombre de las modalidades regionales más conocidas en Latinoamérica y filtrar los resultados eligiendo la opción “video”, encontramos las siguientes cifras²⁵:

Tabla 0-4: Total de resultados por término de búsqueda

Término de búsqueda	Total de resultados
Repentismo	4170
Repentismo cubano	4000
Contrapunto de payadores	6650
Payada de contrapunto	4650
Paya y canto a lo humano	20800
Paya y canto a lo poeta	4260
Contrapunto cajamarquino	7580

metodológica profunda sobre el Internet como fuente de datos remitimos al Número 5 de la revista *Langiage@Internet* y a Welker, Kloß, (2014).

²⁵ Los datos se tomaron en agosto 2018.

Cotrapunto de coplas	16600
Trova paisa	12300
Contrapunteo llanero	24300
Piqueria vallenata	18000
Cantadera panameña	7900
Cantoria nordestina	7890
Topada de huapango	3050
Takipayanaku	534

Si bien es poco lo que podemos intepretar sobre los resultados aquí enlistados, a parte de cuáles son las prácticas más representadas en internet²⁶, sí podemos suponer que el fácil acceso a performances de diferentes modalidades regionales ha contribuido y acelerado el proceso de difusión e internacionalización de la práctica, iniciado en la década de los 90, y seguramente ha tenido impacto en las configuraciones

²⁶ Es importante aclarar que los números no necesariamente nos dicen algo sobre la importancia o vigencia de la trova en cada región sino más bien sobre las prácticas digitales de las comunidades. El ejemplo más claro es Cuba, los números relativamente bajos de videos en internet, a pesar de ser el repentismo una de sus principales expresiones culturales, se debe al difícil acceso a internet en la isla y no a la importancia o vigencia de la tradición.

regionales de la misma, aspectos que discutimos a profundidad en la Parte 1.

En cuanto a los tipos de videos disponibles pudimos identificar dos grandes grupos, los videos profesionales realizados por los organizadores de los eventos, por patrocinadores o canales de televisión, y videos realizados por aficionados presentes entre el público. Esto nos lleva a la primera limitación: los videos no están hechos para fines investigativos, sino mayormente con fines comerciales o divulgativos. Lo anterior significa que el analista se encuentra frente a un producto terminado, muchas veces editado, y está sujeto así a las características de este (calidad de imagen y sonido, perspectiva de enfoque y movimientos de la cámara, detalles de edición: zooms, eliciones, *blendings*, etc.)

Uno de los mayores problemas que presentantan estos videos es la perspectiva de enfoque de la cámara, pues generalmente se enfoca únicamente a los trovadores, por lo que se pierde información esencial, no solamente sobre la constelación de participación y el espacio interaccional, sino también sobre las acciones de los participantes a lo largo del performance (coordinación entre los mismos, *displays* de evaluación y de *feedback*, orientación de los participantes, recursos multimodales, etc.) A esto se suma que en los videos realizados profesionalmente, frecuentemente se hacen zooms sobre el trovador en turno, con lo que se pierden detalles de la multimodalidad del mismo (orientación del cuerpo, acciones con las manos), así como todas las acciones del otro o los otros trovadores en escena (por no mencionar al

resto de los participantes)²⁷. Sin embargo el hecho que en los videos se enfoca casi exclusivamente a los trovadores nos revela un segundo aspecto importante de la práctica de la trova, a saber, que esta se centra en el performance de los trovadores, lo que explicaría porqué los estudios sobre la trova se centran únicamente en los trovadores y dejan de lado al resto de los participantes.

Otro aspecto problemático es el hecho que en muchos videos no se conservaron las actividades de apertura ni de cierre del performance, relevantes para la reconstrucción de la configuración y disolución del espacio interaccional (ver 3.1).

Estas limitaciones fueron decisivas al momento de elegir los videos que constituyen el corpus de la investigación. Se eligieron videos que en lo posible incluyeran las actividades de apertura del performance, es decir desde la entrada de los trovadores a la tarima, y que comprendieran la mayor cantidad posible de participantes. Otro criterio importante, como ya mencionamos anteriormente, fue que la cámara enfocara a ambos trovadores y que la calidad de imagen y sonido permitiera una reconstrucción confiable de los recursos multimodales del performance.

Aunque YouTube resultó una solución aceptable teniendo en cuenta las condiciones a las que estuvo sujeta la investigación, somos conscientes de que no es la fuente ideal. Para futuras investigaciones recomendamos

²⁷ Con respecto a esto, los videos de aficionados tienen la ventaja que enfocan la mayoría del tiempo a ambos trovadores, además las reacciones del público se pueden escuchar muy bien.

hacer videos propios que se ajusten a las exigencias teóricas y metodológicas del análisis.

A continuación enlistamos los videos y audios utilizados en esta investigación.

Trova paisa

TP1 Pelo de Lulo vs. Tuttifruti

Nombre: Minuto a Minuto, XXVIII Festival Nacional de la Trova 2012

[Capítulo 5]

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fmEIfvJ6DpY>

Canal en YouTube: ASTROCOL TROVA COLOMBIANA

TP2 Loquillo vs. Dinamita

Nombre: Final del festival de la trova ciudad de Medellín 2010 Canale

URL:

<https://www.youtube.com/watch?v=fpIQ7d7k4AM&feature=related>

Canal en YouTube: Lo Paisa

TP3 Bolívar vs. Mekato

Nombre: Minuto a Minuto, XXVIII Festival Nacional de la Trova 2012

[Capítulo 3]

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=c28RGu5NoA8>

Canal en YouTube: ASTROCOL TROVA COLOMBIANA

TP4 Cocoliso vs. Boquisucio

Nombre: Minuto a Minuto, XXVIII Festival Nacional de la Trova 2012

[Capítulo 1]

URL: https://www.youtube.com/watch?v=-AC2_hAYjI0

Canal en YouTube: ASTROCOL TROVA COLOMBIANA

TP5 Gallinazo vs. Maria Camila

Nombre: Minuto a Minuto, XXVIII Festival Nacional de la Trova 2012

[Capítulo 9]

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TffpBIsTDvQ>

Canal en YouTube: ASTROCOL TROVA COLOMBIANA

TP6 Victorino vs. El Paisita

Nombre: Minuto a Minuto, XXVIII Festival Nacional de la Trova 2012

[Capítulo 9]

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=TffpBIsTDvQ>

Canal en YouTube: ASTROCOL TROVA COLOMBIANA

Contrapunteo llanero

CL1 Alexis Sanabria vs. Gerardo Leal

Nombre: Alexis Sanabria (Casanare) Vs Gerardo Leal (Casanare) Final de copleros Cimarrón 2011

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=HuyN5eCaOwo>

Canal en YouTube: Llanovideos

CL2 Díaz vs. Villareal

Nombre: CIMARRON DE ORO, FINAL DE COPLEROS-2010

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=2zGhKNj7bkc>

Canal en YouTube: Jairo Llanomío

CL3 Orlando Medina vs. César Reyes

Nombre: Gran contrapunteo con Cesar Reyes "el Tucusito" vs. Orlando Medina

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=LO715TawhSQ>

Canal en YouTube: ALEXROD 25

CL4 Moroturo vs. El Mandinga

Nombre: Contrapunteo El Mandinga de la Copla vs El Pollo de Moroturo (audio)

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=bReUVI5SGyc>

Canal en YouTube: José A

CL5 Gerardo Leal vs. Leonardo Requena

Nombre: Final Contrapunteo Cimarrón de Oro 2014

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rJVkWrYp5v8>

Canal en Youtube: Ilanovideos

CL6 Contrapunteo del bueno

Nombre: Contrapunteo del Bueno 1 / 3 (c) JLAYA

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=yxWPkH53OQA>

Canal en Youtube: Juan Laya

Piqueria vallenata

PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza

Nombre: Piqueria Roberto Calderon Diaz y Jose Felix Ariza final 2013
Barrancabermeja

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fORKPv9piIU>

Canal en YouTube: MARQUITO FIGUEROA

PV2 Ochoa vs. Ortiz

Nombre: 42 Festival de la Leyenda Vallenata - 2009 - Piqueria -
Eliminatoria - Ochoa Vs Barros

URL: https://www.youtube.com/watch?v=vkXmcao_0kg

Canal en YouTube: Luis Hernán Ochoa Gutiérrez

PV3 Campo vs. Soto

Nombre: Festival de La Pajará - Final Piqueria 2012

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AVKvhY3bis>

Canal en YouTube: Yonis Cuisman

PV4 Días vs. Felizola

Nombre: Festival de La Pajará - Final Piqueria 2012

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AVKvhY3bis>

Canal en YouTube: Yonis Cuisman

PV 5 Mengual vs. Ortiz

Nombre: Festival de La Pajará - Final Piqueria 2012

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=AVKvhY3bis>

Canal en YouTube: Yonis Cuisman

Cantadera panameña

CP1 gallino picao

Nombre: Cantadera Gallino Picao - German Rodríguez - Rene Vargas

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=j-m0pvbtygU>

Canal en YouTube: Producciones WARI

CP2 Tano vs. Arcadio

Nombre: Controversia Arcadio Camaño vs Tano Mojica

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=tYmOC5XX1dc>

Canal en YouTube: Juan Jordan

Payada argentina

PA1 López vs. Gabotto

Nombre: Payada de contrapunto Juan Carlos López y Emanuel Gabotto

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=fAA4u4AST0k>

Canal en YouTube: Payadores

Trova cubana

TC1 Herrera vs. Sevilla

Nombre: 06 Raúl Herrera y José López "Sevilla" (XII FICP 2012) 6/31

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=oE4IP3uQ8VQ>

Canal en YouTube: Canal de Trovo sin Traba

Para las transcripciones²⁸ de audio se utilizaron las convenciones del sistema de transcripciones GAT2 (Selting, et al., 2009). Para la transcripción multimodal se escogió el modelo de Mondada (2008), versión LM 2.0.8. Se efectuó transcripción multimodal solo en aquellos pasajes relevantes para el análisis. Las transcripciones se pueden encontrar en el documento Apéndice.

²⁸ Las transcripciones de audio se efectuaron en PRAAT (<http://www.praat.org>), las multimodales en ELAN (<https://tla.mpi.nl/tools/tla-tools/elan/>). Para la conversión de los *textgrids* a texto utilizamos *The Transformer* (<http://www.oliverehmer.de/transformer>).

1. La trova en América Latina: Panorama general

El presente apartado ofrece un panorama general de la práctica de los duelos de poesía oral improvisada en América Latina. El capítulo está redactado con base en los estudios publicados en cada país sobre esta práctica, así como en informaciones de fuentes no académicas disponibles en internet (blogs, videos en youtube, págs. web de festivales, etc). Las informaciones aquí recogidas nos servirán primero para hacernos una idea de la vigencia y actualidad de la práctica y, segundo, para reconstruir las características que definen la trova como género comunicativo.

Nos enfocamos en los siguientes aspectos: vigencia de la práctica en cada país, contextos o situaciones en los que se da la práctica, tipo de estrofa utilizada, temas tratados, estructura global, modalidades del performance y tipo de acompañamiento musical (melodías e instrumentos). No en todos los casos (países) se encontró información sobre cada uno de los aspectos mencionados, esto debido a los diferentes enfoques desde los que se ha abordado el estudio de la poesía oral. No incluiremos aquellos países sobre los que no se encontraron informaciones, lo que no significa que allí no exista la práctica.

Excluimos también a España y Portugal ya que esta investigación se centra en la trova en América Latina²⁹.

Es necesario aclarar que en este apartado no se hace referencia exclusiva a los duelos de repentismo, sino también al canto y recitación de poesía oral tradicional ya que en muchos casos la práctica de una supone o propicia la práctica de la otra. Es por esto que hemos elegido el nombre de trova para designar el canto de poesía oral en sus dos modalidades tradicional (o memorizada) e improvisada.

1.1. Cuba

Dentro de la tradición hispanófono Cuba es el país en el que más y mejor se cultiva la trova, especialmente en la modalidad de repentismo. Allí los poetas repentistas gozan de gran prestigio social e incluso están al servicio del Estado como adscritos al Ministerio de Cultura. Su función es representar al país en eventos oficiales y espectáculos públicos por lo que devengan un salario fijo, de modo que el repentismo es para ellos, más que su *hobby*, su oficio y fuente de sustento.

El repentismo en Cuba no es un fenómeno cultural aislado exclusivo de un determinado grupo social sino que hace parte de la vida cotidiana,

²⁹ Para un panorama general sobre la trova en España consultar Trapero M. (2002) y Díaz-Pimienta (2014). Portugal: Lima (2000 y 2001)

llegando incluso a constituirse en un símbolo de identidad nacional³⁰ (Posada 2003 y Leyva 2007). Gracias a la promoción y difusión de la POI por medio de eventos oficiales, espacios académicos y medios de comunicación, esta tradición ha dejado de ser un fenómeno asociado exclusivamente al campesinado para convertirse también en un fenómeno urbano que permea las capas más cultas de la sociedad sin perder su carácter popular (Trapero, 2001; Leyva, 2007).

Contextos y temas

Como se mencionó anteriormente la improvisación en verso en Cuba hace parte de la vida diaria. Se improvisa en fiestas, serenatas, durante el trabajo en el campo y también en los duelos fúnebres. No hace falta un escenario sino una ocasión.

Fuera de la vida privada existen dos escenarios principales para el repentismo en su modalidad de duelo o controversia: las *canturías* o *guateques* y los concursos. Las canturías son fiestas organizadas por un campesino y su familia en la que se reúnen músicos, repentistas y espectadores. Los participantes de las canturías son tradicionalmente hombres mayores, aunque es común que las generaciones jóvenes se integren y aprovechen este tipo de encuentros para aprender y ejercitarse en el arte del repentismo al lado de poetas experimentados.

³⁰ No sólo el repentismo sino en general todas las manifestaciones culturales, orales o escritas, asociadas a la décima. Para más información veáse Leyva (2007).

Hasta el final de la redacción de esta investigación no se encontró información sobre la estructura global de estas fiestas.

Los concursos son eventos oficiales en los que se convoca a los mejores repentistas de la región para competir por su provincia o municipio. Estos cuentan con un jurado especializado que evalúa la calidad de los artistas y elige al ganador por un sistema de eliminatorias. El ganador, además de un estímulo económico, recibe como premio el reconocimiento de la comunidad, a la vez que aumenta su prestigio³¹.

Los concursos se llevan a cabo a lo largo de todo el país en teatros y recintos públicos. Entre los más importantes está el Pablo Luíís Álvarez “Wicho”, promovido por la Casa Naborí (Centro promotor de la Cultura Campesina) en la provincia de Matanzas, así como el Concurso Nacional del Improvisación Justo Vega que se realiza en el marco de la Jornada Cucalambeana³².

Estrofas y modalidades del performance

Existen dos modalidades principales de competencia: la controversia y el pie forzado. La controversia es un enfrentamiento entre dos o

³¹ Tampoco se encontró información sobre la estructura global de los concursos (su desarrollo), ni sobre los criterios de evaluación.

³² La Jornada Cucalambeana es el evento más importante de la cultura campesina. Se celebra en la provincia de Las Tunas en homenaje al poeta Juan Cristóbal Nápoles, “El Cucalambé”, el mejor decimista cubano del Siglo XIX. Esta jornada recoge las más variadas expresiones culturales entorno a la vida campesina y a la décima. escrita y oral (EcuRed).

máximo tres trovadores, quienes deberán defender su punto de vista sobre un tema al azar; para ello los trovadores sacan una papeleta con el tema que deben desarrollar, que puede ir desde piropos hasta temas de interés político y social³³. El pie forzado consiste en terminar la estrofa en un verso previamente determinado, sugerido por el público o el jurado³⁴. Otra modalidad practicada es la seguidilla, que consiste la improvisación de un número indeterminado de décimas, sin interludios musicales y a la mayor velocidad posible (cf. Díaz-Pimienta, 2014).

La única estrofa utilizada para la improvisación en Cuba es la décima espinela de rima consonante, acompañada de la melodía del punto cubano. El *repentismo* cubano se caracteriza por una “extremada rigidez por su pureza métrica y estrófica” (Leyva, 2007), lo que exige a los poetas no transgredir las normas de construcción. Entre los errores más sensurados está el uso de la asonancia, así como la falsa rima o la

³³ Existe una modalidad de controversia conocida como *tira-tira* en la que los trovadores se „atacan para desmentir o negar o demeritar lo que dijo el otro, con independencia del tema del que se trate” (Díaz-Pimienta, 2014, pág. 495). Sin embargo, goza de poca popularidad por ser considerada “la menos poética” (Ibid.)

³⁴ En los últimos años se introdujeron nuevas modalidades de pie forzado como el pie forzado inicial, los pies forzados extremos, que consiste en improvisar la estrofa con dos pies forzados, uno inicial y otro final; el pie forzado móvil: “cada poeta debe improvisar una décima colocando el pie en un verso distinto, en grado descendente, del 1 al 10 en estricto orden de turnos de habla” (Díaz-Pimienta, 2014); y la llamada décima de calcetín, que consiste en improvisar una décima con cuatro pies forzados para luego recitarla al revés.

rima entre singulares y plurales. El instrumento de acompañamiento es la guitarra.

Esfuerzos institucionales

Cuba es uno de los pocos países que cuentan con verdaderas escuelas de repentismo, lo que se refleja en la calidad y juventud de los trovadores que de allí provienen. El pionero de estas escuelas de formación es el poeta, improvisador e investigador Alexis Diaz Pimienta, quien introdujo una metodología propia, “el método Pimienta”, para la enseñanza del arte de la improvisación en verso³⁵.

La primera Cátedra Experimental de poesía oral improvisada (POI) para niños y niñas fue inaugurada en el año 2000 en la facultad de Música del Instituto Superior de Arte (ISA) en la Habana, con un éxito tan rotundo que para el 2012 ya había más de 70 Talleres Especializados de Repentismo Infantil en toda Cuba. Estos talleres están vinculados al sistema de Casas de Cultura, supervisado por el Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado (CIDVI)³⁶. Además se han

³⁵ Para más detalles sobre el método Pimienta consultar Diaz-Pimienta (1997), *Para una metodología de la enseñanza de la improvisación*, Diaz-Pimienta (2003) *Cómo nace un repentista. Metodología para la enseñanza de la improvisación poética* y Diaz-Pimienta A. (2015) *Método Pimienta para la enseñanza de la improvisación poética*.

³⁶ El CIDVI (Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado) se dedica al estudio de la décima oral y escrita, así como al de otras formas de oralidad integradas a esta expresión cultural cubana y latinoamericana. A la vez, vela por el rescate, conservación y promoción del patrimonio cultural asociado a esta tradición (video, audios, imágenes, textos y estudios). Para más

realizado Seminarios Nacionales de Niños Improvisadores y Festivales Nacionales de Repentismo Infantil.

Resumen

La tradición repentística en Cuba está muy vigente y hace parte de la identidad y de la cotidianidad del cubano. Los dos escenarios principales para el ejercicio de la improvisación son las canturías o guateques y los concursos de repentismo. Se improvisa en décimas espinelas de rima consonante cantadas al ritmo del punto cubano. Las modalidades principales de improvisación son la controversia y el pie forzado. Cuba es además el país pionero en cuanto a esfuerzos institucionales por conservar y promover la poesía oral improvisada.

1.2. Puerto Rico

Al igual que en Cuba, la tradición de la poesía oral o trova en Puerto Rico sigue vigente y goza de mucha popularidad. Sin embargo son pocos los trabajos encontrados dedicados a este tema y por tanto pocas las informaciones sobre la práctica de esta tradición, especialmente en lo que se refiere a los contextos y a los performances. Las únicas informaciones encontradas hasta el final de la redacción de esta investigación son las referentes a las estrofas utilizadas, las melodías y los instrumentos de acompañamiento (Díaz-Pimienta 2001 y 2014 y

Hernández, 1993). Adicionalmente se encontró una descripción del *canto de bombas* en las *parrandas* navideñas en el trabajo de Gleason (2003), aunque no se tiene certeza sobre la vigencia de esta práctica.

Contextos y temas

La trova en Puerto Rico está fuertemente asociada a las celebraciones religiosas, especialmente a la navidad y la fiesta de reyes. Durante la época navideña se acostumbra sorprender a amigos y familiares con una *parranda* o *trulla*: “a group of friends and family who go from one house to another, singing and playing Christmas music during the night. These parrandas occur unexpectedly throughout the entire Christmas season.” (Gleason, 2003, pág. 14). En las parrandas se cantan *aguinaldos*, música navideña festiva, y también las llamadas *bombas*, canciones con la misma estructura rítmica del aguinaldo en las que se hace una pausa después de cantar el coro para dar espacio a la improvisación poética. Para ello, los músicos se detienen y un miembro de la *parranda* lanza una estrofa (cuarteta octosílaba), bien sea aprendida o improvisada, relacionada con la navidad, la *parranda* misma o los amigos y familiares presentes. Tradicionalmente los hombres usaban las *bombas* para cortejar a las mujeres, hoy en día es más común intercambiar versos cómicos sobre alguno de los presentes a modo de burla. Si la estrofa improvisada cumple con los requisitos de métrica y rima se continúa cantando el coro y se hace otra pausa para dar paso a la siguiente intervención. Si por el contrario, la estrofa no

sigue los parámetros de rima y métrica el coro canta “Tú sabes na” (Gleason, 2003, págs. 28-29).

Según Gleason (Ibid.) la práctica de la *parranda* ha ido perdiendo fuerza debido a factores sociales como la urbanización de Puerto Rico, la fuerte influencia cultural de los Estados Unidos y la comercialización de géneros musicales alternos y de la misma música de *parranda*, que favorece que el evento sea reemplazado por CDs.

Sobre otros contextos no se encontró información a parte de una breve mención “al gran número de concursos de improvisación” y cursos de repentismo en el trabajo de Diaz-Pimienta (2014, pág. 123).

Estrofas y modalidades de performance

En la trova puertorriqueña se utilizan tres tipos de estrofas: la décima espinela, el aguinaldo y la cuarteta. De estas la más utilizada en la improvisación es la décima espinela, con la particularidad que termina obligatoriamente en un pie forzado. La melodía de acompañamiento de la décima es el *seis*, que cuenta con más de ochenta variaciones (Hernández, 1993, pág. 22). Las melodías preferidas por los trovadores son las de ritmo lento como el *seis celinés*, el *seis Andino*, el *seis mapeyé* y el *seis con décima*, melodía estándar para la improvisación.

El aguinaldo es una décima idéntica a la espinela pero formada por versos hexasílabos, se utiliza principalmente para la improvisación de versos religiosos durante la navidad (Diaz-Pimienta, 2014). El aguinaldo se acompaña de la melodía del mismo nombre, cuenta

también con múltiples variantes, dependiendo de la región (*aguinaldo cagüeño, aguinaldo orocoveño, etc.*) La cuarteta se utiliza en las bombas, cantadas en las parrandas navideñas descritas en el apartado anterior.

En cuanto a las modalidades de enfrentamiento, se practican la controversia y el pie forzado, modalidad obligatoria en la improvisación. A diferencia de otras tradiciones en las que también se utiliza el pie forzado, en la trova puertorriqueña se mantiene el mismo pie durante toda la contienda evitando repetir una rima usada previamente: “la controversia se convierte [...] en un desafío lingüístico y memorístico, en un verdadero espectáculo: encarnizada lucha de memoria y amplitud de vocabulario.” (Díaz-Pimienta, 2014, pág. 123)

La trova se canta acompañada de guitarra, cuatro boricua (cuérdofono) e instrumentos de percusión como el bongó y el güiro boricua.

Resumen

La trova está vigente en Puerto Rico y goza de mucha popularidad. Se encontraron dos contextos documentados en los que se practica el repentismo: los concursos de improvisación y las celebraciones religiosas, especialmente en la época de navidad. En los concursos se utiliza la décima espinela, terminada obligatoriamente en pie forzado. La melodía de acompañamiento es el seis. En las celebraciones religiosas se improvisa en décimas hexasílabas, conocidas como *aguinaldos* y en las *parrandas* navideñas en cuartetas con rima en los versos pares. La melodía de acompañamiento es el *aguinaldo*. En

cuanto a los instrumentos la trova puertorriqueña va acompañada de guitarra, cuatro, bongó y el güiro boricua.

1.3. México

1.3.1. La topada

En México la práctica de la trova sigue vigente en las regiones de Jalisco, Michoacán, Veracruz, Tuxtla, Tuxtepec y especialmente en la Sierra Gorda, la zona media entre San Luis Potosí, el norte de Guanajuato y estado de Querétaro, donde se practica *la topada*, la manifestación más importante entre las diversas tradiciones repentísticas mexicanas.

En este apartado se incluirá únicamente la descripción de la topada ya que no se encontró documentación alguna sobre las otras tradiciones³⁷. Las informaciones presentadas a continuación fueron tomadas de los trabajos de Jiménez de Báez (2008), Molina (2010), Carracedo Navarro, (s.f) y de las comunicaciones personales con el poeta hupanguero Guillermo Velázquez.

La topada se caracteriza por ser un género mixto en el que se mezclan, por un lado, improvisación y memorización, y por otro, diversos tipos de estrofas (cuartetas, sextetas, décimas, glosas) y de versos

³⁷ Sin embargo se tienen algunas noticias de su ejercicio gracias a blogs (ver abajo) en los que se encuentran informaciones sobre escuelas de repentismo, eventos, concursos y festivales aunque ninguna descripción de los mismos.

(octosílabos, decasílabos y tridecasílabos), todo en un mismo performance.

Contextos

La topada se realiza con motivo de algún acontecimiento social (bodas, aniversarios, bautizos, etc.), religioso (fiestas patronales) y en la celebración de la Independencia el 20 de noviembre. La fiesta más importante es la Gran Topada, que se realiza anualmente la noche del 31 de diciembre para celebrar la entrada del año nuevo. La topada tiene una duración promedio de diez horas, comienza al atardecer y termina al amanecer del día siguiente, aunque puede extenderse por unas horas más. Se celebra en espacios públicos abiertos donde los contrincantes se ubican cara a cara, cada uno en un extremo del lugar, dejando en medio de ellos espacio para el público y el baile.

Estructura global de la topada

El evento se divide en cuatro secciones principales³⁸: el saludo; el desarrollo del tema; la bravata o aporreón y la despedida (Jiménez de Báez, 2008). Cada sección consta de por lo menos dos intervenciones, una por cada trovador, de modo que se complete una unidad dialógica.

³⁸ El número de secciones puede variar de acuerdo al autor. Molina (2010, pág. 201), por ejemplo, distingue sólo tres secciones: la presentación y los saludos, la bravata o aporreón y la despedida.

En la primera sección los trovadores se presentan a sí mismos y a sus músicos, saludan al público y a su rival. También dedican algunos versos a personajes importantes dentro de los presentes y hacen alusión al motivo de la fiesta³⁹. Estos saludos y alusiones al desarrollo mismo del evento garantizan que los trovadores están improvisando o, al menos, que adaptan correctamente los textos preparados para tal ocasión.

En la segunda parte, el desarrollo del tema, se trova sobre algún tópico de actualidad como política o la situación socioeconómica. Los versos pueden ser aprendidos y adaptados para la ocasión o improvisados. En la bravata o aporreón los trovadores se retan mutuamente y expresan su opinión sobre algún tema para mostrar, además de su habilidad poética, su acervo cultural. También es frecuente hacer alusión a la propia performance y a la del rival, así como a la recepción del público, lo que garantiza que se trata de textos improvisados. En la última sección, la despedida, los trovadores agradecen a los organizadores de la fiesta, al público, a los músicos y al contrincante y se despiden de ellos.

³⁹ El motivo de la fiesta determina el tema sobre el que se trova. Para cada motivo existen temas “obligados”, así, por ejemplo, en las bodas se suele hacer mención a la historia de La Creación, Adán y Eva y sus descendientes. Si es una topada ejidal se mencionarán a los grandes agraristas mexicanos. (Chessani, 2003)

Unidades de participación

Como es tradicional para los performances de repentismo, las intervenciones en la topada se realizan alternadamente, con la particularidad que cada intervención tiene una estructura trimembre y se cantan versos aprendidos e improvisados (a diferencia de otras tradiciones en las que los versos memorizados están sensurados). Cada intervención dura aproximadamente quince minutos y tiene la siguiente estructura:

1) *La poesía*: Se comienza con una glosa *de línea* (Jiménez de Báez, 2008), compuesta por una cuarteta inicial o planta y cuatro o cinco décimas (heptasílabas, octosílabas o decasílabas) terminadas todas en el primer verso de la planta, aunque en realidad al final de cada décima suele repetirse toda la cuarteta. Se trata de una composición previa al evento y por tanto memorizada y adaptada para la ocasión. Se abordan temas generales, pertenecientes al acervo tradicional de la topada, como la presentación del poeta, el motivo de la fiesta y los saludos.

El trovador que inicia la topada, el que “lleva la mano”, tiene la ventaja pues es quien determina el tema; su contrincante deberá por tanto buscar una poesía en su repertorio que se adapte al tema propuesto para darle así unidad temática al performance. Al finalizar cada décima, el público baila en parejas una danza zapateada. La glosa de la poesía se recita con un ritmo salmodiado a *capella*.

2) *El decimal*: Es la parte improvisada de cada intervención. Consta de una glosa normal, es decir una cuarteta inicial y cuatro décimas

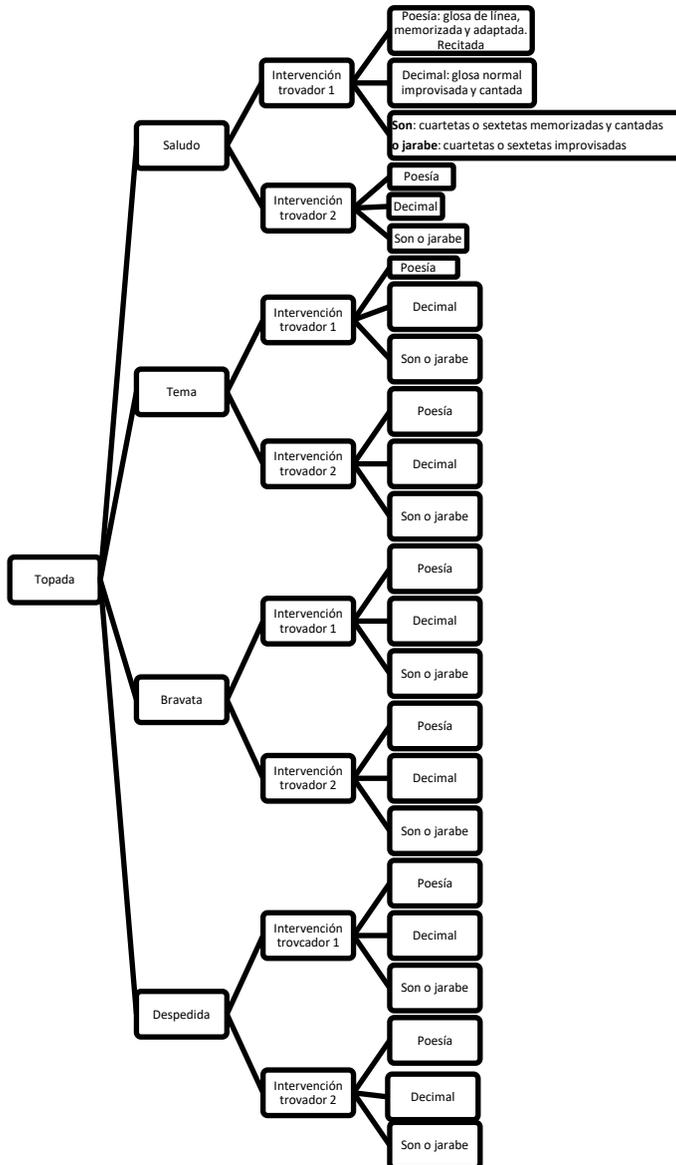
octósilabas que terminan en cada uno de los versos de la cuarteta. En el decimal generalmente se hace alusión directa al desarrollo de la fiesta para demostrar que no se trata de versos preparados. Se canta acompañado de violines y de la guitarra huapanguera.

3) *Son o jarabe*: Para terminar su intervención cada trovador escoge entre un *son* o un *jarabe*. Si se decide por el *son* las coplas son memorizadas y pertenecen a la tradición del *huasteco*⁴⁰, si en cambio opta por el *jarabe* deberá improvisarlas. Las estrofas predominantes en esta sección son las cuartetas y las sextetas. Los instrumentos de acompañamiento son el violín y la guitarra huapanguera.

Esta estructura de participación cumple la función de regular las intervenciones y garantizar que cada trovador tenga el tiempo suficiente para exponer sus argumentos a la vez que le da tiempo al contrincante para preparar la improvisación.

⁴⁰ Melodía tradicional de la zona de La Huasteca con influencias españolas e indígenas.

Gráfica 1-1: Estructura global de la topada



1.3.2. Verso a lo divino

En las celebraciones religiosas se suele invitar a dos trovadores para cantar a las “imágenes” (cuadros de santos). Este género se conoce como *versar a lo divino* y presenta la misma estructura de la topada con la diferencia de que no existe un enfrentamiento directo entre los trovadores. Sin embargo, según los mismos trovadores y espectadores, existe siempre el carácter agonal aunque no de una manera directa: “en el fondo, sí hay una competencia velada entre los poetas, pues tratan de exponer no sólo lo mejor de su repertorio, todo lo relacionado con la imagen que se celebra, sino además lo bien documentados que están sobre el tema.” (Molina, 2010, pág. 190)

Esfuerzos institucionales

En cuanto a los esfuerzos institucionales por cultivar la tradición de la trova en México se destaca el programa de *Niños y Jóvenes Huapangueritos en Querétaro*, creado en el año 2002 con el objetivo de crear las condiciones necesarias para que los músicos tradicionales puedan transmitir su saber musical.

En el año 2009 se realizó en el municipio de Arroyo Seco, estado de Querétaro, la *Primera Jornada Iberoamericana de Niños y Jóvenes Poetas, Troveros y Versadores*, en la que participaron representantes de Cuba, Argentina, Venezuela, Panamá, Perú y México. Esta iniciativa fue resultado de un acuerdo de cooperación entre el municipio de Arroyo Seco y la Provincia de las Tunas en Cuba, cuyo objetivo es

estrechar los lazos con cada una de las naciones que comparten la tradición de la poesía oral.

En el 2009 se creó en Tuxpec el *Centro de Investigación y Difusión Latinoamericano del Repentismo C-rima octosilábicamente*, cuyo objetivo es investigar y promover la POI, la música y el baile en Latinoamérica. Sus fundadores son los hermanos Julio y Mauri Domínguez Medina, considerados los máximos exponentes del repentismo en México (c-rima blogspot).

Resumen

La trova en México es una tradición aún vigente e incluso en boom, especialmente en los últimos años, y se caracteriza por una gran variedad de formas y metros. La estrofa predominante es la décima glosada en cuarteta inicial, aunque también se utilizan cuartetas y sextetas. La manifestación más importante es la *fiesta de la topada*, celebrada en la Sierra Gorda con ocasión de festejos sociales o religiosos. Los instrumentos de acompañamiento son el violín y la guitarra huapanguera.

1.4. Panamá

A pesar de que la trova sigue practicándose activamente en Panamá no hay estudios al respecto, a excepción de los apuntes de Diaz-Pimienta (2001 y 2014). Esta tradición se practica en las provincias de Veraguas y Coclé y con más fuerza en Los Santos y Herrera, zonas de influencia hispánica.

Aunque Armistead (1994) anunció una posible extinción de la trova en Panamá, la realización de encuentros internacionales de POI en este país⁴¹, así como la participación de trovadores panameños en encuentros internacionales señalan lo contrario. Así mismo, los numerosos videos encontrados en *Youtube* bajo el término de búsqueda “trova” o “cantadera panameña” y los varios *blogs* y artículos no especializados de internet dedicados esta práctica indican que esta tradición no sólo está viva sino que se encuentra en auge⁴².

Contextos y temas

El performance de repentismo se conoce en Panamá como *canto de mejorana* y el evento en el que se da recibe el nombre de *cantadera*. Las cantaderas se realizan en jardines o jorones (restaurantes típicos) con ocasión de acontecimientos sociales, fiestas patronales o fiestas campesinas. Al término de esta investigación no se encontraron estudios que describan la estructura global de las cantaderas, por lo que nos conformaremos con una breve descripción de la estrofa utilizada y de las modalidades de improvisación.

⁴¹ En el año 2012 Panamá fue la sede de la cuarta Jornada iberoamericana de Niños y Jóvenes Poetas, troveros y Verseadores, que contó con la participación de diez países: Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, España, México, Panamá, Puerto Rico y Venezuela.

⁴² Véase por ejemplo <http://decimadepanama.blogspot.de/>,

Estrofas y modalidades de performance

La estrofa utilizada es la décima espinela, cantada al son de la mejorana y acompañada por el instrumento del mismo nombre (cuerdófono similar a una guitarra). Al igual que en otros países de Latinoamérica (México y Brasil) las cantaderas incluyen estrofas memorizadas e improvisadas, así como varias modalidades de performance como el canto en solitario, la controversia o *gallino picao*, modalidad en la que se enfrentan dos o más trovadores e intercambian actos “descortes” (ver capítulo 4); la controversia de argumento, modalidad en la que cada trovador demuestra su acervo cultural sobre un tema, y la décima glosada. Para cada modalidad de performance, así como para cada tema, existe un acompañamiento melódico específico o *torrente*.

Una característica especial de la cantadera panameña es el uso de la saloma y el pregón al inicio de cada intervención. La saloma es un grito introductorio sin carga semántica y es obligatorio su canto en todos los torrentes. El pregón es una pequeña estrofa de dos (2) a cuatro (4) versos que se canta entre la saloma y la décima. El pregón sirve como adorno vocal, como sello de identidad del trovador y como recurso para ganar tiempo en la improvisación (Díaz-Pimienta, 2014).

Resumen

El repentismo en Panamá no sólo es una tradición vigente sino que se encuentra en auge. El evento en el que se da recibe el nombre de *cantadera* y el performance mismo se conoce como *canto de jarana*. En él se mezcla improvisación y memorización, así como varias

modalidades de improvisación (canto en solitario, controversia, controversia de argumento y décima glosada). La estrofa utilizada es la décima espinela cantada al son de la mejorana y acompañada por un cuerdófono del mismo nombre.

1.5. Colombia

En Colombia la poesía oral, en sus variantes de canto o recitación de poesía y poesía oral improvisada, están aún vigentes y gozan de mucha popularidad, especialmente esta última. Es uno de los países con mayor variedad de formas de repentismo aunque no todas están documentadas y tampoco se tiene noticia sobre la vigencia de todas ellas.

Al igual que en Cuba el repentismo en Colombia fue declarado “patrimonio artístico, social y cultural de la nación” mediante la ley 1174 de diciembre de 2007. Esta ley vela por la promoción de la investigación, el estudio y la difusión de los diferentes géneros de repentismo en Colombia y por el desarrollo de políticas que estimulen esta práctica (Artículo 2, Ley 1174/2007 del 27 de diciembre).

Entre las tradiciones repentísticas existentes las más populares son la *piquería vallenta*, la *trova paisa* y el *contrapunteo llanero*, sin embargo no se encontraron trabajos recientes que documenten estas prácticas a parte del de Zapata Morales (2010) sobre la *trova paisa*. Gracias a las investigaciones de Adrián Freja sobre la décima en Colombia se conocen otras tradiciones afines de canto y recitación de poesía como

la *décima cimarrona* en la Costa Pacífica y la *décima en la Sabana de Bolívar*.

En la primera parte de este apartado se presentarán las tres tradiciones repentísticas mencionadas anteriormente, piquería vallenata, trova paisa y contrapunteo llanero. Para ello nos basamos en informaciones encontradas en diferentes *blogs* dedicados a estas prácticas. Luego se hará una breve presentación de otras formas no documentadas recientemente. El apartado termina con la descripción de la *décima cimarrona* y la *décima de la Sabana de Bolívar*, tomando como base los trabajos de Freja (2010) y Oslender (2003).

1.5.1. La piquería vallenata

La piquería vallenata se practica en la Costa Atlántica, especialmente en los departamentos de Córdoba, Cesar, Magdalena y La Guajira. Hace parte del conjunto de prácticas tradicionales (cantos, bailes, fiestas, mitos y leyendas) que conforman el folclor vallenato, cuyo eje es la música vallenata.

Contextos

Las piquerías se dan allí donde se encuentran dos o más verseadores o cantantes. Los contextos más comunes son las parrandas vallenatas y los concursos de piquería. La parranda vallenata es una reunión entre amigos expertos y/o amantes de la cultura vallenata, que se reúnen alrededor de un conjunto musical en el patio de una casa (bajo un palo ‘e mango), para celebrar un acontecimiento especial y de paso escuchar

las nuevas composiciones de algún cantante o conjunto, quien espera el visto bueno de los asistentes.

Parranda que se respete dura más de dos días y siempre cuenta con más de tres o cuatro conjuntos que se alternan y, tácitamente, compiten para demostrar su versatilidad ante el exigente círculo que únicamente los escucha, ya que bailar en las parrandas se considera poco menos que un sacrilegio. De allí, de la controversia en el canto, surge a la vez la piquería. (La parranda vallenata)

Los concursos o festivales de piquería son organizados por instituciones locales o departamentales, generalmente en el marco de los festivales vallenatos. Los concursos más importantes son el realizado en el marco del *Festival de la Leyenda Vallenata*, celebrado cada año en abril en la ciudad de Valledupar, y el concurso de piquería en las modalidades infantil y profesional del *Festival Cuna de Acordeones*, celebrado anualmente en julio en Villanueva, La Guajira. Estos concursos se desarrollan de la misma manera que en la mayoría de países de Latinoamérica: dos verseadores se enfrentan ante el público y un jurado, quien impone los temas y las modalidades de concurso y declara al ganador por un sistema de eliminatorias. El ganador del festival se hace acreedor al título de “Rey de la Piquería Vallenata”.

Estrofas y modalidades de performance

En la piquería se improvisa en cuartetos de rima *abba* o *abab* consonante o asonante, pues no existe una norma al respecto. También se improvisa en décimas, aunque la cuarteta sigue siendo la forma más común. Para dar más tiempo a la improvisación y mayor musicalidad a la intervención, se acostumbra a repetir o bien los dos primeros versos, los dos últimos, o bien ambos grupos de versos. La piquería cuenta con las modalidades de verso de cuatro palabras (cuartetos), de tema libre o impuesto y décimas de tema libre y de pie forzado. El instrumento de acompañamiento es el acordeón.

Leyenda

Al igual que en otras tradiciones repentísticas (ver más adelante), en la piquería existe la leyenda del enfrentamiento entre un verseador y el Diablo. Cuenta la leyenda que Francisco “el Hombre”⁴³, el primero en interpretar el acordeón en la región, regresaba una noche de una parranda vallenata a su pueblo. Sentado sobre su burro abrió el acordeón y empezó a cantar sus melodías a las que de pronto alguien respondió desafiante. Francisco “el hombre” se acercó al verseador desconocido, quien resultó ser el Diablo, y entablaron una lucha en verso. Al final, Francisco “el Hombre” logró derrotar al Diablo

⁴³ Francisco “el hombre” representa la figura del *juglar vallenato*, personaje llevaba las noticias de pueblo en pueblo y las cantaba al ritmo del acordeón. Corresponde a la misma descripción de los juglares de la Edad Media.

cantando el credo al revés, luego de lo que el Diablo salió huyendo (Mitos y leyendas, La leyenda de Francisco "el hombre").

1.5.2. La trova paisa

La trova paisa se practica en el interior del país, en los departamentos de Antioquia, Caldas, Risaralda, Quindio, en el norte del Tolima y el nororiente del Valle del Cauca.

Contextos

Tradicionalmente la trova acompañaba las labores campesinas como la siembra y recolección de las cosechas y se practicaba asiduamente en las llamadas fondas camineras, establecimientos a los que llegaban los arrieros para descansar y alimentar a sus mulas.

En la actualidad esta práctica sigue gozando de mucha popularidad, especialmente en la ciudad de Medellín⁴⁴, y está fuertemente asociada a la identidad regional. Los contextos más comunes en los que se dan actualmente los duelos de trova son los encuentros y concursos de trovadores. Los eventos más importantes en torno a la trova paisa son el *Festival Nacional de la Trova*, y el *Festival Nacional de la Trova Ciudad de Medellín*, ambos organizados por ASTROCOL. Estos concursos se desarrollan de manera similar al resto de Latinoamérica,

⁴⁴ Actualmente la trova paisa es un fenómeno más urbano que rural. El motivo de este desplazamiento es la migración forzosa de sus cultivos del campo a la ciudad, proceso iniciado a mediados del Siglo XX, en el periodo conocido como La Violencia.

es decir, por el sistema de eliminatorias; el ganador recibe el título de “Rey de la Trova”.

Estofas y modalidades de performance

Los trovadores se enfrentan sobre un tema, libre o impuesto, en cuartetos octosílabos de rima consonante *abcb*, acompañados del tiple y la guitarra. La trova paisa cuenta con las modalidades de *trova dobletiada*: una seguidilla de dos cuartetos octosílabos, y *ratoneo*: que consiste en que uno de los trovadores plantea una pregunta en dos versos octosílabos iniciales, a los que el contrincante debe responder con otros dos versos, también octosílabos. El instrumento de acompañamiento es el tiple, instrumento de cuerda más pequeño que la guitarra.

Esfuerzos institucionales

En 1979 se fundó la Asociación de trovadores Colombianos ASTROCOL, que reúne a los representantes de las tradiciones orales paisas (trovadores, mentirosos, cuentachistes, músicos y culebreros) con el fin de promoverlas mediante festivales, talleres de formación, encuentros y maratones. Entre las iniciativas más exitosas de esta asociación está el *Miércoles de la Trova*, evento que se realiza cada semana en el estadero Mi Bohío en el municipio de La Estrella, y el *Viernes de Trovador*, encuentro semanal organizado en la zona metropolitana de Medellín.

En 1997, en un deseo por rescatar y promover la trova y el repentismo en sus diferentes modalidades, se incluyó a la tova paisa en el libro de los Guinness Records. Para lograr el récord, la emisora CARACOL Radio transmitió en vivo doce horas ininterrumpidas de trovas. Oyentes de toda Colombia imponían los temas por teléfono, fax o correo electrónico para hacer más interesante el espectáculo. Los trovadores que concibieron y llevaron a cabo esta idea son Juan David Blanco “Caneca” y Aicardo Martínez “El Cura”, quienes al año siguiente rompieron su récord transmitiendo trovas en más de 35 estilos diferentes por 24 horas seguidas (Trovadores entran en el libro Guinness).

1.5.3. El contrapunteo llanero

Esta modalidad se practica en la llanura colombo-venezolana, en los departamentos de Arauca, Casanare, Meta y Vichada en Colombia y en Venezuela en los estados de Guárico, Apure, Portuguesa y parte de Anzoátegui, Barinas, Cojedes y Monagas.

Contextos

De manera similar que la trova cubana, el contrapunteo hace parte de la cotidianidad del llanero. El canto de versos, sea aprendidos o improvisados, acompaña las labores diarias del campo, en su mayoría relacionadas con la ganadería, así como los momentos de esparcimiento.

Según los mismos *copleros*, como se conoce a los trovadores en esta región, existen tres formas de contrapunteo relacionadas con los contextos en los que se da esta práctica: el *contrapunteo natural*, que es el que se da en los llamados parrandos llaneros o en medio de las faenas del campo, el *contrapunteo de competencia*, que se da en festivales realizados en ferias agropecuarias o en las celebraciones de las fiestas patronales, y el *de restaurante*, donde se ofrecen shows de contrapunteo generalmente preparados con antelación (Ron, 2009).

Entre los festivales de contrapunteo más importantes en Colombia están el *Torneo Internacional de Contrapunteo y Voz Recia* en Yopal, Casanare y el *Torneo Internacional del Joropo en Villavicencio*, Meta. En Venezuela los más importantes son el *Festival Internacional Florentino de Oro* en Guayabal, estado de Guariacó y el *Silbón de Oro* en Guanare, estado de Portuguesa. Al igual que en el resto de Latinoamérica, los torneos de contrapunteo cuentan con un jurado que impone los temas, la rima, el ritmo y las modalidades de contrapunteo y elige al ganador por el sistema de eliminatorias.

Estrofas y modalidades de performance

Las estrofas utilizadas son la cuarteta, la octava y la décima espinela, (esta última especialmente en Venezuela y desde el 2013 también en Colombia)⁴⁵, todas ellas octosílabas. La rima es asonante o consonante,

⁴⁵ En marzo del 2012 se realizó en la ciudad de Villavicencio el primer ‘Taller de copla y contrapunteo, análisis métrico de las formas de composición en la música llanera. Acercamiento a la décima’ con el objetivo de acercar a los

dependiendo de si se trata de un contrapunteo natural o de competencia, y los versos terminan generalmente en alguna de las cinco vocales. Los instrumentos de acompañamiento son el arpa, el cuatro (un tipo de guitarra) y las maracas, se canta al ritmo del joropo y sus variaciones.

En el contrapunteo los copleros utilizan dos formas de “versos” o estrofas: el *verso relancino*, también conocido como *directo*, *tallao* o por *derecho*, que es una estrofa libre, sin rima ni tema impuesto; y el *coleado*, que consiste en iniciar una estrofa invirtiendo los dos últimos versos de la estrofa anterior, es decir, si la estrofa anterior termina en *lo puse en una lomita / y el viento se lo llevó*, la siguiente empezará y *el viento se lo llevó / lo puse en una lomita*. En los últimos años también se ha introducido la modalidad del *pie forzado*.

Leyenda

También el contrapunteo llanero cuenta con su propia leyenda. Se trata de una composición en versos octosílabos del escritor y político venezolano Alberto Arvelo Torrealba en la que se relata el contrapunteo entre Florentino y el Diablo. El relato cuenta con más de 35 versiones populares y otras corregidas y ampliadas por el autor, convirtiéndose así en una de las obras más representativas del folclor colombiano.

contrapunteros colombianos a la improvisación en décimas para luego introducirla en los festivales y de esta manera “ponerse al nivel” de las demás tradiciones repentísticas latinoamericanas.

La historia se desarrolla en Santa Inés, estado de Barinas y cuenta cómo Florentino, el mejor jinete y coplero de los llanos colombo-venezolanos, derrotó en un contrapunteo al Diablo. Una noche Florentino, cabalgando solo por la llanura para asistir a un parrando, notó la presencia de un extraño vestido de negro que parecía dirigirse al mismo lugar. Cuando comenzó el joropo (la fiesta) y Florentino se preparaba para cantar, el extraño lo desafió a un contrapunteo. A medida que avanzaba el enfrentamiento Florentino se dio cuenta de que su adversario era el Diablo y que de perder el contrapunteo, perdería también su alma. El enfrentamiento duró toda la noche. Florentino no equivocó ninguna rima, así que al salir el sol, el Diablo desapareció derrotado (Leyenda de Florentino y el Diablo).

1.5.4. Copla boyacense, copla veleña y rajaleñas

Sobre estas tradiciones no hay investigaciones recientes y no está claro qué tan vigente es su práctica, sólo se encontraron informaciones sobre los tipos de estrofas, el acompañamiento musical y algunos de los contextos en lo que se practican o practicaban.

La *copla boyacense* corresponde a una cuarteta octosílaba de rima asonante o consonante en los versos pares. Puede ir acompañada del tiple o recitarse a capella. Se suele o solía intercambiar coplas en las reuniones sociales, durante el trabajo en el campo, en las fiestas patronales y en el intermedio de bailes folclóricos como *el moño*, *la caña* y el *baile de de la perdiz*. Según el coplero Elkin Forero (comunicación personal, 20 noviembre, 2011) el cante o recitación de

coplas se está perdiendo y quedan muy pocos o ningún coplero improvisador. Las coplas que, por ejemplo, se intercambian en los bailes folclóricos (que de todas formas sólo se ejecutan en actos culturales) son de la tradición o escritas previamente para tal fin. También es común escuchar coplas, generalmente “picantes” o sobre política, en actos humorísticos para lo que también se recurre a la tradición o a la composición previa.

Las *coplas veleñas* de Santander tienen la misma estructura de las coplas boyacenses y se caracterizan por ser de contenido jocoso y “picante”, por lo que es común escucharlas en eventos humorísticos. Tradicionalmente se intercambian en el intermedio de danzas folclóricas, donde son recitadas por la pareja de baile en una especie de enfrentamiento; estas coplas se conocen con el nombre de *moños*. Un fenómeno actual que llama la atención es la presencia de las coplas veleñas en las redes sociales virtuales como Facebook o Twitter, en donde existen grupos dedicados al intercambio de estas⁴⁶.

Las *rajaleñas*, también cuartetos octosílabos de rima asonante en los versos pares, se cantan en el Huila y en el Tolima, acompañadas de una serie de instrumentos de cuerda (tiple, requinto y guitarra), percusión (tambora, chuhco, esterilla, cien-patas y carángano) y una flauta de queco. Las rajaleñas se cantan (o cantaban) durante las labores en el campo y se caracterizan por la picardía y la ironía, pues a través de ellas

⁴⁶ Véase por ejemplo <https://www.facebook.com/groups/311819170477/>

se acostumbra a hacer críticas. El estudio más reciente sobre la rajaleña es el de Trujillo Ramirez (1999), quien describe cómo en los años 70 esta práctica pasó de ser una tradición rural al ámbito urbano, llenando espacios como clubes, teatros, reuniones sociales, instituciones, desfiles, estadios, etc., sin que dejara de ser importante en el campo. Actualmente los contextos más comunes donde se practica esta tradición son los concursos, aunque no están documentados.

1.5.5. La décima cimarrona

En la Costa Pacífica colombiana sobrevive entre la población afrocolombiana el canto y recitación de décimas. Existen pocos estudios actuales dedicados a esta práctica, el más reciente encontrado hasta el momento de la redacción de este trabajo es el del antropólogo Ulrich Oslender *Dicursos ocultos de resistencia: tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana*, publicado en el 2003, en el que el autor describe los temas y contextos de canto o recitación de la décima cimarrona en la Costa Pacífica.

Contextos y temas

Anteriormente la décima cimarrona hacía parte de la vida diaria en el Pacífico sur colombiano pues era el instrumento de comunicación de mayor importancia. Sus intérpretes eran hombres y mujeres por igual.

Los hombres las “echaban” en las reuniones de “los viejos”⁴⁷, durante la caza en el monte y en los largos viajes en canoa; las mujeres las cantaban durante las labores diarias del hogar y en los viajes en canoa, modalidad que se conoce con el nombre de *canto de boga* (Oslender, 2003; Freja, 2010). También en celebraciones religiosas como en los velorios y en los *chigualos* (velaciones de niños menores de 7 años) se cantan décimas.

La figura del decimero era muy importante, pues era el encargado de narrar en décimas los acontecimientos de las poblaciones y denunciar sus problemas y preocupaciones:

Convocaban a la población en centros de atención popular, como parques, salones comunales, o cualquier esquina, para narrar en décima los acontecimientos más importantes ocurridos. Como si se tratara de una especie de ‘Noticiero popular’, en aquellos tiempos en los que no existía la televisión, o el periódico. La gente esperaba escuchar al decimero para enterarse de la ‘versión oficial de las cosas sucedidas. (Rodríguez, 2010)

Además de cumplir una función narrativa, la décima cimarrona es utilizada como elemento de resistencia y denuncia. En ella se expresan los problemas y las necesidades de la población: “Cuando surge un

⁴⁷ La práctica de „echar décimas“ tiene un carácter agonal: “(...) alguien empieza a echar una décima o un verso para que otra persona la recoja y siguiendo con el tema añade otro verso o décima, y así sucesivamente” (Oslender, 2003, pág. 220)

problema, la comunidad espera que el sentimiento colectivo sea glosado por el decimero, con el fin de dejar una enseñanza moral o constancia histórica (...)” (Rodríguez, 2010).

Actualmente, factores como el aumento de la presencia de los medios masivos de comunicación y los desplazamientos a centros urbanos causados por la difícil situación económica y social de la región han tenido un impacto negativo sobre esta práctica, a tal punto que está por desaparecer (Oslender, 2003; Rodríguez, 2010). Sin embargo sobreviven unos pocos contextos en los que se “echan” o cantan décimas, como las reuniones de “los viejos” y en las ceremonias fúnebres.

En cuanto a los temas de las décimas cimarronas los investigadores Pedrosa y Vanín (1994) establecieron tres categorías de acuerdo al contexto en el que se presentan y a la función que desempeñan. Las *décimas a lo humano* cumplen una función narrativa y/o de denuncia, las *décimas a lo divino* tratan temas religiosos y míticos y se cantan en adoraciones y velorios; por último las *décimas de argumento* son aquellas utilizadas en los contrapunteos⁴⁸.

Estrofas

La décima cimarrona es el resultado de la apropiación y adaptación de la tradicional décima espinela impuesta por los españoles. Se

⁴⁸ Estas mismas categorías se repiten en otras tradiciones, como se verá más adelante.

caracteriza por romper la rigidez métrica y rímica de la espinela y por incluir estrofas de cuatro y seis versos. La forma tradicional es la décima glosada en una cuarteta inicial. Se canta sin acompañamiento musical.

Esfuerzos institucionales

El estado agónico de la tradición de la décima cimarrona ha despertado en los últimos años la preocupación y el interés de las autoridades culturales de la región y de algunos académicos por conservarla y difundirla. En el año 2011 se llevó a cabo en la ciudad de Tumaco, departamento de Nariño, el primer *Festival de de la Décima Cimarrona*. También se ha buscado abrir espacios académicos para dar a conocer en otras regiones esta y otras tradiciones orales similares, así el Departamento de Literatura de la Universidad Nacional de Colombia organizó en el 2012 el Primer encuentro de Literaturas Orales, dedicado a la décima del Pacífico y el Caribe colombiano.

1.5.6. La décima de la sabana de Bolívar

Gracias a las investigaciones de Adrián Freja sobre la décima espinela en el Caribe y en el Pacífico colombiano se tienen noticias sobre el canto y la recitación de décimas en los departamentos de Bolívar, Sucre y Córdoba en la Región Caribe. A pesar de que esta tradición actualmente no es tan practicada como antes y a pesar de la alfabetización y de la incursión de los medios masivos de comunicación, la décima, y en general la oralidad, siguen

desempeñando un papel relevante en la transmisión de saberes en esta región: “a través de la décima se difunden los valores y el mundo de significaciones de los pobladores de la región.” (Freja, 2010, pág. 302)

Contextos

Los compositores e intérpretes de décimas reciben el nombre de decimeros, tradicionalmente se trataba de campesinos analfabetos que se servían de la décima para acompañar sus labores en el campo, animar celebraciones, enamorar, entre otros. Los decimeros gozan de gran prestigio pues son vistos como símbolos que representan las tradiciones de la comunidad: “La sociedad sabanera reconoce al decimero como un personaje que proyecta y contribuye al desarrollo de un ámbito tradicional que se establece de manera dialéctica en una dimensión sociocultural.” (Freja, 2010, pág. 323)

Actualmente quedan muy pocos decimeros, debido en parte a la emigración causada por la difícil situación económica y por el conflicto armado que azota la región⁴⁹. Sin embargo existen escuelas de décimas en las que se enseña a niños y jóvenes a componerlas e improvisarlas. Hoy, la décima está más ligada a expresiones artísticas y culturales que a la vida cotidiana aunque, según las investigaciones de Freja (2010),

⁴⁹ Históricamente el territorio conocido como los Montes de María, que comprende los departamentos de Sucre y Bolívar, ha estado en disputa por varios actores armados ilegales (FARC, ELN y AUC) debido a su ubicación geográfica estratégica para el tráfico de armas y estupefacientes, ya que conecta a la la Costa Caribe con el resto del país. Este conflicto ha dejado como resultado miles de civiles victimizados y más de 56 masacres.

aún es común encontrar personas de todas las edades que de vez en cuando cantan, escriben o improvisan una décima, lo que demuestra que los habitantes de la región han tenido contacto cercano con esta forma de expresión. Hoy, los decimeros son en su mayoría bachilleres y profesionales de distintas áreas amantes de esta tradición, quienes se preocupan por seguir acuradamente las estructuras y por elevar la calidad poética (Ricardo Olea, comunicación personal, 26 junio, 2013).

Los decimeros cantan o improvisan sus décimas en reuniones, fiestas y sobre todo en festivales y concursos. Estos se realizan en el marco de festivales de música tradicional o de fiestas patronales y siguen la misma estructura que otros festivales de POI en Latinoamérica.

Estrofas y modalidades de performance

Las modalidades de concurso son las mismas que en el resto del continente: *el pie forzado*, el *dos con dos* (cada decimero improvisa dos versos de la décima), el *tema escogido* (por el jurado o por el público), el *pie pisado* (el segundo decimero debe iniciar su estrofa con el último verso de la estrofa de su compañero) y la *piqueria* o controversia. La estrofa utilizada es la décima espinela, cantanda y sin acompañamiento musical. Freja (2010) distingue tres tipos de décima: la glosada (cuatro décimas glosadas en una cuarteta inicial), la epigramática (consta de una o dos estrofas en las que se desarrolla una sola idea) y la de desarrollo (décimas de dos o más estrofas en las que se desarrolla una idea).

Leyenda

La décima también cuenta con su propia leyenda, la leyenda de Dimas José y el Diablo. Dimas José era un barquero que vivía a la orilla de un río y llevaba la gente en una canoa de una orilla a la otra. Una noche el Diablo subió a su embarcación y lo retó a un duelo en décimas. El Diablo utilizó en todas sus décimas el pie forzado “el diablo te va a llevar”, mientras Dimas José tomó como pie forzado el verso “Jesucristo está conmigo”. Al final de la contienda Dima José resultó victorioso (Ricardo Olea, comunicación personal, 26 junio, 2013).

Esfuerzos institucionales

Los esfuerzos por promocionar y difundir la tradición decimera son muy escasos. Se realizan algunos festivales como el de San Pelayo y Sabana Nueva, Córdoba y en Arjona, Bolívar. Sin embargo los decimeros lamentan la falta de apoyo y el poco o nulo estímulo que reciben por parte de los organizadores de estos festivales (Ricardo Olea, comunicación personal, 26 junio, 2013).

Por otra parte existen iniciativas individuales por difundir la décima como la del profesor y decimista Ricardo Olea, quien ha logrado incluir la décima como parte del pénsum del proyecto institucional educativo PEI del colegio en el que trabaja y quien inculca en sus estudiantes el interés por esta tradición.

Resumen

En Colombia siguen vigentes la POI y la recitación de décimas. Es uno de los países con mayor variedad de tradiciones repentísticas, las más importantes por su popularidad y vigencia son la *trova paisa* (en los departamentos de Antioquia y Caldas), el *contrapunteo llanero* (en la llanura colombo-venezolana) y la *piquería vallenata* (en la Costa Atlántica).

La *trova paisa* acompaña las labores del campo y se practica en espacios culturales dedicados a ella, así como en festivales y concursos. La estrofa utilizada es la *curteta* de rima asonante en los versos pares y se canta al son de la guitarra o el tiple. La *piquería* se da en las parrandas vallenatas y en los festivales y concursos. Se improvisa en *cuartetos* y en *décimas* y se canta acompañada del acordeón. El *contrapunteo* hace parte de la cotidianidad del llanero, acompaña las labores del campo, las reuniones informales y se practica en los festivales. Las estrofas utilizadas son la *cuarteteta*, la *octava* y la *décima espinela* y su canto se acompaña del cuatro.

Otras tradiciones repentísticas menos vigentes son la *copla boyacense*, la *copla veleña* y *el rajaleña*, todas *cuartetos* octosílabos de rima asonante en los versos pares. En la Costa Pacífica y la Sabana de Bolívar pervive el canto y la recitación de *décimas*, aunque según los estudios ambas se encuentran en estado agónico. La *décima cimarrona* se canta o recita en reuniones informales y en los *velorios*, la estrofa tradicional es la *décima espinela* glosada en *cuarteteta* inicial. La *décima* de la

Sabana de Bolívar se canta sin acompañamiento musical en reuniones y festivales.

1.6. Venezuela

Al igual que en Colombia, en Venezuela existen varias tradiciones repentísticas, todas ellas vigentes y muy populares. Las tradiciones más conocidas son el *galerón oriental*, la *décima zuliana* y el *contrapunteo llanero*, anteriormente descrito. Hasta el final de la redacción de este trabajo no se encontraron estudios recientes que describan estas tradiciones, las únicas informaciones encontradas son las ofrecidas por Díaz-Pimienta (2001 y 2014) sobre el tipo de estrofas, el acompañamiento musical y las modalidades de canto.

El *galerón oriental* se practica en los estados de Zulia, Falcón, Lara y Yacuy, su canto se acompaña de la bandola oriental, el bandolín, cuatro y guitarra y utiliza la décima como estrofa para la improvisación. Se caracteriza por presentar similitudes con el punto cubano y el canario y por incluir el *introito*, una canta en la que los contendientes se presentan antes de la primera décima (Díaz-Pimienta, 2001).

Sobre la *décima zuliana* no se encontró más información a parte de que, como su nombre lo indica, utiliza la décima espinela. Tampoco se encuentran descripciones o explicaciones de las modalidades de canto, sólo una enumeración: “contrapunteo, canto coleao, canto serioao, canto acumulativo, canto con llenante, canto corrió y canto por suspensión” (Díaz-Pimienta, 2001a, pág. 101).

En cuanto a otros tipos de estrofas y variedades de repentismo Díaz-Pimienta indica que: “en coplas octosílabas se improvisan guarañas, mariselas, sanjuaneros, pavanas, joropos y bambas, en la zona de Araguá; en romance se improvisa el corrío llanero; en “seguidillas” se improvisan pasajes en Araguá y Nueva Esparta [...] y con cuartetos hexasílabos se cantan malojeiras y aguinaldos” (Salazar, 1995 citado por Díaz-Pimienta, 2014, pág 118). A pesar de esta variedad de estrofas, la más importante para la improvisación poética es la décima, utilizada en el galerón oriental de Margarita, como ya se mencionó, en el punto de navegante, la gaita zuliana y la margariteña y en el gaitón (Ibid.)

Resumen

Venezuela cuenta con una gran variedad de tradiciones repentísticas, entre ellas las más importantes son el galerón oriental, la décima zuliana y el contrapunteo llanero. Se improvisa en cuartetos, coplas, romances, seguidillas y décimas. De estas la estrofa más utilizada en la improvisación es la décima. Existe también una gran variedad de melodías. Los instrumentos de acompañamiento son la guitarra, el guitarrón, el cuatro, la mandola y la mandolina.

1.7. Ecuador

Existe poca documentación sobre el repentismo, y en general, sobre la poesía oral en Ecuador, de modo que es no es fácil hacerse una idea de la actualidad de esta práctica. Sin embargo, en la búsqueda bibliográfica y por medio de una entrevista con el repentista José Regato

(comunicación personal, 07 julio, 2013) se confirmó que sobreviven tres tradiciones de canto y/o recitación de poesía: *el canto de coplas* en la región de los Andes, la *décima esmeraldeña* y el *amorfino* en la costa ecuatoriana. Sobre la existencia de otras tradiciones no se encontró documentación alguna al final de la redacción de este trabajo.

1.7.1. El canto de coplas: coplas del carnaval de Guaranda

El canto de coplas en Ecuador, como en otros países, está vinculado a fiestas y reuniones de grupos como los carnavales y las fiestas religiosas. Según Ortiz Arellano (2012) se cantan coplas en el Carnaval de Guaranda, en las Fiestas de la Mama Negra en Latacunga y en la fiesta de Inti Raimi en San Pablo del Lago. De estos tres eventos sólo se han encontrado referencias sobre las coplas del Carnaval de Guaranda, aunque sin descripciones detalladas del contexto en el que se cantan, ni sobre cómo se desarrollan los contrapuntos.

El Carnaval de Guaranda es la “Fiesta Mayor” de esta ciudad y a su vez el carnaval más importante en Ecuador. Se celebra cada año los tres días previos al miércoles de ceniza. El canto de coplas es un elemento esencial en esta celebración: “El Carnaval de Guaranda está conformado por el canto de coplas y estribillos con una música propia, el baile, el juego con agua, polvo, serpentinas, perfumes, el acompañamiento de licor y la invitación a la comida (...)” (Galarza López, s.f).

Contextos y temas

Al parecer no hay un contexto específico dentro del carnaval en el que se canten coplas, se cantan en todo lugar y en cualquier ocasión: “Durante los días del Carnaval por caminos, calles, plazas, parques y en todas las casas se oye y canta las coplas del Carnaval (...) Unas están grabadas en algunos CDs, que los guarandños los escuchan a todo volúmen y las bailan con gran humor” (Fierro, s.f). Las coplas narran historias vividas de modo que se constituyen en registro histórico de la memoria de la comunidad⁵⁰ (Llerena, 2000). Los temas más recurrentes son el amor, denuncias políticas y temas picarescos.

En el Carnaval no sólo se da el canto de coplas aisladas sino también el canto en *contrapuntos*, definidos a la vez como diálogos restringidos a la comunidad de copleros y diálogos colectivos entre grupos de carnavaleros, ya sean grupos de amigos, familiares, o grupos de hombres contra mujeres⁵¹ (Llerena, 2000).

⁵⁰ Indicio de que el grado de improvisación es mínimo.

⁵¹ Esta definición es problemática en cuanto no queda clara la identidad de los contrapunteros, por una parte asegura que es una práctica exclusiva de copleros expertos y por otra que se da entre los grupos de carnavaleros. Es posible que el autor se refiera a dos modalidades distintas de contrapunto, una entre expertos, donde se requiere la improvisación y otra en grupo, en donde se cantan coplas aprendidas o se repiten en coro las coplas que algún integrante del grupo canta. Haría falta una descripción más amplia para aclarar este y otros aspectos como el desarrollo mismo del contrapunto y el grado de improvisación entre grupos de carnavaleros.

Estrofas

Las coplas cantadas en el carnaval corresponden a la forma tradicional, es decir, cuartetos octosílabos con rima consonante en los versos pares. Se cantan acompañadas de ritmos andinos e instrumentos tradicionales como guitarras y tambores. Una característica particular de estas coplas, y en general de la copla ecuatoriana, es que en sus textos se mezclan voces del quichua y español:

Ejp. 1-1: Copla del festival de Guaranda

Abre el puerta e ventana
que venimos visitar
trayéndote esta mañana
camari para entregar.
Si moriendo ca, taita amo
mirarás por mes longuitos,
no queriendo en el mundo
se queden ellos solitos.

Llerena, 2000, págs. 95-96

En cuanto a la actualidad de la práctica, aunque por blogs y videos de YouTube se intuye que está vigente, Ortiz (2012) advierte su inminente peligro de extinción por cuenta de la influencia de los medios masivos de comunicación, especialmente la radio, que ha propiciado un desplazamiento de los ritmos y textos tradicionales por otros ajenos y más modernos como el *reggaeton*.

1.7.2. La décima esmeraldeña

Entre la población afrodescendiente de la provincia de Esmeraldas sobrevive el canto y la recitación de décimas. La décima esmeraldeña, como se conoce a esta práctica, presenta grandes similitudes con la décima cimarrona de la Costa Pacífica colombiana, Kleymeyer (2000) sugiere que podría decirse que es la misma tradición ya que se trata de grupos étnicos similares, con prácticas similares, repartidos a lo largo de la Costa Pacífica de Ecuador y Colombia.

Contextos y temas

Al igual que la décima cimarrona y que otras tradiciones de poesía oral, los temas de la décima esmeraldeña se clasifican en tres grandes grupos de acuerdo al contexto en el que se cantan o se recitan: a lo humano, a lo divino y de argumento (Kleymeyer, 2000). Las décimas a lo humano tratan temas terrenales y son recitadas tradicionalmente por hombres mayores. A través de ellas se informa a la comunidad sobre hechos ocurridos, se transmiten las visiones de mundo, se critican y/o comentan hechos que afectan a la comunidad, se entretiene, etc. El contexto tradicional para el intercambio de estas décimas son las reuniones informales después de la jornada de trabajo, en las que los hombres se encuentran para comentar los eventos del día, tocar guitarra, cantar, contar historias y recitar décimas (Rahier, 1999, pág. 301). Este ambiente propicia los duelos improvisados en los que se intercambian las décimas de argumento. Kleymeyer (2000, pág. 24) describe los contrapuntos de décimas esmeraldeñas de la siguiente manera:

Antes de dar inicio se nombra a un juez que decida cuándo ha terminado el debate y quién es el ganador. Un poeta recita un poema y el otro debe contestar con otro poema apropiado. Al formular una respuesta, el poeta que responde debe calcular el tema, el argumento y el tono de su oponente para no perder su turno. Si un poeta da una respuesta incorrecta o simplemente no responde, el argumento previo gana el debate, dando por terminada la discusión sin posibilidad de respuesta.

Las décimas de argumento pueden ser improvisadas o memorizadas previamente, estas tratan temas de cultura general (a lo humano o a lo divino) y se caracterizan por la alta autoreferencialidad. El objetivo de estos contrapuntos es, como en todos los duelos de poesía oral improvisada (POI), ganar prestigio entre los demás decimeros y entre los miembros de la comunidad.

Las décimas a lo divino se cantan en contextos religiosos como funerales (chigualos y novenarios), fiestas patronales y en rituales de protección.

Estrofas

La estrofa utilizada es la décima espinela (glosada en cuarteta inicial), aunque sin la rigurosidad métrica y rítmica de esta, pues es común encontrar versos heptasílabos, decasílabos e incluso endecasílabos. La décima esmeraldeña se canta sin acompañamiento musical.

1.7.3. El amorfino

Además de la décima esmeraldeña, en la costa ecuatoriana se practica también una modalidad de repentismo conocida como amorfino, que es también la modalidad de POI que goza de más vigencia en Ecuador.

Contextos

El amorfino es una tradición eminentemente campesina y se practica en las fiestas patronales y como parte de la celebración del aniversario de los pueblos. Su práctica se suele combinar con “rodeo”, una actividad ganadera que consiste en domar un potro (J. Regato, comunicación personal, 07 julio, 2013). Díaz-Pimienta (2014, pág. 127) describe el amorfino como un ritual en que “se arma una rueda alrededor de un guitarrista y los participantes empiezan a improvisar cuartetos [...]”.

Estrofa

La estrofa para la improvisación en el amorfino es la cuarteta octosílaba, con rima en el primer y el tercer verso y el instrumento de acompañamiento es la guitarra.

Resumen

Se encontraron tres prácticas vigentes documentadas de poesía oral en Ecuador: el canto de coplas en el Festival de Guaranda, la décima esmeraldeña y el amorfino. Las coplas del Carnaval son cuartetos octosílabos de rima consonante en los versos pares y se cantan acompañadas de instrumentos de cuerda y tambores con ritmos

tradicionales andinos. La característica principal de estas coplas es el uso de quichua y español. No hay un contexto específico para cantar coplas en el Carnaval, pues se cantan en cualquier momento. Existe la modalidad de contrapunto, que puede llevarse a cabo en forma individual, es decir, dos copleros expertos enfrentados, o en grupos de copleros.

La décima esmeraldeña se canta o recita en la costa ecuatoriana. Los contextos más comunes son las reuniones informales -en los que se recitan las décimas a lo humano y las de argumento- y los velorios, en los que se cantan las décimas a lo divino. La estrofa utilizada es la décima espinela. No cuentan con acompañamiento musical.

El amorfino se practica también en la costa ecuatoriana. Es una modalidad de repentismo en la que se utiliza la cuarteta octosílaba con rima en el primer y tercer verso y en el segundo y el cuarto. El instrumento de acompañamiento es la guitarra.

1.8. Perú

La poesía oral en el Perú se manifiesta en las modalidades de canto y recitación de décimas, repentismo y cantos de contrapunto. De estas tradiciones la más importante es aquella en torno a la décima, objeto de revaloración y rescate desde comienzos de los noventa. Los cantos de contrapunto, en cambio, son poco practicados y corren el riesgo de desaparecer, a excepción de la copla cajamarquina. A continuación se ofrece un panorama general sobre las dos tradiciones mencionadas.

1.8.1. Canto y recitación de décimas

Contextos y temas

La recitación de décimas sobrevive en las zonas de Chiclayo, Moquegua, Chancay y Lima⁵², mientras que el canto se practica entre la población afrodescendiente en toda la costa del Perú, especialmente en las localidades norteñas de Zaña y Moporrón-Chulucanas en una modalidad conocida como *canto de socabón*⁵³ (Vásquez, s.f)⁵⁴.

La recitación de décimas se practica en peñas culturales, cafés y teatros o en concursos, encuentros de decimistas y talleres. Las décimas se recitan en presentaciones individuales, duetos o ruedas de seis a ocho personas que se desarrollan de la siguiente manera: mientras uno de los decimistas recita su composición, el resto va escribiendo la respuesta para luego recitarla; es decir, que aunque creadas en el momento, hay una distancia entre la composición y la exposición, lo que no sucede en el repentismo (César Augusto Huapaya, comunicación personal, 26 junio, 2013). Aunque no haya enfrentamiento directo en las ruedas de

⁵² En Lima se destacan dos colectivos, *Los Caballeros de la Décima*, conformado por decimistas de más de sesenta años, y *Saboreado la décima*.

⁵³ Esta modalidad recibe su nombre de la melodía que lo acompaña. Actualmente se están incorporando otras melodías como *la maleña* (distrito costero ubicado a 90Kms al sur de Lima), el *vals*, *tondero*, *yaraví* y *polca* (César Augusto Huapaya, comunicación personal, 17 septiembre, 2013).

⁵⁴ Hasta el momento de la redacción de este trabajo no se encontraron descripciones de los performances del *canto del socabón*.

décimas se mantiene el carácter agonal, pues se trata de demostrar quién es el mejor compositor.

Estrofas y modalidades de performance

La tradición decimera peruana se caracteriza por la preferencia de la rima sobre la métrica, por la escasa improvisación y por el acompañamiento musical de instrumentos de cuerda (Santa Cruz, 2009). En cuanto a la estructura, la forma tradicional es la décima glosada en cuarteta inicial. Además, en los últimos años se han impuesto recursos estilísticos como el *pie forzado*, la *décima esdrújula* y el uso del *verso redoblado* dentro de la misma décima gracias a la influencia de otras tradiciones decimeras latinoamericanas.

1.8.2. Tradiciones repentísticas

Aunque poco practicada, la improvisación también tiene su lugar dentro de la tradición decimera peruana. Se practican las modalidades de *tema libre*, *tema impuesto*, *pie forzado* y *controversia*. Las controversias, a su vez, pueden ser de *composición a composición* o de *estrofa a estrofa*. En la primera modalidad cada intervención puede constar de varias estrofas y los decimistas están obligados a mantener el mismo tema. En la controversia *estrofa a estrofa* cada intervención corresponde a una sola décima. Los temas pueden ser impuestos, escogidos al azar o libres, caso en el que tiene la ventaja el decimista que abre la controversia, pues es quien escoge el tema.

En la controversia peruana está permitido el uso de composiciones aprendidas, sean estas propias o ajenas. De hecho existía una especie de refrán entre los poetas que dice: “verso aprendido, verso perdido” haciendo alusión a la pérdida de autoría intelectual sobre una composición, ya que al ser usada por otro poeta dejaba de pertenecerle al compositor y pasaba a ser parte del repertorio de quien la usó (César Augusto Huapaya, comunicación personal, 26 junio, 2013). Existe también la modalidad del *contrapunto hecho*, en el que el duelo es preparado con anticipación por los poetas y luego se presenta ante el público.

En cuanto al acompañamiento musical no hay un consenso general, algunos repentistas improvisan sin música y otros acompañados de la guitarra.

Esfuerzos institucionales

Hasta la década del 90 la tradición decimera en el Perú estaba representada por pequeños focos locales-regionales, de modo que no existía intercambio alguno entre los decimistas. En 1990 se dio inicio a lo que el maestro decimista César Augusto Huapaya denomina como movimiento contemporáneo de la décima. Ese mismo año se fundó la Asociación Nacional de Decimistas Peruanos (ADEP), a través del cual se comenzó a fomentar el intercambio entre los decimistas de todo el país, así como la formación de nuevos poetas con el objetivo de preservar, difundir y cultivar esta tradición. Además se realizan homenajes a los decimistas más representativos y se organizan

encuentros anuales y concursos. Otro eje importante del programa de rescate de la tradición lo conforma el aglutinamiento de los cultores así como la ampliación en la variedad de temas y de técnicas, como por ejemplo la implementación del pie forzado y la décima esdrújula, entre otras (César Augusto Huapaya, comunicación personal, 26 junio, 2013).

En la última década ha crecido también el interés por el contrapunto y el repentismo, de modo que se han realizado talleres de formación de improvisación en décimas con el ánimo de abrirle camino a la tradición peruana en el movimiento repentista latinoamericano. En cuanto al contrapunto, un hecho significativo en la historia de la tradición peruana, y en general en la de del enfrentamiento en verso, lo constituye la aparición en 1998 de la primera controversia virtual. Este duelo, llamado “La muerte”, sostenido por José Luis Mejía, uno de los primeros decimeros en incursionar en el género del contrapunto en décimas en Perú, y el decimista cubano Francisco Henríquez, es el primero del nuevo género del *contrapunto virtual*.⁵⁵

1.8.3. Cantos de contrapunto

Entre los cantos de contrapunto practicados en el Perú sobreviven la cumanana en la costa norte (Piura, Lambayeque, Ferreñafe, Churunga, Yapatera y Tumbes), el amor fino, la copla cajamarquina, el canto de

⁵⁵ Vale la pena aclarar que no se trata de un contrapunto “en vivo”, pues los poetas contaron con la ventaja del tiempo y el recurso de la escritura.

jarana en Lima y la marinera limeña. Desafortunadamente hasta el momento de la redacción de esta investigación no se encontró descripción alguna del desarrollo de estos performances, de modo que tendrá que bastar con una breve descripción de cada tradición.

La cumanana,⁵⁶ practicada en Ferreñafe, Piura, Churungas, Yapatera y Tumbes, es un duelo en cuartetos octosílabos improvisados o memorizadas, acompañadas por guitarra o arpa. Según Vásquez (s.f) se practica sólo entre personas muy mayores por lo que corre el riesgo de extinguirse. Por esta razón las instituciones estatales locales han comenzado a organizar en los últimos años concursos dirigidos a escolares y al público en general con el ánimo de preservar y difundir la tradición. También es posible escuchar cumananas en la radio, gracias al esfuerzo individual de Heriberto “Beto” Panta Chune, quien emite un programa radial dedicado a esta práctica en la emisora El Pueblo (Oyarce Cruz, 2012). Además, anualmente se celebra el Concurso Nacional del Tondero y Cumanana en la provincia de Moporrón. La cumanana fue declarada patrimonio cultural de la nación peruana el 26 de noviembre del 2004.

⁵⁶ Sobre el origen de la palabra cumanana hay dos versiones. La primera, que el termino proviene de la ciudad venezolana Cumaná, cuyo gentilicio es cumanano/cumanana y la segunda que deriva del Kikongo *kūmana* recíproco de *kūma*, “comer, frecuentar, disputar, probar; ensayar alguna cosa mutuamente; rivalizar, luchar o tratar de hacer el mismo trabajo” y *kūmanana* que significa “aguardar, esperar, contar con una respuesta”. (Vásquez, s.f)

El amor fino, practicado en Lima y en la Costa Norte, es un género en extinción que se ejecuta o ejecutaba al final de una celebración familiar o social “en rueda de ocho cantantes y con el guitarrista al centro” (Vásquez, s.f). La regla prohibía repetir versos ya cantados, caso en el que el cantante que repetía debía salir de la rueda como sanción; la competencia terminaba cuando quedaba sólo uno de los cantantes. La estrofa utilizada era la cuarteta octosilábica.

Copla cajamarquina. El canto de coplas, sean de la tradición, compuestas con anterioridad o improvisadas, son parte estructural del Carnaval de Cajamarca. Durante los días de carnaval los diferentes barrios componen e interpretan coplas (cuartetos de rima generalmente asonante abcb) acompañados de instrumentos de cuerda y viento (guitarra, saxo y clarinete en la ciudad y caja y faluta en la zona rural). Las coplas más populares son las llamadas coplas de contrapunto, interpretadas y/o en ocasiones improvisadas por grupos de hombres y mujeres que rivalizan entre sí con versos picarescos. En la década del 90 se introdujeron y reglamentaron los concursos de coplas durante el carnaval, en los que participan comparsas de los diversos barrios. El concurso comprende una fase eliminatoria y una final y premia dos categorías: creadores de coplas e intérpretes. Aunque el canto de coplas y los contrapuntos siguen practicándose asiduamente durante los días del carnaval, no se han encontrado estudios actuales que describan acuradamente estos performances.

El canto de jarana consiste en un contrapunto en el que participan tres cantores. La estructura de la jarana consta de 3 marineras, cada una de

tres cuartetos octosílabos, una resbalosa y las llamadas fugas. Las intervenciones, como es usual en las controversias, son alternas, de modo que cada participante canta una de las cuartetos de cada marinera y todos tienen la posibilidad de “poner” en algún momento la primera cuarteta de una de las marineras. En la resbalosa y la fuga está permitido a los cantores “robarse” el derecho a la intervención. Sobre la vigencia de esta tradición no se ha encontrado información alguna.

La marinera limeña toma su nombre de la melodía que acompaña esta práctica y sigue la misma estructura de la cueca chilena, es decir, una copla o cuarteta inicial seguida por dos seguidillas. El canto de cada verso se alterna entre dos parejas de cantores quienes están obligados a mantener el tema, la melodía y el “término” (verso fijo añadido al final de cada estrofa). No se encontró información sobre la vigencia de esta tradición.

Resumen

La poesía oral sobrevive en el Perú en las modalidades de canto y recitación de décimas y cantos de contrapunto. El canto y recitación de décimas se lleva a cabo en eventos culturales y encuentros de decimistas. La estrofa utilizada es la décima espinela glosada en cuarteta inicial, acompañada por instrumentos de cuerda. Las modalidades de performances son el pie forzado, la décima esdrújula y el verso redoblado dentro de una misma décima. Esta tradición es objeto de revalorización desde comienzos de la década de los 90.

Entre los cantos de contrapunto se conocen la cumana, el amor fino, la copla cajamarquina, el canto de jarana y la marinera limeña. De estas tradiciones la única vigente es el canto de coplas en el Carnaval de Cajamarca, el resto se encuentra en peligro de extinción. Característica común de estos cantos es la utilización de la cuarteta o copla, a excepción de la marinera limeña donde también se usa la seguidilla.

1.9. Brasil

En Brasil se conocen cinco variedades regionales de trova: la *cantoria nordestina* en el Noreste, la *pajada* en Rio Grande do Sul, el *calango* en las zonas rurales de los estados de Rio de Janeiro, São Paulo y Espírito Santo, la *samba de partido alto* en la ciudad de Rio de Janeiro y el *cururu* en São Paulo. De ellas la más representativa y mejor documentada es la *cantoria nordestina*, que aunque poco conocida en el resto del país, goza de gran prestigio en esa región.

A continuación se presentará cada una de estas prácticas comenzando por la *cantoria nordestina* o *cantoría de pé-de-parede* con base en los estudios de Travassos (2000) y Tavares (2011); luego seguiremos con el *cururu*, basándonos en las investigaciones de Oliveira (2007), Taberga (2012) y Pazetti (Pazetti, 2012)⁵⁷. Finalmente mencionaremos brevemente los aspectos principales de la *samba de partido-alto* y el

⁵⁷ Aún cuando existen trabajos más relevantes como el de Garuti (2003) *Cururu: retratos de una tradición* y el de Olivio Nazareno (2006) *Cururu em Piracicaba*, no fue posible acceder a ellos.

calango. Sobre la *pajada* no se encontró documentación hasta el final de la redacción de este trabajo.

1.9.1. Cantoria nordestina: cantorias de pé-de-parede

Las *cantorias de pé-de-parede*, llamadas así porque los poetas realizan sus presentaciones de espaldas a la pared, se practican en el interior de Ceará en Rio Grande do Norte, en el centro-oeste de Paraíba y de Pernambuco, en el interior de Alagoas y Sergipe y en el norte de Bahía. Se trata de eventos privados contratados por un organizador para celebrar algún acontecimiento social (bodas, bautizos, etc.) al que generalmente está invitada toda la comunidad.

Estructura global de la *cantoria*

El evento se divide en cinco secciones, cada una de ellas con un estilo diferente. Se inicia con el *baião-de-violão* una melodía introductoria cuya función es llamar la atención del público y crear expectativa. Una vez terminado el *baião*, que dura al rededor de 10 minutos, los repentistas comienzan a improvisar sextillas heptasílabas para elogiar al organizador, la audiencia y el lugar; esta sección recibe el nombre de *louvação*.

A la *louvação* sigue el *elogio*, aquí los poetas se dirigen en verso (de nuevo sextillas heptasílabas) a cada uno de los presentes, pidiendo a cambio una contribución económica. Las contribuciones son un gesto público que se realiza frente a todos, para ello los asistentes se ponen de pie y depositan en un recipiente puesto a los pies de los artistas una

donación junto con un papel en el que escriben un mote o pie forzado o algún tema que quieren que se trate en la velada, es por ello que los temas de la *cantoria* dependen en gran parte del público.

La modalidad más popular en el evento de la *cantoria* es la *malcriação*, una sección facultativa, que consiste en el enfrentamiento verbal entre los repentistas, cuyo objetivo es demostrar la superioridad del propio performance mientras se ataca al oponente con insultos, especialmente, sobre su desempeño en el escenario. También son comunes las comparaciones ofensivas con animales u objetos repugnantes así como poner en duda la masculinidad del rival. Por lo general, los artistas incluyen un verso en el que dejan claro que se trata sólo de una actuación y que lo hacen por petición del público. La estrofa utilizada para la *malcriação* es la décima endecasílabo con rima *abbaaccddc*.

Otro estilo popular y además el de mayor prestigio es la *sabedoria*, en ella los *cantadores* demuestran sus conocimientos de cultura general. Una de las modalidades de la *sabedoria* es el *quadrão perguntando* que consiste en que cada *cantador* formula una pregunta que debe ser respondida por el contrincante. En esta modalidad los *cantadores* construyen juntos una octavilla alternándose cada verso; al final concluyen con un verso adicional cantado al unísono. El siguiente ejemplo ilustra el procedimiento de la *sabedoria*.

Ejp. 1-2: Sabedoria

- Antônio: Me cite um livro bonito
- Geraldo: A Bíblia uma página amiga
- Antônio: Cite construído antiga
- Geraldo: As pirâmides do Egito
- Antônio: Diga quem foi Hiroito
- Geraldo: Imperador do Japão
- Antônio: Passou um mês no caixão
- Geraldo: Quase morto ia enterrado
- Ant. & Ger.: Isto é quadrado perguntado
Isto é responder quadrado.

(Travassos, 2000, pág. 76)

Para terminar la velada los artistas cantan estrofas aprendidas de composición propia o ajena, algunas de ellas difundidas en la radio y tan populares que los asistentes las piden. Al final de la velada se divide entre los *cantadores* el dinero donado por el público y la muchedumbre se dispersa.

Otros contextos

Además de las *cantorias de pé-de-parede*, Travassos menciona otros tres contextos en los que se dan desafíos repentistas o *cantorías*: los

espacios públicos como plazas o calles, los programas radiales y los festivales.

Cantorias en espacios públicos

Aunque las *cantorias* generalmente se asocian con el Noreste brasileiro es común escucharlas también en centros urbanos como Rio de Janeiro o São Paulo debido a la gran cantidad de migrantes rurales, -entre ellos naturalmente también *cantadores*-, que llegan a las grandes ciudades en busca de empleo y que encuentran en el espectáculo de la *cantoria* una forma de subsistencia. Punto de encuentro para los *cantadores* son plazas y parques públicos y en general espacios que permitan la aglomeración de pasantes dispuestos a dejar su dinero a cambio del espectáculo que se les ofrece.

Cantorias radiales

En pequeñas localidades del Noreste existen programas radiales de *cantoria* producidos, dirigidos y presentados por repentistas locales, quienes buscan el patrocinio de los dueños de establecimientos públicos para comprar los tiempos de emisión. Estos programas ayudan a difundir el nombre y la voz de los *cantadores* y son un medio eficaz para mantenerse en contacto con sus espectadores (Travassos, 2000).

Festivales de cantoria

Los festivales, por su parte, son concursos en los que se enfrentan varios duos de *cantadores* por un premio. Estos eventos son evaluados por un

grupo de jurados y se desarrollan de manera similar a los concursos previamente descritos realizados en otros países.

Otras variedades

En el noreste brasileiro se practica otra modalidad de *cantoria* denominada *embolada* que se caracteriza por ir acompañada del *pandeiro* en vez de la *viola*. Estos duelos repentistas también reciben el nombre de *coco de embolada*, *coco de improviso* o *coco de repente*. No se encontró ninguna descripción hasta el final de la redacción de esta investigación.

1.9.2. El cururu

Este tipo de desafío repentístico se practica en el interior de São Paulo, especialmente en la región del medio Tietê y en Piracicaba, donde está tan arraigado que funciona como elemento de identificación local: “(...) essa prática é apresentada como um dos símbolos do município, articulando em torno dela uma disputa de primazia entre municípios vizinhos” (Oliveira, 2007, pág. 315).

Contextos y temas

Los *cururos* se realizan en el marco de fiestas comunitarias como verbenas populares o ferias, y en fiestas religiosas. También es común que los vecinos de un sector los organicen para celebrar algún

acontecimiento como un aniversario o la inauguración de un campo deportivo⁵⁸.

Existen dos modalidades de duelo de acuerdo al contexto, *canto da Bíblia* y *canto de pau trocado*. Mientras que en la primera modalidad se tratan temas religiosos, en la segunda se canta sobre temas jocosos, especialmente burlas sobre el contrario. En esta modalidad es obligatorio provocar y responder a toda provocación, pues al no hacerlo el *cantador* o *canturião* estaría “escapando” al *pau trocado*, lo que lo deshonoraría (Oliveira, 2007). Actualmente se acostumbra a mezclar ambas modalidades cantando una estrofa religiosa y una jocosa.

Estructura global del performance

A diferencia de la mayoría de tradiciones en latinoamérica en la que se enfrentan dos repentistas, en el *cururu* se enfrentan cuatro *cantadores* en duplas, cada uno representando su ciudad. Antes de comenzar el duelo los *cantadores* reciben un número al azar, quien reciba el número uno (1) comenzará el desafío y podrá elegir la *carreira* o rima a seguir. Los *cantadores* uno (1) y tres (3) conforman una dupla y los dos (2) y cuatro (4) la dupla rival (Pazetti, 2012).

La estructura global del performance de *cururu* es similar al de la *cantoria nordestina*. Se inicia con la *licença* o introducción, seguida de la *louvação* o *saudação*, sección dedicada a elogiar al santo a quien se

⁵⁸ Según Oliveria (2007) esta práctica es tan popular que cada fin de semana hay por lo menos un *cururu* en Piracicaba.

dedica el *cururu*, en el caso de celebraciones religiosas, o al dueño de casa que organiza el evento. Luego de la *saudação* se pasa al *baixão*⁵⁹, canto que antecede al desafío. El desafío es la parte central del performance, en ella los *cantadores* intercambian insultos jocosos⁶⁰ y demuestran su capacidad para improvisar. Para finalizar el performance se cantan estrofas con la *carreira* del día (tipo de rima designado para el encuentro) y los *cantadores* se despiden del público (Taberga de Paula, 2012).

Estrofas y modalidades de performance

Se improvisan estrofas de siete y nueve versos de un número variable de sílabas, también entre siete y nueve, con rima (ba) dadacca. Estas se conocen con el nombre de *carreiras*, y llevan nombres de santos que indican las terminaciones vocálicas, así la *carreira* de São João se utiliza para las rimas en -ão, las *carreiras* de Santo Antônio para rimas en ônio, y así sucesivamente.

El *cururo* se diferencia de la *cantoria nordestina* en la velocidad del canto y la improvisación, más lenta en el *cururu*, y en que en cada intervención se canta más de una estrofa, de modo que mientras uno de

⁵⁹ En Pazetti (2012, pág. 166) el *baixão* antecede a la *saudação*.

⁶⁰ En los desafíos existen ciertas reglas que deben ser respetadas: no se puede tematizar los problemas personales reales del adversario, está prohibido hacer alusiones a miembros de su familia o a temas racistas y se debe guardar respeto en caso de que el contrincante falle una rima (Pazetti, 2012).

los cantadores hace su intervención, el otro o los otros esperan su turno sentados por lo que la respuesta no es inmediata (Oliveira, 2007).

Además de las modalidades de *canto da Bíblia* y *canto de pau trocado* descritas anteriormente existe la modalidad de la *cana-verde* en la que a cada intervención de los *canturiões* sigue el canto de una estrofa en común como: “ai moreninha, moreninha meu amor, nas ondas de seus cabelos corre água e nasce flor” (Pazetti, 2012).

El *cururu* se canta acompañado de *viola* y *pandeiro*.

1.9.3. Samba de partido-alto

La *samba de partido-alto* es un sub-género de *samba* que consiste en un duelo en verso entre dos o más *partideiros*, “se compõe em uma parte coral (...) e uma parte solada, com versos improvisados ou do repertório tradicional que podem ou não se referir ao assunto do refrão” (Lopes, 2005 citado por Iglesias Rosa & Gomes Rocha, 2011). El *partido-alto* es considerado *samba* de élite entre los *sambistas*, pues requiere de habilidades especiales como la improvisación de versos en una estructura fija.

Contextos y temas

A diferencia de la mayoría de tradiciones repentistas en Latinoamérica, la *samba de partido-alto* no tiene origen rural sino urbano, pues se desarrolló entre las clases bajas de las *favelas* de Rio de Janeiro. Tradicionalmente se practicaba en *rodas de samba* (ruedas de canto y

danza) en los llamados *pagodes*, fiestas realizadas con ocasión de celebraciones familiares (bodas, bautizos, cumpleaños, etc.), o religiosas (celebraciones patronales, pago de promesas, etc)⁶¹. En la actualidad el baile no hace necesariamente parte del performance y este se ha ido reduciendo a la improvisación individual, alternada con el canto del refrán. La fuerte presencia de los medios de comunicación, así como la disminución de las *rodas do samba* (como evento) han tenido un impacto negativo sobre la tradición ya que en lugar de improvisar se recurre a versos preelaborados difundidos en los medios (Azevedo, 2012).

Los temas tradicionales son la migración a la ciudad de Rio de Janeiro⁶², las relaciones humanas, aspectos socioeconómicos y la vida diaria *carioca*.

Estrofas

La *samba de partido-alto* se compone de una estrofa solista improvisada o de la tradición, alternada con un refrán fijo cantado en coro. El canto además va acompañado del batir de palmas y

⁶¹ Para más detalles ver Iglesias & Gómez Rocha (2011).

⁶² La *samba de partido-alto* se practicaba originalmente entre los esclavos africanos que trabajaban en Bahía y que posteriormente migraron a Rio de Janeiro a mediados del Siglo XIX luego de la abolición de la esclavitud y movidos además por la crisis económica que atravesaba la región bahiana y por el establecimiento de Rio como capital de la República de Brasil (Barbosa, 2009).

zapateado⁶³. Las estrofas improvisadas pueden seguir el tema expuesto en el refrán (*partido-alto en linha*) o tratar un tema distinto (*partido-alto avulso*). Tradicionalmente se improvisa en cuartetos heptasílabos (sin patrones rigurosos de métrica) con rima en los versos pares, aunque con el tiempo se han incluido también quintillas, sextillas y hasta estrofas de siete versos, debido posiblemente a la influencia de la *cantoria nordestina*. También existe la modalidad del *partido cortado*, en la que tanto el refrán principal como las cuartetos se interrumpen en cada verso para intercalar un refrán secundario (Lopes, 2002).

La *samba de partido-alto* va acompañada de instrumentos de cuerda y percusión como el *violão* (guitarra clásica de siete cuerdas), el *cavaquinho* (instrumento de cuatro cuerdas de origen portugués), el *pandeiro*, y el *surdo* (tambor), así como de palmas y zapateado.

1.9.4. El calango

El *calango*⁶⁴, poco conocido y estudiado, es un género de canto, danza y música que se practica en el norte de Minas Gerais y en las zonas rurales de los estados de São Paulo, Rio de Janeiro y Espírito Santo. El

⁶³ Esta estructura (canto en coro de un refrán acompañado de palmas y zapateado) es herencia de prácticas africanas traídas por los esclavos.

⁶⁴ Sobre la etimología del nombre calango hay dos teorías. La primera es que proviene del ambundo *kalanga* o *rikalanga* que significa lagartija. La danza recibiría este nombre por imitar la forma de caminar de la lagartijas arrastrando los pies por el suelo. La otra hipótesis es que deriva del verbo kibuno *kalanga* que significa “advertir”, “prevenir”: “(...) num deafio ambos contendores se encontram sempre de prevençao” (Rodrigues, 2008, párr. 3)

calango es una danza recreativa en parejas de ambos sexos, acompañada del canto de versos aprendidos e improvisados en forma de desafío:

Para esquentar a garganta e a lembrança, os calangueiros reúnem-se numa roda e puxam versos de memória. Depois que o puxador canta o verso decorado, a roda diz o refrão. As quadrinhas têm como temas prediletos a bicharada, a flora, o cotidiano, as aventuras antigas, as maledicências (que sempre envolvem alguém que já morreu). Mas logo começam a surgir improvisações (...) (Vilaça, 2005, Calango- dê, párr. 2)

Sobre el performance en sí se encontró poca información y contradictoria⁶⁵. En un artículo de internet Wilson Rodrigues (2008, párr. 4) describe el performance de *calango* como un desafío en versos improvisados sin carácter de controversia y sin conexión temática entre sí. Por su parte Adilson Vilaça (2005, Calango- dê, párr. 3) los describe de la siguiente manera:

(...) enfileiram-se dois grupos, um do cavaquinho e outro do pandeiro. Cada tocador que encabeça a fila diz uma quadra, fustigando o contendor; o parceiro tem de repetir os dois versos do pé da quadra e responder ao mote - aquele que gaguejar ou não rimar cede vez para o próximo da fila.

⁶⁵ Estas diferencias pueden deberse a diferencias regionales.

En el *calango* se improvisa en cuartetos o sextetos con rima en los versos pares. Los instrumentos de acompañamiento son la *viola* (guitarra), el *cavaquinho*, la *sanfona* (acordeón) y el *chocalho* (una especie de pandereta). Sobre la vigencia de esta práctica y los contextos en los que se da no se encontró información suficiente.

Resumen

Al igual que en México y Colombia, Brasil cuenta con una gran variedad de tradiciones repentísticas, todas vigentes. La más popular y mejor documentada es la *cantoría nordestina*, modalidad en la que se mezcla improvisación y memorización, así como varios tipos de estrofas y metros (sextillas heptasílabas, décimas endecasílabas y octavillas octosílabas). El instrumento acompañante es la *viola* (o guitarra en español).

Otras tradiciones son el *cururu*, la *samba de partido alto* y el *calango*. El *Cururu* es un duelo repentista de gran popularidad en São Paulo. Cuenta con dos modalidades, el *canto da Bíblia* y *canto de pau trocado*. Se improvisa en estrofas de siete y nueve versos con un número variable de sílabas. La rima es (*ba*) *dadacca*. Los instrumentos de acompañamiento son la *viola* y el *pandeiro*.

La *samba de partido alto* es un género de samba considerado de élite practicado en las favelas de Rio de Janeiro, que consiste en un duelo en versos improvisados (desde tercetos hasta estrofas de siete versos heptasílabas), en los que cada estrofa se alterna con el canto en coro de

un refrán que sirve (o no) como eje temático. Los instrumentos de acompañamiento son el *violão*, el *cavaquinho*, el *pandeiro*, y el *surdo*

El *calango* en un género de danza, canto y música en el que dos o más *calangueiros* alternan cuartetos o sextetas improvisadas con rima en los versos pares. Los instrumentos de acompañamiento son *viola*, el *cavaquinho*, la *sanfona* y el *chocalho*.

1.10. Bolivia: Coplas de Todos Santos

En el departamento de Cochabamba en Bolivia se celebran tres fiestas en las que el canto de coplas así como los duelos de repentismo son partes fundamentales: *El Carnaval*, *Santa Veracruz* y la *Fiesta de Todos Santos*, todas ellas celebraciones religiosas relacionadas con los ciclos de la agricultura. Sobre las coplas de Carnaval y Santa Vera Cruz no se encontró documentación alguna durante la redacción de esta investigación, por lo que no se incluirán en este estudio. Las coplas de todos Santos fueron documentadas por Thomas Solomon en el artículo *Coplas de Todos Santos in Cochabamba: Language, Music, and Performances in Bolivian Quechua Song Dueling*, en el que el autor ofrece una descripción de los contextos y la estructura de las coplas que se cantan en esta fiesta. A continuación se resumirán los aspectos más importantes.

La Fiesta de Todos Santos inicia el primero de noviembre, día de los muertos, y termina el día 30 del mismo mes con la fiesta de San Andrés. Es una celebración en la que se conmemora a los espíritus de los

muertos, que regresan por tres días (del primero al tres de noviembre) a visitar a sus familiares. Durante todo el mes se escuchan y se cantan coplas aprendidas o improvisadas por doquier: en los cementerios durante la celebración del día de los muertos, en los buses que van de la ciudad al campo, en los bares, en la radio, etc.

Contextos y temas

Salomon menciona dos contextos dentro de la Fiesta de Todos Santos en los que se da el canto de coplas: la fiesta de la *Wayllunk'a* y las reuniones informales, en las que se reúnen los vecinos a celebrar, tomar chicha⁶⁶ y cantar coplas improvisadas o aprendidas.

La fiesta de la *Wayllunk'a*, -en español culumpio-, se celebra todos los fines de semana de noviembre en distintos locales. Durante esta celebración las mujeres se sientan en un culumpio y cantan coplas dirigidas al hombre que las mece; este las alienta a cantar meciéndolas cada vez más fuerte y más alto. El objetivo es alcanzar con el balanceo una cesta de premios dispuesta en frente de los culumpios. En esta celebración cantan únicamente las mujeres. No queda claro si estas coplas son aprendidas o improvisadas.

Las reuniones informales generalmente se llevan a cabo en las chicherías de los vecindarios, allí se cantan coplas aprendidas y, en ocasiones, se dan duelos de coplas improvisadas conocidos con el

⁶⁶ Bebida tradicional indígena a base de maíz.

nombre de *takipayanaku*⁶⁷. El canto de coplas puede ser en coro, para inciarlo basta con que uno de los asistentes comience a cantar una copla bien conocida y el resto se una al canto. En los *takipayanakus*, en cambio, las intervenciones son individuales y alternadas, como es usual en los duelos de improvisación. Tanto hombres como mujeres de todas las edades pueden participar de ambos tipos de performances.

A diferencia de la mayoría de duelos de repentismo descritos en este trabajo, los *takipayanakus* nos se dan en una tarima y ni los participantes, así como tampoco el orden de sus intervenciones están preestablecidos sino que surgen espontáneamente, por lo que las categorías *público/coplero* tampoco son fijas sino emergentes. Cada uno de los presentes en el evento hace su aporte de acuerdo a la disposición y capacidad que tenga para improvisar coplas; los que no cantan harán las veces de jurado de modo que todos participan en la construcción colectiva del performance. Al respecto Solomon (1994, pág. 396) afirma:

(...) The relationship between the singers and the audience, as well as the relationship between the singers themselves in the

⁶⁷ El vocablo *takipayanaku* está compuesto por el verbo raíz *taki*, que significa cantar; el sufijo *paya*, que indica una acción repetida llevada a cabo con un interés específico; el sufijo *na*, que indica que los sujetos de la oración actúan de forma recíproca y el sufijo reflexivo *ku*. Así, *takipayanaku* literalmente significa cantar de allá para acá (recíprocamente) entre dos o más personas, cada uno en su propio beneficio (Solomon, 1994). Soto (comunicación personal del 30 de marzo de 2015) define *takipayanaku* de la siguiente manera, *taki*: cantar, *takipayay*: imitar burlescamente y *naku*: sufijo de reciprocidad.

performance of coplas described here, suggest that all those present during the event were indeed involved in a cooperative intertextual cocreation of the performance.

En los *takipayanakus*, al contrario que en la mayoría de tradiciones repentísticas, esta permitido, -aunque no bien visto-, cantar coplas aprendidas cuando el repentista se queda sin recursos para responder. Aunque al final del evento no se declara un ganador, entre los participantes hay un acuerdo tácito de quién fue el vencedor.

Estrofas

La característica principal de los *takipayanakus* es que en sus textos se alterna el quechua y el español. La estrofa utilizada es una cuarteta de estructura bímembre, conformada por dos pares de versos endecasílabos o *couplets* en la terminología de Solomon (1994). Cada verso endecasílabo está conformado por seis sílabas de texto improvisado más las cinco sílabas de los refranes fijos alternos “ay palomita” y “por vos vidita”. Salomon (1994, pág. 388) ofrece el siguiente ejemplo:

Couplet A	1	<i>Chaytachu niwanki,</i>	6+5=11
		<i>ay palomita</i>	
Copla	2	<i>Guitarreroykita,</i>	6+5=11
		<i>por vos vidita</i>	
Couplet B	3	<i>Llik'irpaykimantaj,</i>	6+5=11
		<i>ay palomita</i>	
	4	<i>Yana thantaykita,</i>	6+5=11
		<i>por vos vidita</i>	

Los versos alternos “ay palomita” y “por vos vidita” carecen de toda conexión semántica con el resto del texto. Su función es la de enmarcar la copla dentro de una situación de cortejo, pues generalmente están dirigidas a una persona del sexo opuesto. Más importante aún es que sirven para identificar las coplas como de Todos Santos. En el performance cada *couplet* se repite como una unidad para dar tiempo al cantante de improvisar los versos siguientes. En cuanto al contenido, este se desarrolla en los versos tres y cuatro, es decir que el segundo *couplet* es el que contiene el insulto como tal, mientras que los dos primeros versos sirven para establecer la rima.

Sobre la estructura de las coplas cantadas en la *Wayllunka* no se encontraron informaciones al término de esta investigación.

Resumen

La poesía oral improvisada sigue vigente en Bolovia, se practica durante fiestas comunales como el *Carnaval*, *Santa Veracruz* y la *Fiesta de Todos Santos*. De estas la única documentada es la Fiesta de Todos Santos. En esta celebración se cantan coplas aprendidas e improvisadas en dos contextos principales: en la fiesta de la *Wayllunk'a* y en reuniones informales. En la *Wayllunk'a* las mujeres cantan coplas a los hombres mientras estos las mecen en un culumpio. No se tiene información sobre la estructura de las coplas ni sobre el grado de improvisación. En las reuniones informales se da el canto de coplas aprendidas o improvisadas y duelos de improvisación, conocidos con el nombre quechua de *takipayanaku*. La estrofa utilizada es una cuarteta de estructura bímembre compuesta por dos pares de versos endecasílabos. Los instrumentos de acompañamiento son el charango y en ocasiones el acordeón. Se canta en quechua y en español.

1.11. Argentina y Uruguay

1.11.1. La payada

A diferencia de Cuba, donde la práctica de la trova es todavía una manifestación cultural espontánea, cotidiana y vigente en todos los sectores sociales, la payada sobrevive en Argentina y Uruguay como espectáculo de tarima programado, practicado por un número limitado de *payadores*, lo cual no le resta importancia como símbolo cultural, de nacionalismo y tradicionalismo (Moreno Chá, 2004).

Las informaciones más recientes acerca de la práctica de este género las tenemos gracias al artículo del etnomusicólogo Matías Isolabella (2012) *Estructuras de improvisación en la payada rioplatense: definición y análisis*. En este trabajo el autor describe las estructuras poético-musical, performativa y temática de la payada y cómo estas interactúan entre sí en el performance. Otros trabajos importantes son los de Ercilia Moreno Chá (1997, 2000 y 2004) y Raul Dorra (2007), en los que se ofrece un panorama más general sobre la historia y práctica actual. A continuación resumiremos las informaciones encontradas sobre la práctica actual de la payada en Uruguay y Argentina con base en los autores ya mencionados.

Contextos y temas

Antiguamente la payada acompañaba las labores del campo en la época conocida como la de los *payadores rurales*. La popularidad de estos personajes, que llegaron a convertirse en el símbolo por excelencia del gaucho argentino, no sólo en la áreas rurales sino también en los centros urbanos, condujo a una especie de profesionalización de la práctica, es decir, los payadores hicieron de la payada su profesión y comenzaron a actuar en “elegantes salones o escenarios de teatros”⁶⁸ (Dorra, 2007, pág. 117). Este periodo, que va desde la segunda mitad del Siglo XIX a

⁶⁸ La paya llegó incluso a ser uno de los números fundamentales del circo: “así como aparecía el trapecista, el contorcionista, el malabarista, el equilibrista, aparecía el mago de la palabra, el payador” (César Augusto Huapaya, comunicación personal, 26 junio, 2013).

las primeras décadas del Siglo XX, se conoce como la *época de oro de la payada*. Actualmente se ofrecen espectáculos de payada principalmente en fiestas rurales como las jineteadas, festivales folklóricos, fiestas tradicionales regionales y en menor medida en el ámbito urbano en teatros, eventos empresariales, congresos académicos y festivales de repentismo.

En cuanto a los temas, Isolabella (2012) propone las siguientes categorías: actualidad, memoria histórica, temas gauchescos, paisanos o criollos y vuelo poético, payadas de alto contenido poético estético⁶⁹.

Estructura global del performance

Moreno Chá (2004), Dorra (2007) e Isolabella (2012) coinciden en describir la payada como un espectáculo de tarima con varias modalidades de ejecución, similar a los concursos de repentismo realizados en el resto de Latinoamérica. La payada puede consistir en la presentación de un sólo artista que va improvisando sobre temas propuestos por el público⁷⁰, o bien en un contrapunto en el que se enfrentan dos payadores que son evaluados por un jurado. El jurado, además, establece los temas, las condiciones y la duración de las

⁶⁹ Isolabella incluye además las payadas amistosas, el cotrapunto y el contrapunto de ideas, categorías que este trabajo cuentan como modalidades del performance.

⁷⁰ Esta modalidad se conoce entre los payadores como *improvisación* en contraposición a la *payada* en sí o *payada de contrapunto*, en la que se enfrentan dos artistas (cf. Isolabella, 2012, pág 165 y 166).

intervenciones, así como el tipo de estrofas, la forma de canto, –por cifra o por milonga-, y la del contrapunto.

En cuanto a la estructura global del performance, la payada inicia con uno o varios versos en los que los payadores saludan al público, al contrincante, hacen referencia al lugar y la ocasión y se presentan a sí mismos. Luego del saludo se pasa al contrapunto, parte central del performance, en la que los payadores discurren sobre un tema con opiniones enfrentadas o no. Para cerrar el performance los payadores acostumbran a cantar a *media letra* como símbolo de unidad ente los payadores. Los nombres de ambos deben aparecer en los dos versos finales para cerrar la payada con una firma (cf. Moreno Chá, 2000 e Isolabella, 2012). Anteriormente una payada podía durar hasta más de una noche, actualmente el tiempo de duración de un contrapunto oscila entre los 10 y 15 minutos.

Estrofas y modalidades del performance

Las payadas se cantan acompañadas de guitarra, generalmente al ritmo de milonga⁷¹. La estrofa utilizada actualmente es la décima espinela, aunque tradicionalmente se improvisaba también en cuartetas y sextetas⁷². Una característica especial de la payada es que los dos

⁷¹ Existen otras melodías: cifra, cielito, vals, estilos, etc, poco utilizados en la actualidad (cf. Moreno Chá, 2004 e Isolabella, 2012)

⁷² Según Dorra (2007) el cambio de estrofa es resultado de la profesionalización de esta práctica.

últimos versos de la décima, conocidos como *remate*, son señalados por un cambio de ritmo y velocidad, los versos son casi recitados para marcar énfasis y suelen tener un carácter sentencioso (Moreno Chá, 2000).

La payada cuenta con dos modalidades de performance, el canto en solitario, conocido por los payadores como *improvisación*, y el canto a duo. En el canto en solitario el payador improvisa sobre temas propuestos por el público. En el canto a duo existen varias modalidades: la *paya amistosa*, en la que los trovadores improvisan sobre un tema sin enfrentarse directamente, el *contrapunto*, enfrentamiento directo jocoso, y el *contrapunto* de ideas, un enfrentamiento en el que cada payador defenderá su punto de vista acerca de un tema. También existen las modalidades de *pregunta y respuesta* y la *media letra*, que consiste en la construcción colectiva de una estrofa, generalmente la última de la payada, como símbolo de reconciliación y unidad.

1.11.2. Poesía cantada en el Noreste Argentino

En el Noreste Argentino (NOA) existen aún contextos “festivo-rituales” como los llama Mennelli (2009), en los que la poesía cantada juega un papel fundamental. El canto de coplas en el NOA ha sido documentado recientemente gracias al interés que ha despertado esta práctica en la comunidad académica, especialmente entre los antropólogos. Las informaciones que se presentarán a continuación están basadas en las investigaciones de Manelli (2009), Mirande (2005) y Avenburg (2011),

quienes en sus artículos describen el performance de las *ruedas de copleros*.

Contextos y estructura global del performance

El canto de coplas se da en el marco de festividades como el *Encuentro de Copleros de Pumamarca*, realizado cada año en la primera quincena de enero; el *Topamiento de Comadres*, celebrado anualmente en la Provincia de Jujuy el jueves previo al carnaval; el *Carnaval Humahuaqueño* y en fiestas religiosas. En estos eventos, en los que el canto de coplas es el performance central, se dan cita los copleros de la región, en su mayoría mujeres⁷³, quienes se agrupan espontáneamente en *ruedas* para cantar coplas al ritmo de la caja.

Una vez formada la rueda, uno de los copleros toma la palabra y empieza a cantar, los demás integrantes responden repitiendo cada uno de los dísticos de la copla, de modo que todos los participantes son a la vez ejecutantes. El canto de coplas es continuo así como el movimiento de las ruedas, que van girando lentamente en el sentido de las manecillas del reloj. Los turnos de participación, así como los roles *colpero/público* no están previamente determinados sino que emergen

⁷³ Nótese que a diferencia la mayoría de tradiciones de poesía cantada, improvisada o no, los intérpretes del canto de coplas en el NOA son mujeres y no hombres.

a lo largo del performance⁷⁴. Así mismo las ruedas “no son fijas y permiten a los participantes moverse de rueda en rueda en una circulación fluida” (Mirande, 2005, pág. 101). Los temas giran en torno al performance mismo: el canto, la rueda, sus participantes, los copleros y sus habilidades, la caja, el baile. A diferencia de la mayoría de tradiciones hasta ahora descritas, en las que el performance es en duo, el cante de coplas en el NOA tiene un carácter colectivo, es una “actividad cohesiva que liga a todos los individuos de una comunidad” (Ibid., pág. 106).

Aunque tradicionalmente las coplas de las ruedas de copleros son memorizadas, existe una modalidad en la que la improvisación es obligatoria, *el contrapunto*. Las coplas de contrapunto se cantan durante la celebración del *Carnaval de Humahuaca*, la festividad más importante de la región. El contrapunto es un enfrentamiento poético-verbal entre hombres y mujeres que puede iniciar cuando en una rueda de mujeres una de las integrantes comienza a cantar coplas de contenido provocativo dirigidas a los hombres o a un hombre en específico de otra rueda. Estos contrapuntos entre géneros tienen un carácter lúdico y están relacionados tanto con el cortejo amoroso como con la burla entre hombres y mujeres; la función que cumplen es, según Menelli (2009), regular los roles sociales *hombre/mujer*.

⁷⁴ Aunque la participación en el canto no excluye a los integrantes del público, la posesión de una caja sirve como elemento para distinguir a los copleros de los observadores.

Las tres principales características de las coplas de contrapunto según Mannelli son: la alternancia en la toma de turnos entre los cantores, la no repetición de coplas durante una misma performance y la relación dialógica entre las coplas.

A parte de estos contextos tradicionales rituales existen otros contextos para los contrapuntos y el canto de coplas como el *Festival de la Caja y de la Copla en Rodero* (Humauaca), y los encuentros anuales en Cachi, Cafayate, Campo Quijano, San Antonio de los Cobres y Salta Capital (Salta). En estos eventos el canto de coplas, así como el contrapunto dejan de ser eventos comunitarios interactivos para convertirse en espectáculos semiturísticos (Bravo Herrera, 2011). Allí los contrapuntos se desarrollan de manera similar a los concursos repentísticos que se celebran en el resto de Latinoamérica; en ellos participan dos contrapunteros frente a un público que los evalúa, los rasgos más sobresalientes del performance son el carácter agonal y de espectáculo. A este tipo de performances Bravo Herrera (Ibid.) los llama contrapuntos mediatos o institucionalizados, ya que priman los fines comerciales y la mediatización en contraposición a los performances semi-inmediatos, en los que el objetivo principal es el aprendizaje y poner a prueba la experticia.

Estrofas

Las coplas en el NOA son cuartetos octosílabos de rima asonante en los versos pares y se cantan acompañadas de la caja y el erkencho⁷⁵ en las áreas rurales, y del charango e instrumentos de viento (sicuri, anata y quena), en las zonas urbanas. La mezcla entre la estructura hispánica y los instrumentos indígenas es, según Avenburg (2011), evidencia del entrecruzamiento cultural⁷⁶.

Leyenda

A diferencia del resto de leyendas entorno al contrapunteo en Latinoamérica relacionadas con la experticia de un trovador, la leyenda en el NOA hace alusión a la fabricación del instrumento principal de acompañamiento, la caja. Testimonios orales cuentan que para que las cajas se impregnen de fuerzas musicales es necesario llevarlas al Huancar, cerro en las cercanías de Abra Pampa, en donde se cree que existe una salamanca de donde la caja recibe sus poderes. La caja se deja toda la noche en la salamanca, donde el *tío* la toca para que suene bien⁷⁷ (Mirande, 2005 y Bravo Herrera 2011).

⁷⁵ Instrumento de viento similar a un clarinete, compuesto por una boquilla de diez a trece centímetros de larga y una lengüeta. Como resonador utiliza un cuerno vacuno o caprino.

⁷⁶ Varios estudios apoyan esta hipótesis, véase Mennelli (2009, pág. 191), nota al pie 3.

⁷⁷ Las salamancas son cuevas, lugares mágicos de iniciación asociados al Mundo Inferior o subterráneo en donde habita el Supay, deidad andina maligna equiparada con el Diablo. En esas cuevas se realizan cremonías de brujería y

Resumen

En Argentina se practican dos modalidades de poesía oral: la payada (también en Uruguay) y el canto de coplas en el Noreste. Actualmente la payada es un espectáculo de tarima y se practica únicamente en eventos culturales y en encuentros de payadores. Puede ser un espectáculo individual o un contrapunto en dúo o entre más competidores. La estrofa para la improvisación es la décima espinela, se canta al ritmo de milonga y el instrumento de acompañamiento es la guitarra.

El canto de coplas en el NOA es una práctica de carácter ritual que se celebra en fiestas comunales. En su modalidad más tradicional se canta colectivamente en ruedas de copleros al ritmo de la caja y el erkencho. Por el contrario, en los encuentros y festivales de copleros cantan individualmente y sobre una tarima, siguiendo el modelo de los concursos de repentismo ya conocidos en el resto del continente. La estrofa utilizada es la cuarteta octosílaba de rima asonante en los versos pares.

1.12. Chile

La tradición trovadoresca en Chile, conocida como *canto a lo poeta* o “*pueta*” está vigente principalmente en la zona centro-sur, con algunos

es a donde acuden las personas a cerrar tratos con el Diablo a cambio de favores. El Tío es en este relato el Supay, en Bolivia corresponde a la figura protectora de las minas (Wikipedia).

casos aislados en la zona norte (Leonel Sánchez Moya, comunicación personal, 7 de junio, 2013). Aunque el ejercicio de la poesía oral no alcanza la popularidad que esta tiene en países como Cuba o Puerto Rico, va ganando espacio lentamente, especialmente en las zonas urbanas, gracias a los esfuerzos de instituciones dedicadas a su conservación y difusión.

La poesía oral se conserva en las modalidades de *canto a lo humano* y *canto a lo divino*, cuya diferencia radica en los temas tratados y en la función que desempeñan. La poesía oral improvisada, que hace parte del canto a lo humano, se conoce con el nombre de *paya*. A continuación presentamos los aspectos más importantes de estas tres modalidades con base en los trabajos de Céspedes Romero (2011), Montes de Oca (2011) y en las informaciones suministradas por el payador Leonel Sánchez en comunicación personal del 07 de julio de 2013.

1.12.1. Canto a lo divino

Contextos y temas

Como su nombre lo sugiere el canto a lo divino trata temas religiosos, relatos basados en la Biblia y en la Historia Sagrada. Los temas específicos reciben el nombre de *fundamentos*, así se canta el “fundamento por Salomón”, “por Anunciación”, “por Nacimiento de

Cristo”, etc⁷⁸. Esta modalidad exige del poeta un basto conocimiento bíblico además, claro, de habilidad poética. Las ruedas de canto a lo divino tienen lugar en vigiliias organizadas en celebraciones religiosas como la Cruz de Mayo, la Semana Santa, navidad, etc., y antiguamente en los *velorios de angelitos*, ceremonia en la que se velaba toda la noche el cuerpo de un niño fallecido antes de cumplir los dos años⁷⁹.

Estructura y desarrollo de las ruedas de canto a lo divino

Para las vigiliias de canto a lo divino se suele invitar a varios *cantores*, quienes se disponen sentados en media luna o en rueda. La primera glosa se canta “por salutación”, en ella se hace referencia al motivo de la reunión y se saluda a los presentes. Luego, el primer cantor o *tocador* determina el fundamento e inicia el canto que avanza por la derecha, cada cantor aporta una décima. Se suele hacer pequeños descansos para recitar alguna oración o beber algo. Al final de la vigilia, es decir a la mañana siguiente, se canta una glosa por “despedimiento” luego de lo que los cantores se agradecen, se felicitan y se alientan mutuamente. Si la vigilia se realizó en una iglesia se termina con una misa, si no, se finaliza con oraciones (Céspedes Romero, 2011).

Aunque en el canto a lo divino no hay un enfrentamiento directo entre los cantores, el performance mantiene el caracter agonal ya que entre

⁷⁸ Para una lista completa de los fundamentos véase Céspedes Romero (2011, pág. 34).

⁷⁹ Estas ceremonias son cada vez menos frecuentes gracias a los bajos indices de mortalidad infantil.

los objetivos de la rueda está demostrar la propia habilidad poética y un amplio conocimiento sobre temas religiosos por encima de la de los otros trovadores. En cuanto a la improvisación, en el canto a lo divino esta es mínima, sólo los seis versos iniciales de la décima introductoria,

Estrofas

El canto a lo divino se estructura en décimas glosadas. La primera décima consta de seis versos iniciales improvisados en los que se saluda a los presentes y se hace alusión a la ceremonia, seguidos de cuatro versos finales que conforman la cuarteta con la que se glosarán las siguientes cuatro décimas. El instrumento de acompañamiento es el guitarrón chileno y/o la guitarra.

1.12.2. Canto a lo humano: la paya

El canto a lo humano, según los textos sobre la poesía popular chilena y como afirman los mismos poetas, tiene su origen en las vigilias del canto a lo divino, al final de las cuales los poetas pasaban con los mismos recursos poéticos del tema religioso al terrenal (Montes de Oca, 2011). Existen dos modalidades: una en la que se cantan versos memorizados y otra en la que los versos se improvisan. Esta última se conoce con el nombre de *paya* y se caracteriza por una gran variedad de modalidades de improvisación.

Contextos y temas

Sobre los contextos en los que se da el canto a lo humano no se encontró información suficiente. Como se mencionó anteriormente es frecuente que se de al final de las vigiliat del canto a lo divino, también en tertulias privadas y en talleres de enseñanza (Leonel Sánchez Moya, comunicación personal, 07 julio, 2013). A parte de estos, el único contexto documentado son los encuentros de payadores que se realizan regularmente en distintas ciudades. Se trata de eventos artísticos patrocinados por instituciones del Estado como fondos de cultura, municipalidades, gobernaciones, gobierno central, etc. (Chaparro, 2011). No se encontró ninguna descripción del desarrollo de los encuentros sino únicamente de las modalidades de improvisación que en ellos se practica. En cuanto a los temas tratados estos giran en torno a lo terrenal, la sociedad, la política, el amor, el entorno, etc.

Estrofas y modalidades de enfrentamiento

La forma tradicional de la paya es el contrapunto en décimas, aunque antiguamente y aún hoy se utiliza también la cuarteta. Los contrapuntos en décimas pueden realizarse de las siguientes maneras: a dos razones, de coleo, de redoble, de contrarresto, en décimas mochas o en décimas esdrújulas, con pie forzado simple o doble. A continuación describiré brevemente cada una de estas modalidades.

El *contrapunto a dos razones* es en el que los payadores construyen cooperativamente una décima aportando cada uno dos versos alternadamente. El *canto de coleo* consiste en iniciar la décima con el

último verso de la estrofa cantada anteriormente por el compañero y el *redoble* o *verso redoblado* en la inversión sintagmática de los versos de la estrofa, conservando la estructura rímica de la décima.

En el *contrarresto* los payadores deben comenzar su décima con el último verso de la décima anterior y finalizarla con el primero. Las *décimas mochas* reciben este nombre porque a cada verso se le suprime la última sílaba respetando la rima de la sílaba final; el payador Céspedes Romero (2011) las describe así: “En el fondo se trata de construir la décima con palabras que insinúen la rima de la última sílaba, y rimen con su penúltima sílaba” (pág. 21). Por último, las *décimas esdrújulas* se construyen finalizando cada verso con una palabra esdrújula⁸⁰.

Existen otras modalidades de contrapunto en las que la estrofa utilizada sigue siendo la cuarteta. Estas son el contrapunto por pregunta y respuesta, la concesión, el banquillo, el banquillo inverso y la personificación. El *contrapunto por pregunta y respuesta* no hace falta explicarlo pues ya lo hemos mencionado anteriormente. Para la *concesión* se escoge un pie forzado de manera que los payadores deben terminar cada cuarteta con el mismo verso respetando la rima hasta agotarla, el reto está en no repetir la rima. El *banquillo* consiste en una rueda de payadores que lanzan preguntas a un sólo payador, quien deberá responder “por sabiduría o por ingenio”. En el *banquillo inverso*

⁸⁰ Para ver ejemplos de estas modalidades vaya a 2.2.1.4.

los payadores deberán responder de forma original a una única pregunta planteada por otro payador. La *personificación* consiste en representar o defender temas contrarios.

En la paya también hay lugar para estrofas memorizadas. Las llamadas *cuartetas de relance*, “una mezcla de coplas de la tradición con coplas que uno puede improvisar en el momento” (Manuel Sánchez, citado por Montes de Oca, 2011, pág. 151), se recitan sin acompañamiento musical, al igual que los *brindis*, décimas sueltas de carácter divertido o algunas veces serio. Los brindis son un momento de descanso de la improvisación; para introducirlos los payadores alzan su copa y brindan recitando la décima.

En cuanto a la utilización de una u otra estrofa (cuartetas o décimas) para la improvisación, Montes de Oca (2011) señala que la estrofa tradicional es la cuarteta. La décima fue introducida en los años 80 en la paya siguiendo el modelo de otros países latinoamericanos. Al mismo tiempo, los payadores chilenos decidieron suprimir la seguidilla como estrofa para la improvisación:

Después pasó que ya empezamos a ser más diestros en la décima; sin embargo, a la gente le gustaba demasiado la seguidilla y habían unos payadores que [...] querían hacer puras seguidillas, lo que le gustaba a la gente. A mí me tocó hacer la campaña para terminar con la seguidilla, puesto que yo conocía ya cómo se payaba en otros países de América. Y la estrategia era que Chile, algún día, se insertara en el patrimonio de la lengua castellana,

que [es] la improvisación de las payas, que se hacen en décimas; [...] hasta que por ahí, por el año ochenta y siete, se acabaron las seguidillas en los encuentros de payadores. Pedro Yáñez. (Montes de Oca, 2011, pág. 76)

Actualmente la décima es la estrofa que goza de más prestigio por demandar mayores habilidades, según los mismos payadores la décima es “la estrofa que marca la diferencia entre un poeta maduro y uno aprendiz.” (Montes de Oca, 2011, pág. 104)

Esfuerzos institucionales

En 1992 los payadores chilenos crearon la Asociación Gremial Nacional de Poetas Populares y Payadores de Chile AGENPOCH, cuya misión es cultivar la poesía popular en sus manifestaciones de canto a lo divino y canto a lo humano, mediante actividades de difusión como la publicación de libros y la organización de congresos y encuentros a nivel nacional e internacional.

Entre los encuentros más importantes están el Encuentro nacional de Portezuelo en la VIII Región, el de El Rincón, VI Región; Putaendo, V Región, Puente Alto y San José de Maipo en la Región metropolitana y el Encuentro Internacional de Payadores de Casablanca en la V Región.

Leyenda

Existen varias leyendas en torno al trovadorismo en Chile, en su mayoría relacionadas con el guitarrón chileno, el instrumento que

acompaña al canto en sus modalidades a lo divino y a lo humano. La más popular es la leyenda de los cuarenta toquíos, según la cual los cantores sólo deben aprenderse treinta y nueve de los cuarenta toquíos del guitarrón, pues de lo contrario corren el riesgo de enfrentar al Diablo. Según la leyenda, este fue el caso del “Tarisbeño”, un cantor que por saber más de cuarenta melodías, salió en busca de retadores que estuvieran a su nivel. Por el camino encontró a otro cantor con quien sostuvo un duelo de versos y melodías que duró tres días y tres noches. El “Tarisbeño” reconoció al “Mandinga” en su contrincante y al percatarse del riesgo que corría, hizo un acorde poniendo sus dedos en la “postura de la cruz”, lo que provocó la huida del Diablo. Cuenta la leyenda que luego de este episodio el “Tarisbeño” desapareció, pues el diablo en venganza, se lo habría llevado en cuerpo y alma. Esta leyenda se repite en todas aquellas regiones donde hay cantores a lo divino, sólo cambia el nombre del cantor (Céspedes Romero, 2011).

Otra leyenda narra el contrapunto sostenido entre el “ilustre” español Don Javier de la Rosa y el Mulato Taguada. El contrapunto, que duró cerca de tres días con sus noches, se realizó en la modalidad de pregunta y respuestas en cuartetos. Al final salió vencedor Don Javier de la Rosa después de lo que, según la leyenda, el mulato Taguada se habría ahorcado con las cuerdas de su propia guitarra. Otra versión cuenta que se quitó la vida con un cuchillo.

Resumen

En Chile sigue vigente el canto a lo poeta en sus modalidades de canto a lo divino y canto a lo humano. El canto a lo divino se da en ceremonias religiosas como fiestas patronales y velorios, los temas son de carácter religioso. La estrofa utilizada es la décima glosada en cuarteta inicial. El canto a lo humano trata temas terrenales. Tradicionalmente prosigue a una sesión de canto a lo divino, se da también en tertulias privadas, talleres de enseñanza y principalmente en los encuentros de payadores. Los duelos de repentismo (que hacen parte del canto a lo humano) se conocen con el nombre de paya. Las estrofas utilizadas son la décima (para las modalidades de concurso a dos razones, coleo, redoble, contrarresto, décimas mochas y décimas esdrújulas) y la cuarteta (para el contrapunto por pregunta y respuesta, la concesión, el banquillo, el banquillo inverso y la personificación). Los instrumentos de acompañamiento son la guitarra y el guitarrón chileno.

1.13. Observaciones generales

La investigación bibliográfica aquí llevada a cabo nos mostró que la práctica de la poesía oral en Latinoamérica, en sus variantes de recitación y/o canto de poesía memorizada o improvisada, continúa vigente en casi toda América Latina. Esta tradición se encuentra en un continuo de diferentes estadios de vigencia, que va desde los esfuerzos institucionales por rescatar la práctica de su estado agónico, como es el caso de Perú, hasta el auge de su popularidad, como sucede actualmente en Panamá.

En todos los países se observa un fuerte deseo por recuperar, mantener, fortalecer, expandir y arraigar la tradición de la poesía oral, lo que ha originado una serie de cambios o tendencias con importantes repercusiones en la configuración de la práctica. Entre los cambios más notables destacamos el desplazamiento de la práctica del campo a la ciudad, lo que representa no sólo un cambio en el *milieu* comunicativo, sino también de contextos en los que se da: de las jornadas de trabajo en el campo y las reuniones en el tiempo libre a las calles y restaurantes, concursos y festivales.

Las informaciones también nos muestran una marcada tendencia hacia la profesionalización de los cultores de la trova. Mientras que estos anteriormente aprendían empíricamente de sus mayores el arte de la trova, actualmente es cada vez mayor el número de escuelas de repentismo. Una posible causa es la paulatina disminución de los contextos tradicionales en los que se ejercía la práctica con lo que se ve truncada la transmisión de generación en generación. De otra parte observamos que esta necesidad de profesionalización está posiblemente relacionada con el auge de popularidad por el que atraviesa la trova en las zonas urbanas y con la realización de encuentros y festivales internacionales, lo que genera una mayor presión en los trovadores por mejorar la calidad de su competencia.

Relacionado con este último aspecto observamos que el activo intercambio entre trovadores de diferentes regiones, así como la realización de encuentros y festivales internacionales ha promovido la estandarización de la práctica de la trova en cuanto al tipo de estrofa

preferida (décima espinela ante la cuarteta) y las modalidades de enfrentamiento (p.ej. adopción del pie forzado). Este aspecto, sumado a las iniciativas para el rescate y promoción de la poesía oral, han contribuido fuertemente a lo que hemos llamado la “espectacularización” del género (Cf. Tavares, 2016). La poesía oral ha pasado de ser una práctica cotidiana o *every day performance* en los terminos de Bell & Gibson (2011) a un espectáculo de tarima.

Concluimos esta primera parte afirmando que, como así lo muestra la documentación consultada, la poesía oral en América Latina es un género vivo y dinámico, en pleno proceso de renovación y emergencia (de emergente), lo que garantiza la continuidad de su práctica.

2. La trova como género

En el presente apartado describimos la trova como género comunicativo latinoamericano para lo que nos basaremos en las informaciones recopiladas en la primera parte de este trabajo. Iniciaremos con una breve introducción teórica en la que presentamos el concepto de género comunicativo. Posteriormente daremos cuenta de las características constitutivas de la práctica de la trova comunes a las variedades regionales documentadas en América Latina basándonos en el análisis de los géneros comunicativos propuesto por Luckmann (1986) y Günthner & Knoblauch, 1994). Terminamos el capítulo con una descripción de los diferentes contextos en los que se da la trova y las características de los performances.

2.1. Acerca de los géneros comunicativos

Los géneros comunicativos son patrones convencionalizados para la comunicación, fijados por el uso constante y que se repiten en situaciones comunicativas recurrentes y socialmente relevantes. Estos patrones son transmitidos entre los hablantes mediante su uso frecuente, de modo que hacen parte del acervo cultural de conocimientos de la comunidad, es decir, son compartidos (Günthner & Knoblauch, 1997). Los géneros comunicativos pueden reconocerse por su formato externo y por el contexto en el que se producen, así cada vez que los hablantes ejecutan una acción comunicativa recurrente saben cómo interactuar, qué tareas comunicativas hay por resolver y cómo se desarrollará la

interacción (ejp. saludos rituales, entrevistas de trabajo, etc.) Luckmann (1984, pág. 16) define los géneros comunicativos como:

[...] selecciones y combinaciones [más o menos]⁸¹ obligadas de elementos de comunicación social lingüísticos y no lingüísticos que cumplen determinadas funciones comunicativas en situaciones típicas socialmente definidas, empleadas por productores típicos socialmente definidos y dirigidas a receptores típicos socialmente definidos.

Los géneros comunicativos facilitan la interacción y ofrecen soluciones a problemas comunicativos recurrentes ya que funcionan como marcos de orientación para la producción, recepción e interpretación de la misma (Luckmann, 1989). Al llevar a cabo una acción comunicativa, los participantes recurren a sus experiencias comunicativas previas en situaciones similares, con temas similares e interlocutores similares, de modo que no tienen que reinventarse cada vez nuevas formulaciones, el orden de estas y sus posibilidades de uso, sino que pueden disponer de estructuras ya prediseñadas; de la misma manera, al receptor se le facilitará el proceso de interpretación gracias a los procedimientos de

⁸¹ En una definición posterior Luckman resalta el carácter más o menos obligatorio de los elementos constitutivos de los géneros comunicativos: „Kommunikative Gattungen sind Muster, welche bestimmte -in der Regel die wichtigsten- kommunikative Vorgänge vorzeichnen, indem sie die kommunikativen Bestandteile dieser Vorgänge mehr oder minder detailliert oder mehr oder minder verpflichtend festlegen [...]“ (Luckmann, 1989, pág. 183)

configuración de la interacción que le han sido transmitidos y a sus modos de uso ya convencionalizados⁸² (Günthner, 2006).

Es necesario aclarar que no toda interacción se desarrolla siguiendo patrones prediseñados. Luckmann (1989) diferencia entre procesos comunicativos “espontáneos” y géneros comunicativos. En los primeros los participantes organizan la interacción combinando rutinas comunicativas y planeación estratégica sin seguir un patrón prediseñado del transcurso comunicativo. Por el contrario, en los géneros comunicativos los participantes se orientan ya desde la planeación de la interacción por un patrón o *vorgefertige Gesamtmuster* (Luckmann, 1989, pág. 37), que determina la elección de los distintos elementos del código comunicativo, de modo que el interlocutor, teniendo en cuenta esos elementos, puede predecir el desarrollo de la interacción.

Si bien los géneros comunicativos son patrones prediseñados, no son estáticos: son productos emergentes y dinámicos que se reactualizan cada vez en el aquí y ahora de la interacción. Los géneros se reactivan constantemente en nuevos contextos de modo que están sujetos a los

⁸² Así por ejemplo cuando los participantes de una interacción se enfrentan al “problema” de evaluar el comportamiento del interlocutor como inapropiado, incorrecto o inmoral y de exigirle que se disculpe, pueden recurrir al género comunicativo del “reproche” (Günthner & Knoblauch, 1997, pág. 284). Si en cambio el problema consiste en relatar por la radio un partido de fútbol en vivo, el género a utilizar será el relato futbolístico (véase Dankel, 2009).

objetivos comunicativos, a la organización secuencial y a los factores contextuales de cada interacción (Günthner, 2006).

A continuación resumimos los aspectos más importantes de los géneros comunicativos:

- Se definen como patrones comunicativos convencionalizados, producto de la sedimentación de acciones comunicativas recurrentes.
- Funcionan como marcos de orientación para la producción, organización e interpretación de la interacción.
- Facilitan la comunicación en la medida en que hacen predecible el desarrollo de la interacción.
- Ofrecen soluciones a problemas comunicativos específicos.
- Son emergentes y dinámicos.
- Productos históricos y culturales que varían de cultura a cultura y de época a época (Luckmann, 1989, pág. 38).

Para el análisis de los géneros comunicativos Günthner & Knoblauch (1994) proponen tres niveles estructurales: el nivel de la estructura interna, el nivel de la estructura externa y un nivel intermedio, *situative Realisierungsebene*, al que llamaremos en este trabajo nivel de la interacción⁸³.

⁸³ Ver 0.2.3.

El nivel de la estructura interna está conformado por elementos prosódicos, verbales y kinéticos. Dentro de los elementos prosódicos tenemos la entonación, volumen, velocidad, pausas, ritmo, acentuación y timbre de voz. Entre los elementos kinéticos están la mímica, los gestos y todos aquellos elementos corporales que hacen parte de la interacción. Como elementos verbales cuentan los elementos léxico-semánticos (términos especializados, arcaísmos, eufemismos, términos peyorativos, etc.); elementos morfosintácticos (imperativos, construcciones pasivas, conjunciones, marcadores del discurso, construcciones, etc.); la variedad lingüística (dialecto, sociolecto, registro); figuras retóricas y estilísticas (métrica y rima); formas menores (modismos, proverbios, fórmulas); elementos organizacionales y superestructuras (en este texto estructura global); y por último, elementos de contenido como temas, tópicos y personajes⁸⁴ (Luckmann, 1989; Günthner & Knoblauch, 1994 y 1995).

Al nivel de la interacción, como su nombre lo indica, pertenecen todos aquellos elementos interaccionales: acciones rituales como saludos, despedidas, agradecimientos, etc., elementos conversacionales, estrategias para la organización de la interacción (turnos de

⁸⁴ Günthner y Knoblauch (1995, pág. 21) incluyen también dentro de la estructura interna los elementos del *framing* (ficción, ironía, etc.), que incluye también el formato de producción (relación entre el interlocutor y lo que dice), fórmulas de tratamiento y el *footing* o la relación entre los interlocutores. Estos elementos no serán tenidos en cuenta dentro de esta investigación.

participación), así como la constelación de participantes (configuración socio-espacial y temporal de los participantes).

En el nivel de la estructura externa están el *milieu* comunicativo en relación con la situación comunicativa, el tipo de relación social y las categorías sociales de los participantes (género, edad, estatus, etc.) En este trabajo también se incluyen el medio de transmisión⁸⁵ y el contexto, entendido en el sentido de Günthner & Knoblauch (1997) como la ocasión social (*soziale Veranstaltung*) en la que se lleva a cabo la interacción: “Unter soziale Veranstaltungen werden also jene strukturierten und teilweise sogar institutionalisierten Handlungszusammenhänge gefaßt, die räumlich und zeitlich festgelegt und eigegrenzt sind” (Ibíd., pág. 194).

Estos tres niveles de análisis no son estructuras cerradas sino que se solapan e interactúan entre sí, así por ejemplo, habrá elementos interaccionales o conversacionales que pueden contarse también dentro de la estructura interna, como es el caso de las fórmulas de saludo (Günthner & Knoblauch, 1997). Esta flexibilidad permite al investigador decidir individualmente para cada caso de análisis concreto qué elementos incluir en cada nivel estructural dependiendo de las características específicas del género (Dankel, 2009, pág. 27).

⁸⁵ Günthner y Knoblauch (1994, 1995 y 1997) cuentan el medio de transmisión como elemento de la estructura interna. Para esta investigación seguiremos a Dürscheid (2005) y Dankel (2009), quienes argumentan que el medio de transmisión es uno de los elementos configurativos del marco de la interacción y por ello puede incluirse en la estructura externa.

2.2. La trova como género

En la presente sección describiremos las características estructurales de la trova como supra-género comunicativo, es decir, se hará mención a aquellas características fundamentales y comunes para todas las variedades regionales documentadas en América Latina. Como marco de orientación para la descripción se tendrán en cuenta los tres niveles de análisis propuestos por Günthner y Knoblauch (1994 y 1995) presentados en el apartado anterior. Es importante aclarar que la descripción de la trova como género se hará con base en los datos recogidos en la primera parte de este trabajo.

Empezaremos por el nivel estructural interno. Dentro de este nivel contamos únicamente la estructura poética de la trova (estrofas y rimas), la musicalidad, la estructura global del performance y las modalidades de enfrentamiento. También haremos alusión a las leyendas en torno a la trova, tópico común en la mayoría de las tradiciones. Dejamos de lado la descripción de los elementos léxico-semánticos, morfosintácticos, la variedad lingüística, formas menores, así como los elementos kinéticos y prosódicos ya que para ello sería necesario un análisis de corpus, lo que, teniendo en cuenta las muchas y muy distintas variedades de la trova, desbordaría el marco de esta

investigación. Tampoco se hará alusión a los temas, ya que este tópico ha sido extensamente tratado en otros trabajos⁸⁶.

En el nivel de la interacción nos enfocaremos en la dialogicidad y agonalidad como características fundamentales de la trova; nos referiremos también a la constelación de participantes y los turnos de participación. En el nivel de la estructura externa describiremos el *mileu* comunicativo así como los diferentes contextos en los que se dan los duelos de repentismo o trova.

2.2.1. Nivel de la estructura interna

2.2.1.1. Estructura poética: Estrofas y rimas

La trova consiste en un diálogo con una estructura altamente convencionalizada en el que cada intervención tiene la forma de una estrofa poética. Se utilizan estrofas de arte menor de entre cuatro (4) y diez (10) versos, generalmente octosílabos y de rima preferentemente consonante (Díaz-Pimienta, 2014, pág. 142). El uso exclusivo de estrofas de arte menor obedece a las exigencias de musicalidad del género, para las cuales estrofas cortas con métrica y rima resultan muy eficaces además de “facilitar [...] la memorización individual y

⁸⁶ Véase por ejemplo Abadía Morales (1984), Atero Burgos (1994), González (2007), (Trapero, 1996), Montes de Oca (2011), Díaz-Pimienta (2014).

colectiva: dos de los factores indispensables en la oralidad improvisada” (Ibíd., pág. 143).

La estrofa más extendida es la décima espinela de rima consonante *abba-accddc*, esta se utiliza en Cuba y Panamá, como estrofa única para la improvisación, y en Puerto Rico, México, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Brasil, Argentina y Chile para determinadas modalidades (especialmente en el canto a lo divino) y en ciertas variedades regionales. Veamos un ejemplo:

Ejp. 2-1: CP2 Tano Mojica vs. Arcadio Camaño ((gallo en el gallinero 22:86 - 71:97))

02 ARC: yo SÉ que Tano Mojica;
 03 tiene muy FIna garganta-
 04 que su VERso(.) se levanta;
 05 y a veces lo MULtiplica-
 06 todo eso (signiFIca)-
 07 que sí TIENE melodía.
 08 que el hombre TIENE poesía;
 09 que el hombre NUNca (xxx);
 10 pero TAno nunca olvides;
 11 (.) 38.301
 12 que estás en la tierra Mía::
 13 (10,75)
 14 TAN: estÁS en la tierra mía
 15 (1,80)
 16 estás en la TIErra mía,
 17 seGÚN me dice Camaño;
 18 es chiquito de taMAño.

19 y CANTa muy bien la poesía-
 20 (1,34)
 21 algo decirte queRÍA,
 22 con orGULLo y con esmero,
 23 (.)
 24 sé que eres mi compaÑEro;
 25 pero te falta garGANTa;
 26 yo soy el GALlo que canta.
 27 en tu PROpio gallinero-

La segunda estrofa más utilizada es la cuarteta, bien sea de rima *abcb*, también conocida como copla, o bien redondillas de rima *abba*. Se utiliza en México, Colombia, Venezuela, Ecuador, Perú, Brasil, Bolivia, en el noreste argentino y en Chile.

Ejp. 2-2: TP2 Loquillo vs. Dinamita ((tanda esperada 3:64 – 10:82))

01 DIN: venga pa acá Dinamita; a
 02 y haga trova improvisada;
 03 complazcamos a la gente
 04 que esta es la tanda esperada:::-

También es bastante frecuente el uso de la glosa en décimas, especialmente en la modalidad de canto a lo divino; se utilizan glosas en México, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú y Chile. Otras estrofas utilizadas son la sextilla en México y Brasil y las octavas en Brasil y en Colombia.

Ejp. 2-3: Glosa en décimas

**Esta fiesta no le debe
ni tantito al presidente
sino al pueblo que se atreve
y al trabajo de la gente**

No quisiera discutir
pero aclaro en esta glosa
que el padre dijo una cosa
que es preciso discernir:
hasta donde alcancé a oír
en su despedida breve
dijo algo que no conmueve
pues la fiesta de por sí
al caciquito de aquí
ni las saludes le debe

Los que medran y han medrado
con el poder en el Real
para nuestro festival
nunca nada han aportado
lo hace el pueblo organizado
la gente digna y consciente
y reitero nuevamente
en esta décima breve
esta fiesta no le debe

ni tantito al presidente

(y) para que sean versos jiques
que otra décima se espigue
Amado Rivera sigue
cuestionando a los caciques
en los fraudes y trfiques
hasta hoy el zángano bebe
y pa' que el vaso se eleve
a las utopías y el reto
diré que sólo respeto

al pueblo que si se atreve

Yo quisiera ser cordial
pero te digo sincero:
Cándido, no seas barbero,
ya comenzaste muy mal...
y fulgura el festival
y subrayo claramente
ni tantito al presidente
este festival le debe
sino al pueblo que se atreve
y al trabajo de la gente

Compositor: Guillermo Velázquez (Carracedo Navarro, (s.f))

El porqué del predominio de la décima sobre las otras formas estróficas es aún un interrogante abierto, sin embargo hay dos factores que ayudarían a explicar en parte este hecho. El primero es el uso extendido de la décima en el proceso de evangelización, sobre todo en las zonas del Caribe y el Pacífico. La evangelización fue la “primera semilla de lo que hoy todavía se llama [...] el canto a lo divino” (Díaz-Pimienta, *La décima improvisada*, 2001a, pág. 103), precursor, según Montes de Oca (2011), de lo que en Chile se conoce como ‘canto a lo pueta’, es decir del repentismo con temas no religiosos. De ser cierta esta hipótesis es posible que el resto de países donde la estrofa tradicional para la trova es la décima, haya pasado por el mismo proceso. El segundo factor es el proceso de internacionalización por el que atraviesa la tradición de la trova desde los años ochenta. Este sería el caso, por ejemplo, de Argentina y Chile donde, siguiendo el modelo de Cuba, se introdujo la décima en la payada y la paya respectivamente, desplazando a la cuarteta, estrofa tradicional para la improvisación (Dorra, 2007; Montes de Oca, 2011).

2.2.1.2. Estructura global del performance

En la bibliografía consultada se encontraron cuatro descripciones de la estructura de los performances de trova: la topada en México, la *cantoria nordestina* en Brasil, el canto a lo divino en Chile y la payada argentina. Aunque se trata de tres manifestaciones distantes y distintas presentan una estructura paralela que puede ser resumida de la siguiente

manera (cf. Moya 1959; Moreno Chá 2000; Isolabella 2012; Díaz-Pimienta 2014):

- i. Apertura: Los performances inician con una o varias estrofas en las que los trovadores saludan al público y al contrincante, hacen referencia al lugar y al evento y se presentan a sí mismos.
- ii. Desarrollo del tema: En esta sección, como su nombre lo indica, se desarrolla el contenido temático del performance, es también el segmento en el que se da la competencia entre los trovadores.
- iii. Cierre: Para marcar el final, los trovadores agradecen al público, se reconcilian con el rival en caso de que el performance haya sido un contrapunto, improvisan una estrofa que resuma o evalúe el performance y, naturalmente, se despiden del público. Estos tópicos son facultativos, pero al menos uno de ellos será necesario para cerrar el performance⁸⁷.

Vemos que tanto la estructura de las unidades de participación (estrofas octosílabas), como la estructura global del performance están fuertemente convencionalizadas⁸⁸. Ambas se rigen bajo el principio de la *reutilización*, “Wiederaufname” en el sentido de Brinker (1992), tanto de expresiones individuales (fórmulas, versos, estrofas), como de segmentos textuales-performativos (apertura, cierre, etc.). Esta

⁸⁷ En el caso de los concursos suele suceder que los trovadores no tienen tiempo para despedirse sino que el performance es interrumpido por alguna señal, como una campana.

⁸⁸ El grado de convencionalización o normatización depende del contexto en el que se lleve a cabo el performance. Ver sección 3.2.3.2.

reutilización de segmentos estructurales (versos, estrofas, secciones del performance), con o sin variantes, sirve de guía para el desarrollo temático y como elemento organizador de la estructura global del performance⁸⁹.

2.2.1.3. Musicalidad

Como ya lo había notado Díaz-Pimienta (2001a), en la gran mayoría de tradiciones repentísticas el performance se canta o bien se recita acompasadamente y cuenta con acompañamiento musical⁹⁰. El instrumento de acompañamiento más usado es la guitarra u otro cuerdófono de la misma familia (tres, tiple, charango, laúd, mejorana, cuatro).

Las melodías de interpretación que acompañan el canto varían de región en región e incluso dentro de la misma región de acuerdo a la modalidad o al segmento estructural del performance (por ejemplo en la *cantoria nordestina*). Estas melodías, más allá de servir como elemento de identificación regional, de la modalidad o de la sección del

⁸⁹ Esto es válido especialmente para los textos transmitidos oralmente, las canciones y la poesía oral. La estructuración en estrofas y la repetición de determinadas expresiones formuláicas al inicio de cada segmento (saludos, agradecimientos, etc.) estabiliza la estructura textual y del performance facilitando que la estructura de este se impregne en la memoria colectiva (Prof. Dr. Stefan Pfänder, comunicación personal, 27 enero, 2015).

⁹⁰ Las únicas tradiciones que no utilizan acompañamiento musical, aunque el duelo sigue siendo cantado, son la *regueifa* portuguesa, el *bertsolarismo* vasco, el trovo malagueño, la *samba de partido alto* en Brasil, la decima cimarrona en Colombia y la décima esmeraldeña en Ecuador.

performance, funcionan como “molde músico-textual” (Díaz-Pimienta, 2014, pág. 270) para la estrofa, lo que facilita el ejercicio de la improvisación: las melodías sirven como marco de orientación para el trovador, de modo que éste puede proyectar el final de cada verso y de cada estrofa⁹¹: “Las pausas, los interludios, los melismas, el ritmo, la velocidad improvisadora, constituyen verdaderas válvulas que controlan las restricciones o expansiones métricas, los modos de construcción y los mecanismos creativos del improvisador.” (Ibíd.)⁹².

La musicalidad es entonces, junto a las estrofas y los segmentos textuales-performativos anteriormente descritos, uno de los elementos que contribuyen a la estructuración del texto y del performance.

⁹¹ Pudimos comprobar la importancia del “molde músico-textual” para la improvisación en un taller de copla y contrapunteo realizado en marzo de 2012 en Villavicencio, Colombia. El objetivo del taller era introducir a los copleros en la improvisación en décimas espinelas pues en esa región del país se improvisa tradicionalmente en cuartetos. Una vez interiorizada la estructura textual de la décima, los copleros intentaron improvisar aunque sin éxito. Esta situación cambió cuando los repentistas encontraron una melodía conocida en la que encajara la estructura de la espinela, es decir, que marcara el ritmo de la estrofa.

⁹² Para un análisis detallado de estructura músico-textual de la décima cubana véase Díaz-Pimienta (2014, págs. 269-294)

2.2.1.4. Modalidades de enfrentamiento

La trova cuenta con una serie de modalidades de enfrentamiento presentes en la mayoría de tradiciones regionales. Las modalidades de enfrentamiento pueden afectar el tema, la rima o la estructura y construcción (colectiva o individual) de la estrofa. Veamos:

En cuanto al tema encontramos seis (6) modalidades:

- a) Tema libre: Los trovadores construyen libremente el tema del duelo durante el performance.
- b) Tema impuesto: El jurado o el público elige el tema a desarrollar en el performance.
- c) Personificación de temas contrarios: Los trovadores representan o bien temas contrarios (la vejez vs. la juventud), o bien defienden las ventajas o desventajas de un mismo tema (lo bueno y lo malo del matrimonio). Los temas son impuestos por el jurado o por el público.
- d) Controversia elegíaca: Consiste en un intercambio de elogios entre los trovadores, quienes halagan al rival y resaltan su competencia como trovador.
- e) Contrapunto⁹³: Es la modalidad más popular y más extendida. Se trata del intercambio de actos de habla descorteses entre los

⁹³ Cada tradición regional tiene un nombre propio para esta modalidad: *tira-tira* en Cuba, *bravata* o *aporreón* en México, *gallino picao* en Panamá, *piqueria* y *trova* en Colombia, *payada de contrapunto* en Argentina y Uruguay, *Paya de contrapunto* en Chile. Elegimos el término contrapunto por ser el más

trovadores. Cada trovador intentará negar la competencia de su rival y al mismo tiempo resaltar la propia.

- f) Preguntas y respuestas: En esta modalidad uno de los trovadores plantea una pregunta que deberá ser contestada, por *sabiduría* o por *ingenio*, por su(s) rival(es). Otras modalidades son el *banquillo*, una rueda de trovadores que lanzan preguntas a un sólo trovador y el *banquillo inverso*, en la que los trovadores de una rueda deberán responder de forma original a una única pregunta planteada por otro trovador.

Dentro de las modalidades que afectan la rima están el *agotarrima*, que consiste en utilizar la misma rima hasta que uno de los trovadores quede sin más recursos léxicos; las *estrofas mochas*, modalidad en la que se suprime la última sílaba de cada verso respetando la rima de la penúltima sílaba, y las *estrofas esdrújulas*.

Ejp. 2-4: Décimas mochas

(...) Con mi compadre Bigo
fuimo' a buscar al mangue
de Santiago a las afue
para armar un despelo
una tienda de abarro
pasamos a comprar pu,

extendido (Colombia, Venezuela, Perú, Ecuador, Bolivia, Chile, Argentina y Uruguay).

y metimo' en un cartu
 dos botellones de vi,
 y extraviamos el cami
 por andar chupando mu (...)

Compositor: César Tranca Castillo (Céspedes Romero, 2011)

Ejp. 2-5: Estrófas esdrújulas

Cuando quería ser médico
 yo no pensaba en lo médulo
 que me dejaba tan trémulo
 entre lo etéreo y lo estético.
 Aún era muy escéptico
 no me importaba lo típico,
 y creía que lo psíquico
 era un terreno muy árido;
 y perdí todo lo cándido
 por dejar de la'o lo místico

Compositor: Céspedes Romero (Céspedes Romero, 2011)

Las modalidades que afectan la estructura de la rima son las más numerosas. Entre ellas la más extendida y popular es el *pie forzado*⁹⁴, que consiste en la inclusión de un verso dictado por el jurado o por el público en la estrofa, ya sea al inicio o, más comúnmente, al final. El

⁹⁴ Sobre el proceso de creación del pie forzado consúltese Díaz-Pimienta (2014).

trovador deberá entonces construir una estrofa temáticamente coherente con el verso que le ha sido dado y respetar la rima, pues el pie determina la rima de la estrofa entera, de ahí la dificultad de esta modalidad. Veamos el siguiente ejemplo tomado de una ronda de improvisación en el *VII Joropo Académico* realizado con ocasión del 45 Torneo Internacional del Joropo en Villavicencio, Colombia. El pie forzado es *quiero una mujer llanera*

Ejp. 2-6: Muestra VII Joropo Académico ((quiero una mujer llanera 117:00 - 150:54))

01 TRO1: yo: si me quiero caSA:R-
 02 (1,54)
 03 ojalá que sea maÑA::na.
 04 (1,19)
 05 sea con Carmen o JuLIA::na;
 06 (1,39)
 07 que me quiera acompaña:R-
 08 (1,51)
 09 y me la voy a lleva:r-
 10 (--)
 11 anda qué va:
 12 (.)
 13 pero que no sea cualquie:ra-
 14 (1,38)
 15 a mi tierra sabane:ra-
 16 (.)
 17 a mi tierra sabane:ra;
 18 (.)
 19 por el lla:no se desplaza?

20 (1,35)
 21 pa que me espere en la Casa;
 22 (.)
 23 pa que me espERE en la casa;
 24 Pub: ((aplausos))
 → 25 TRO1: quiero una mujer llanera;

En otras modalidades de pie forzado los trovadores deben retomar alguno de los versos de la estrofa improvisada anteriormente por su rival e incluirlo en su intervención. Este es el caso del verso del verso pisado, el verso coleado, el contrarresto y la concesión.

El en *verso pisado* el trovador B inicia su estrofa con el último verso de la última estrofa del trovador A.

Ejp. 2-7: PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza ((321:86 - 344:45))

07 RCD: yo a mi dios se lo peDÍA.
 08 Y ÈL me supo complacer.
 09 que a TI era el que yo quería:
 10 pa DARte por donde es-
 11 que a TI era el que yo quería;
 → 12 pa DARte por donde es-
 → 13 JFA: pa darte por donde es?
 14 (estás) viendo una frase MÍA.
 15 y YO te supe meter;
 16 una LIMpia bien metida-
 17 y YO te supe meter-
 18 una limpia BIEN metida-

En el *verso coleado* el trovador B invierte los dos últimos versos de trovador A y los incluye al inicio de la nueva estrofa.

Ejp. 2-8: CL3 César Reyes vs. Orlando Medina ((verso coleado 6:59 - 25:19))⁹⁵

01	OrMe:	yo soy un llanero criollo
		igualito al morroCOY;
02		pero pa lante camarita
		con mi verso es que yo VOY;
→ 03		no ME derrito en la tarima
→		como si fuera savoy.
→ 04	CeRe:	como si fuera saVOY
→		no me rindo en la tarima.
05		pero llegó el TucusiTO
		el que no bota la rima;
06		yo ahorita es estoy cantando
		es con Orlando MeDina;
07		para que VEAN dos buenfos pollos
		HIjos de buenas gallinas-

Para el *contrarresto* el trovador B inicia su estrofa con el último verso de la estrofa anterior del trovador A y la finaliza con el primero⁹⁶. Por último, en la *concesión* los trovadores deben utilizar un mismo pie

⁹⁵ Para los ejemplos de contrapunteo llanero decidimos separar las frases entonativas en dos versos octosílabos para mostrar la estructura de la estrofa (octavas octosílabas) y la rima. Así, cada número indica una frase entonativa dividida en dos versos.

⁹⁶ No se encontraron ejemplos de esta modalidad.

forzado dado por el público o el jurado en todas sus estrofas hasta agotar la rima.

Otra modalidad relacionada con la estructura de la estrofa es el *verso redoblado*, que consiste en la inversión sintagmática de los versos de la estrofa, conservando la estructura de la rima de la décima:

Ejp. 2-9: Verso redoblado

la poeta y payadora	a
la payadora y poeta	b
cantora como Violeta	b
como Violeta cantora	a
su destino en esta hora	a
en esta hora su destino	c
canta Pancho (un) peregrino	c
canta un peregrino Pancho	d
vamos por camino ancho	d
vamos por ancho camino	c

(Céspedes Romero, 2011)

En cuanto a la construcción de estrofas esta puede ser individual, es decir, cada trovador improvisa una estrofa, o colectiva. Dentro de esta última categoría encontramos el *uno por uno*, modalidad en la que cada trovador improvisa un verso de la estrofa y el *dos por dos* o *media letra*: cada trovador improvisa dos versos. La construcción colectiva de estrofas se utiliza generalmente para cerrar los performances de trova,

especialmente en la modalidad de controversia como gesto de “reconciliación” entre los trovadores.

Ejp. 2-10: Tomasita vs. Papillo ((Uno por uno))

01	Tomasita:	esta crisis es mundial
02	Papillo:	esta crisis es pareja
03	Tomasita:	que la economía deja
04	Papillo:	sin sustento nacional
05	Tomasita:	una desgracia social
06	Papillo:	acerca el mundo al abismo
07	Tomasita:	por culpa del egoísmo
08	Papillo:	por culpa de los maltratos
09	Tomasita:	vive el mundo sin zapatos
10	Papillo y Tomasita:	culpa del colonialismo

Compositores: Tomasita Quialá y Luis Paz “Papillo” (Díaz-Pimienta, 2014)

Ejp. 2-11: Curbelo vs. Yerai ((Dos por dos o media letra))

1	Curbelo:	a media letra te invito
2		que es otra modalidad
3	Yeray:	pero con gran castidad
4		me acerco a este requisito
5	Curbelo:	con qué saber infinito
6		cumplo el hijo es lo que hay
7	Yerai:	fíjese que de Uruguay
8		viene a cantar a este suelo

9 Curbelo: le da una abrazo Curbelo
10 al futuro de Yeray

(Canal Trovo sin Traba, 2012)

2.2.1.5. Tópicos: Leyendas en torno a la trova

En torno a la trova existen dos tipos de leyendas, uno relacionado con los protagonistas de un duelo ejemplar y el segundo relacionado con los instrumentos de acompañamiento.

La leyenda más extendida es la del duelo entre “el mejor trovador del lugar” y el Diablo. En la leyenda se enfrentan ambos personajes en un duelo sin igual, del que sale ganador siempre el trovador. Esta leyenda la encontramos en Colombia (piquería vallenata y décima de la Sabana de Bolívar), en Venezuela (contrapunteo llanero) y en Chile.

En la zona de influencia andina (Bolivia y Noreste Argentino), el tema de la leyenda es el instrumento de acompañamiento. Según la tradición los copleros deben llevar su instrumento a un lugar sagrado para que una deidad lo toque y de esta manera lo impregne de fuerzas musicales.

2.2.2. Nivel de la interacción

Pagliai (2009, pág. 63) define los duelos de poesía oral improvisada como:

[...] a genre of argumentative language that entails exchanges between two persons, parties or character that challenge each other to a performative display of verbal skillfulness in front of

an audience. The dialogic form is fundamental to all verbal duels. Differing from other genres, dialog in verbal duels is always argumentative.

En esta definición se destacan dos aspectos, el carácter dialógico-argumentativo y agonal. Estos dos elementos definen el tipo de interacción que se da en los duelos de poesía oral improvisada: una interacción dialógica y competitiva.

A continuación explicaremos estos dos conceptos para el caso de la trova, seguidos de una breve descripción de la constelación de participación y la estructura conversacional de los duelos de trova.

2.2.2.1. Dialogicidad

Toda acción comunicativa es dialógica y por tanto interactiva: es un intercambio de signos interpendientes entre sí entre varios participantes, también interdependientes entre sí: “[I]nteractions [...] [are] relational complexes, whose relata cannot be regarded as preexisting entities (e.g., independent speakers, autonomous individual acts, etc.) but must be *understood from within the relational interdependencies*” (Linell, 2009, pág. 15; itálicas en el original).

Los participantes de una acción comunicativa, o mejor de un “proyecto comunicativo”⁹⁷ orientan sus intervenciones, y en general toda su

⁹⁷ En este trabajo nos orientamos por la definición de proyecto comunicativo de Linell (2009, pág. 190): “[T]he term ‘(communicative) project’ [...] serves

participación, a las acciones verbales y multimodales de los co-participantes, de modo que cada intervención está relacionada con otra(s) anterior(es), lo que garantiza la coherencia del discurso: “if a person wants to say something relevant and coherent within a discursive episode, he or she has to link up with what has previously been said locally” (Linell, 2009, pág. 73).

Sin embargo, para hacer una intervención comunicativamente relevante no es suficiente referirse a lo dicho anteriormente, es necesario, además, añadir algo nuevo o diferente, de lo contrario no sería posible avanzar en el proyecto comunicativo:

Linking up with previous discourse is, however, not sufficient for making one’s own contribution communicatively relevant. One cannot treat prior context as monolithically relevant; one has to treat it selectively and dynamically, preserving (and recontextualizing) some aspect and ignoring others [...] The other side of this is that in addition to preserving something from the past, one has to say something new or different [...] Communication is, in this respect, a ‘*difference-building*’ process, one takes the other’s (or one’s previous) contribution, makes new use of it and does some kind of variation on it. (Linell, 2009, loc.cit.)

to refer to a task carried out [...] by participants in and through their interactions (acts and activities).”

Lo anterior significa que los participantes de un proyecto comunicativo reutilizan los enunciados anteriores como marco de orientación para la construcción de nuevas intervenciones. Así los hablantes seleccionan, recontextualizan y reutilizan, con variaciones o no, palabras, segmentos sintácticos o construcciones gramaticales para la construcción de sus enunciados. A la vez con cada nueva intervención el hablante pone a disposición de los otros participantes estructuras latentes que pueden ser reutilizadas en acciones verbales futuras (Günthner S. , 2013). De este modo cada enunciado está relacionado al mismo tiempo con acciones verbales anteriores (*responsivness*) y con posibles acciones futuras (*projectivity*) (Linell, 2009).

Este entretrejado de relaciones *responsivas* y *proyectivas* entre las acciones verbales y multimodales de los participantes, y entre los participantes mismos, evidencia que cada proyecto comunicativo, así como cada enunciado dentro de este, es una obra colectiva que emerge en la interacción como producto de las actividades verbales y multimodales coordinadas de los participantes (Günthner 2013, 2014; Linell, 2009).

Todo lo anterior es más que evidente para los duelos de poesía oral improvisada. La trova consiste en un diálogo entre dos o más trovadores y el público, o bien entre un trovador y el público⁹⁸, en el que los primeros se enfrentan entre sí intercambiando estrofas improvisadas

⁹⁸ Es el caso de los performances en solitario.

para demostrar, ante el rival y ante el público, sus habilidades en la improvisación poética. Este diálogo no es un intercambio de estrofas sueltas creadas individualmente por un trovador, sino que cada una de ellas guarda una relación de interdependencia con otra(s) anterior(es), con el contexto o situación en la que se da el duelo y con el género mismo de la trova, es decir, es un discurso coherente⁹⁹.

Así, cada estrofa es, en parte, la reacción a una estrofa anterior y al *feedback* tanto del rival como del público: “A speaker behaviour is continually altered or updated as a response to the feedback of his/her co-participant (or the lack of any)” (Günthner S. , 2014). Además de responder o hacer referencia a intervenciones anteriores cada estrofa contiene un elemento nuevo, una *iniciativa* en términos de Linell (2009), a la que el contrincante deberá reaccionar en la(s) estrofa(s) siguiente(s) para guardar la coherencia. Veamos un ejemplo:

Ejp. 2-12: TP 1 Tuttuifruiti vs. Pelo de Lulo ((admirar los trovadores 25:92 – 65:01))

14 PEL: y que bueno que EMpecé;
15 (0.5)
16 esta tanda con RaMIro;

⁹⁹ Entre los principios de la dialogicidad, y a la vez condición para la coherencia discursiva, Linell (2009) cuenta la contextualidad o *contextualism*, cada acción comunicativa está en interdependencia con el contexto en el que se produce, y la pertenencia a un género comunicativo o *genre-belongingness*: “Every [communicative act presupposes a history (or biography) of prior sociocultural practices; it must rely on languages, routines and communicative genres already in place” (Ibid., pág. 167)

17 (0.4)
 18 por:que quería deCIR:te;
 19 (0.2)
 20 hoy lo MUcho que te admi:ro:::
 21 (---)
 22 TUT: me PArece muy bonito.
 23 (0.5)
 24 que admiren los tro:vaDOres,
 25 (0.4)
 26 y que usted como PEla(d)o.
 27 (0.2)
 28 aprendA de sus mayo:re::s-
 29 (-)
 30 Pub: ((silbidos))
 31 (-)
 32 PEL: de=él es que quiero apreDER;
 33 (0.5)
 34 ser grande CUAL Tutifru:ti;
 35 (0.5)
 36 por ESO es que desde niño;
 37 (0.2)
 38 me estoy CUIdando mi cuti::s-

En la primera estrofa Pelo e' Lulo expresa abiertamente su admiración por el contrincante, un experimentado y reconocido trovador. Ramiro, o Tuttifruiti, responde a esta iniciativa retomando (mediante el elemento léxico *admirar*) y evaluando positivamente el contenido de la estrofa (línea 22). Luego, en las líneas 26 y 28, Tuttifruiti expande el enunciado que contiene la evaluación "me parece muy bonito" e introduce un nuevo argumento: *que los jóvenes aprendan de los mayores*. Pelo e'

Lulo, a su vez, retoma esta iniciativa y construye toda su estrofa basándose en el argumento sugerido por Tuttifrutti (líneas 32 a 38)¹⁰⁰.

En este ejemplo se puede ver el mecanismo de construcción de los duelos de poesía oral improvisada: el trovador A dice algo que será retomado por el trovador B, bien para confirmarlo o para refutarlo (dependiendo de la modalidad de enfrentamiento), y aportará además algo nuevo al argumento. Esta iniciativa será retomada por A para expresar afiliación o desacuerdo y a su vez agregará un elemento nuevo, y así sucesivamente (cf. Díaz-Pimienta 2014). Cada trovador retoma y reconstruye, con variaciones o no, lo dicho por su contrincante y aportará algo nuevo, de modo que cada estrofa es producto de las actividades coordinadas de los trovadores, es decir, los trovadores son *coautores* de cada estrofa (Linell, 2009). Un duelo de trova es entonces una cadena de argumentos y/o contraargumentos construida conjuntamente por los participantes en la interacción.

2.2.2.2. Carácter agonal: entre competencia y cooperación

Como ya lo anotan Pagliai (2009 y 2010) y Díaz-Pimienta (2001 y 2014) la agonalidad es una de las características esenciales de los duelos de trova. Todo performance de repentismo tiene carácter competitivo,

¹⁰⁰ Vea el análisis detallado de este ejemplo en la Parte 3.4.

aún si se trata de performances en solitario, del canto a lo divino (Céspedes Romero, 2011) o de controversias elegíacas¹⁰¹.

Una característica especial de la agonalidad en los duelos POI es que está basada en la cooperación. La trova es un enfrentamiento verbal escenificado cuyo objetivo principal es, más allá de resaltar la propia competencia improvisadora o el bagaje cultural en determinados temas, entretener a la audiencia ofreciendo un espectáculo de calidad, para lo que la cooperación entre los trovadores es fundamental:

A primary goal for the poets is to entertain their audience, which decides the success of a performance and artist's fame [...] To obtain these goals, the poets have to collaborate with each other in performance. "It takes two to do poetry", the often repeat- two minds, two voices. But their collaboration is built on disagreement and argument [...] (Pagliai, 2010, pág. 88)

Tomemos el caso por ejemplo de las controversias o contrapuntos, modalidad en la que el carácter agonal se hace más evidente. Si bien esta modalidad consiste en el intercambio de "insultos", es necesario un

¹⁰¹ En el caso de los performances en solitario la competencia se establece entre el trovador y el público, que desafía al poeta imponiéndole temas, rimas, estrofas o pies forzados. En la modalidad de canto a lo divino, aunque no hay un enfrentamiento directo entre los trovadores, estos compiten por demostrar quién posee mayor conocimiento sobre temas religiosos y quién construye las mejores estrofas (Ibíd.). Por último, en las controversias elegíacas, aún si los trovadores intercambian halagos en lugar de insultos, el carácter agonal se mantiene pues uno de los objetivos sigue siendo demostrar quién hace los mejores versos (Pagliai, 2009; Molina, 2010; Díaz-Pimienta, 2011 y 2014).

alto grado de cooperación. Para ofrecer un buen espectáculo, los trovadores deben a la vez insultar y responder a los ataques del rival, para mantener este juego, es habitual, por ejemplo, que los trovadores provoquen los insultos que usará el rival en su contra (cf. Pagliai 2010, pág. 95). En el contrapunto entre Tuttifruiti y Pelo e' Lulo presentado anteriormente encontramos un ejemplo:

Ejp. 2-13: TP 1 Tuttifruiti vs. Pelo de Lulo ((cutis 52:35 – 73:46))

32 PEL: de=él es que quiero apreDER;
 33 (0.5)
 34 ser grande CUAL Tutifru:ti;
 35 (0.5)
 36 por ESO es que desde niño;
 37 (0.2)
 38 me estoy CUIdando mi cuti:::s-
 39 (1,06)
 40 TUT: cuídeseme bien la CU:tis.
 41 (0.6)
 42 pero sea bien varÓN.
 43 (0.7)
 44 NO se ponga un aretico-
 45 no se vuelva maricó:n-

En este ejemplo vemos como Pelo e' Lulo en cierta forma provoca el insulto proferido por su rival: (1) Como vimos en la primera parte de este enfrentamiento (Ejp. 2-12, líneas 14 a 38) Pelo e' Lulo expresa reiteradamente su admiración por Tuttifruiti, lo que, primero, no encaja dentro de la modalidad de la controversia y, además, es sancionado

socialmente: los hombres adultos no suelen expresar admiración entre sí, pues esto puede ser interpretado como señal de homosexualidad. (2) En las líneas 36 a 38 Pelo e' Lulo dice estar cuidando su "cutis" para ser como Tuttifrutti. La palabra "cutis" es un término utilizado sobre todo en el sector de la cosmetología por lo que está asociado con lo femenino y, consecuentemente, es poco usado por hombres. Estos dos argumentos -la expresión reiterada de la admiración hacia Tuttifrutti y el uso de la palabra "cutis"- sumados al hecho de que Pelo e' Lulo lleva un arete, sirven de excusa a Tuttifrutti para tildar a su rival de "maricón" (línea 45). Unas líneas más abajo encontramos otro ejemplo:

Ejp. 2-14: TP 1 Tutuifrutti vs. Pelo de Lulo ((romper el culo 89:99 – 98:54))

55 TUT: Eso no es ningu:na moda;
 56 (0.5)
 57 perdóneme Pelo e LULO.
 58 (0.5)
 59 al QUE le rompen la oreja.
 60 (0.2)
 61 TAMbién le rompen el <<acc ; p>culo>.

En esta estrofa Tuttifrutti continúa con el argumento de la presunta homosexualidad de su rival. Tutifrutti aprovecha que el nombre de su contrincante Pelo e' Lulo rima con la palabra "culo" para construir el insulto "al que le rompen la oreja también le rompen el culo". "Romperle el culo a alguien" significa penetrar a alguien por el ano. Tutifrutti sugiere que Pelo e' Lulo ha sido penetrado, es decir, que ha

mantenido relaciones sexuales con otro(s) hombre(s), lo que está sancionado socialmente dentro de la idiosincrasia de la región.

La elección del nombre artístico Pelo e' Lulo es ya una provocación para los rivales, una invitación a utilizar la rima "lulo" - "culo", muy usual en el español colombiano y muy propicia para construir insultos. De esta manera Pelo e' Lulo coopera con sus rivales, dejándoles a su disposición una rima que puede ser usada en su contra.

En los ejemplos anteriores vemos cómo lo que a simple vista parece un conflicto, es en realidad el producto de las actividades verbales y multimodales sincronizadas de los trovadores, quienes trabajan conjuntamente en la construcción de la temática del duelo y en mantenerla para hacer del duelo un discurso coherente y un espectáculo eficaz (cf. Pagliai, 2010, pág. 95).

2.2.2.3. Constelación de participación: Roles de participación

En las descripciones consultadas de performances de poesía oral improvisada se identificaron mínimo dos roles de participación: el trovador, el espectador y, en el caso de los festivales y concursos adicionalmente el jurado, el presentador y los músicos. Cada rol está definido por las actividades que realiza en la interacción. Tanto los roles como las actividades de los participantes no son fijos ni exclusivos sino que son dinámicos, intercambiables y se construyen en la interacción.

Así tenemos que el trovador es siempre quien ejecuta el performance, sin él no hay duelo. Al mismo tiempo percibe y evalúa la actuación de

su compañero, esta evaluación puede expresarse verbalmente como parte del contenido de una estrofa o mediante recursos multimodales. El espectador es a quien está dirigido el performance, su rol no se limita a la percepción sino que está evaluando constantemente y dando *feedback* a los trovadores¹⁰², bien sea de forma verbal o mediante recursos multimodales como silbidos, aplausos o risas. El espectador también puede ser ejecutante si decide unirse al duelo improvisando una o varias estrofas, como sucede en los performances cotidianos (ver 2.2.3.2.i), o al repetir versos o cantar el coro, como es el caso de performances colectivos (ver 2.2.3.2.ii).

El jurado, si lo hay, es un tipo de espectador especializado, encargado de evaluar la calidad del performance y asignar puntos a los trovadores para definir al ganador. El presentador es el encargado de llamar a los trovadores a tarima, presentarlos y anunciar quién abrirá el performance y la modalidad de enfrentamiento. Los músicos dan la entrada musical a los trovadores y marcan con la melodía los distintos segmentos del performance¹⁰³.

¹⁰² “[A]ctive work and sense making that is involved in the other’s (and self’s) understanding of an utterance or thought; understanding is not a passive reception of a message given by its sender.” (Linell 2009, pág. 13)

¹⁰³ Sería necesario hacer un análisis de corpus multimodal para describir detalladamente el rol del presentador y los músicos.

2.2.2.4. Estructura conversacional: Turnos de participación

En cuanto a los turnos de participación tenemos que en los performances escenificados, es decir aquellos en los que hay una clara diferenciación de los roles público/ trovador, los turnos de participación están altamente convencionalizados: los trovadores alternan sus turnos al final de cada estrofa y las intervenciones del público se restringen a dar *feedback*, generalmente mediante recursos multimodales, al final de cada estrofa. Por el contrario, en los performances no escenificados los turnos de participación no están asignados con anterioridad sino que son emergentes¹⁰⁴. En el capítulo de análisis profundizamos sobre este aspecto (véase 3.2.).

2.2.3. Nivel de la estructura externa

2.2.3.1. Milieu comunicativo

Tradicionalmente la trova es de origen rural y, según la literatura consultada, es practicada principalmente por hombres. Esto último puede explicarse porque los duelos de repentismo se dan o se daban en contextos donde la presencia femenina es escasa, por ejemplo durante las jornadas de trabajo en el campo, en las minas o en las reuniones en el tiempo libre en las tabernas (Díaz-Pimienta, 2014, pág. 164).

¹⁰⁴ En el siguiente apartado, 2.2.3.2, ahondamos en el tema. Adicionalmente en el capítulo de análisis, Parte 3, analizamos detalladamente la organización de los turnos de participación en el contrapunto escenificado

En las últimas décadas, sin embargo, esta práctica ha ido desplazándose hacia los centros urbanos. Entre las causas de este desplazamiento se encontraron: la migración de campesinos a la ciudad motivados por determinadas circunstancias sociopolíticas y económicas de cada región¹⁰⁵, el auge de popularidad por el que atraviesa la tradición y las iniciativas institucionales para la difusión y cultivo de la tradición, que incluyen entre otras actividades la realización de festivales y la fundación de escuelas de repentismo. Esta “apertura” de la trova a nuevos contextos, especialmente las escuelas de repentismo, ha propiciado la participación de otros sectores sociales en la tradición, de modo que actualmente la trova es practicada también por mujeres, niños, estudiantes universitarios, oficinistas, entre otros (Díaz-Pimienta, 2014).

Puede decirse entonces que, siendo la trova una tradición de origen rural, predominantemente masculina, se ha abierto en los últimos treinta años al ámbito urbano y con ello a sectores sociales más amplios como los mencionados anteriormente. Actualmente la práctica de la trova no se restringe a ningún género o grupo social o étnico.

¹⁰⁵ La trova paisa, por ejemplo, llegó a la ciudad de Medellín a mediados del Siglo XX con la ola de migración campesina causada por La Violencia, término con el que se conoce a la guerra civil entre el Partido Conservador y el Partido Liberal por el dominio de tierras para la agricultura.

2.2.3.2. Contextos y tipos de performances

En esta sección se presenta los diferentes contextos en los que se dan los duelos de repentismo, así como algunas características principales de los performances que en ellos se dan. En la bibliografía consultada se identificaron seis tipos de contextos en los que se llevan a cabo los duelos de repentismo, estos son:

i. Contextos rurales cotidianos

Con contextos rurales cotidianos hacemos referencia a las situaciones o actividades comunitarias cotidianas, en las que tradicionalmente se dan o se daban espontáneamente distintas manifestaciones de poesía oral, entre ellas, el repentismo. Entre estas actividades están el trabajo en el campo, las jornadas de pesca y caza y las reuniones informales en el tiempo libre.

Los performances que se dan en este tipo de situaciones corresponden a lo que Bell y Gibson (2011) llaman *every day performances* o performances cotidianos, esto es que se dan espontáneamente en medio de una situación de habla cotidiana. Estos performances, por tanto, no son programados; para dar inicio a un duelo sólo basta con que alguno de los presentes lance una estrofa y esta sea respondida por una persona que haya sido retada directamente o simplemente por alguien que decida y esté en capacidad de responder con otra estrofa, bien sea improvisada o aprendida. La actividad termina en el momento en el que una estrofa quede sin respuesta. Como vemos, este tipo de performances no está reglamentado en cuanto a su duración, sino que

los límites temporales -inicio, duración y finalización- están marcados por el performance mismo. El desarrollo del performance (apertura, desarrollo del tema y cierre o despedida) tampoco está reglamentado sino que va emergiendo a lo largo del performance.

Otra característica de los performances cotidianos es la escasa o nula normatización. Aunque en general se siguen las normas dadas por la tradición (alternancia de estrofas de entre 4 a 10 versos octosílabos con una rima determinada y de contenido generalmente provocador), es posible que se den variaciones, como improvisar estrofas más cortas o más largas o que no se respeten estrictamente los parámetros de métrica y rima. También es posible recurrir a estrofas aprendidas sin que esto implique sanciones. No existen restricciones temáticas previamente impuestas, de haberlas, estas surgen en el performance mismo.

En cuanto a la constelación de participación, los performances cotidianos se caracterizan por la co-presencia de los participantes en el mismo espacio-tiempo y porque tanto los turnos como los roles de participación son emergentes. Es decir, los roles trovador/público, así como los turnos de intervención no están previamente asignados sino que van surgiendo espontáneamente a lo largo del performance, a medida que los participantes deciden unirse al enfrentamiento aportando una estrofa o simplemente escuchando. Para hacer parte de este tipo de performances no hace falta ser un trovador experto, basta con poder improvisar o saber de memoria una estrofa. Tampoco hay restricciones en cuanto al género, edad o estatus social.

Por lo que a la función respecta, estos performances acompañan actividades comunales cotidianas, hacen el trabajo y las jornadas de descanso y diversión más amenos, estrechan los lazos comunitarios. En este sentido se puede afirmar que cumplen con lo que Malinowski llama *phatic communion*: “phatic communion serves to establish bound of personal union between people brought together by the mere need of companionship and does not serve any purpose of communicating ideas” (Malinowsky, 1949, pág. 316). Sin embargo, este último aspecto no corresponde exactamente al caso de los duelos de repentismo, pues en estos se transmiten conocimientos y visión de mundo, se comentan hechos relevantes, se ejerce crítica, se reflexiona sobre la comunidad misma. Se puede afirmar entonces que los performances cotidianos cumplen la función de comunión fáctica y que a la vez comunican contenidos comunitarios.

ii. Contextos festivo-rituales

Siguiendo a Mannelli (Mannelli, 2009, pág. 190), nos referiremos con este término a las celebraciones que hacen parte del calendario festivo de una comunidad. Estas son las fiestas comunales, las celebraciones religiosas (fiestas patronales, velorios, etc.) y los carnavales. Dentro de esta categoría se incluyen también las celebraciones familiares como bodas, bautizos, cumpleaños, etc.

A los performances que se dan en este tipo de contextos los llamaremos performances rituales-escenificados. Rituales porque, como se indicó en el párrafo anterior, se dan en medio de celebraciones rituales.

Escenificados porque tienen lugar en un espacio reservado exclusivamente para la presentación de los trovadores, puede ser sobre un escenario o en algún lugar dispuesto como tarima¹⁰⁶. Los performances rituales-escenificados son eventos programados que se llevan a cabo en una fecha fijada por la tradición cultural de la comunidad (fiestas comunales o patronales, carnavales, etc.), o agendada por los organizadores (celebraciones familiares). En estos performances los límites temporales -inicio, duración y finalización- están definidos, bien sea por la celebración misma, como en el caso de la Fiesta de la Topada en México (ver 1.2.3.1), o por los organizadores, como sucede en las celebraciones privadas.

El que estos performances se lleven a cabo en una celebración ritual supone una mayor normatización en cuanto a los temas y a la estructura global del performance (apertura, intermedio y cierre), pues la ocasión determinará los temas a tratar en el performance así como el desarrollo del mismo (véase por ejemplo el caso de la *cantoria de pé de parede* en 1.9.1). El hecho que el performance tenga lugar en un escenario implica que el trovador y el público están separados, aunque compartan el mismo lugar al mismo tiempo. Esta separación espacial tiene importantes consecuencias tanto en la constelación de participación como en el performance mismo:

¹⁰⁶ Estos performances corresponden a lo que Bell & Gibson llaman *staged performance* (2011).

- Los roles de participación trovador/público no son emergentes ni intercambiables sino que están convencionalizados.
- Los turnos de participación de los trovadores tampoco son emergentes. Al inicio de la presentación se decide quién comienza el duelo (bien sea por azar, por parte de los organizadores o como resultado de una negociación entre los mismos trovadores); de ahí en adelante las intervenciones de los trovadores serán siempre alternadas.
- Las intervenciones del público son limitadas y generalmente se restringen a respuestas multimodales (risas, aplausos, gestos de aprobación o desaprobación).
- Por parte de la audiencia suele haber expectativas en cuanto a la calidad del performance, por ello se escoge a trovadores expertos o al menos reconocidos como tal por la comunidad.¹⁰⁷
- El performance presenta un mayor grado de normatización también en cuanto a las reglas de métrica y rima, modalidades de enfrentamiento, sanciones, etc. Estas normas pueden estar dadas por la ocasión misma en la que se da el performance o por los organizadores (Veáse la *cantoria nordestina*, 1.2.9.1).

Casos especiales de performances rituales-escenificados los constituyen, por un lado, los performances espontáneos que se dan durante los carnavales, como es el caso de los *takipayanakus* durante la

¹⁰⁷ Es decir, no cualquier persona puede participar como trovador como en el caso de los performances cotidianos.

celebración de Todos Santos en Bolivia y los contrapuntos del Carnaval de Guaranda en Ecuador; y, por otro, las ruedas de copleros en el Noreste Argentino, la *samba de partido alto* y el *calango* en Brasil.

En el primer caso los performances tienen las mismas características de los performances cotidianos descritos anteriormente. En el segundo caso se trata de performances colectivos en los que todos los participantes son a la vez ejecutantes. Si bien no todos los presentes participan improvisando o cantando una estrofa, sí son ejecutantes en la medida en que repiten alguno o varios de los versos o bien cantan el coro intermedio. En estos performances tanto los roles trovador/público como los turnos de participación no están convencionalizados sino que van emergiendo a lo largo del performance. Los límites temporales - inicio, duración y finalización- están marcados por el performance mismo y no se siguen otras normas que las dadas por la tradición.

Los performances rituales-escenificados usualmente acompañan celebraciones rituales o incluso se constituyen en el ritual mismo con el que se celebra algún acontecimiento importante para la comunidad¹⁰⁸. Se puede decir por tanto que cumplen una función ritual además de estrechar los lazos y transmitir contenidos comunitarios.

¹⁰⁸ Este es el caso de la Fiesta de la Topada en México, con la que se celebra la llegada del año nuevo.

iii. Contextos escénicos de competencia

De nuevo retomando y ampliando el término de Mannelli (2009), nos referiremos con contextos escénicos de competencia a los encuentros, concursos y festivales de repentismo. Estos eventos se realizan a menudo en grandes escenarios urbanos como parques, teatros, coliseos, estadios e incluso en centros comerciales.

El rasgo más importante de estos performances es su carácter de espectáculo y de competencia por lo que los llamaremos performances escénico-competitivos. Se trata de grandes eventos organizados generalmente por instituciones estatales regionales a los que asiste un público numeroso. Los performances presentan un alto grado de normatización en cuanto a los límites temporales (fecha, hora de inicio, duración y finalización), al performance mismo (estructura y desarrollo del performance, normas de métrica y rima, modalidades de enfrentamiento, temas, criterios de evaluación y sanciones), y a la constelación de participación (selección de los trovadores, clara diferenciación de los roles de participación, turnos de participación convencionalizados).

En cuanto a la constelación de participantes hay que destacar la aparición de roles como el jurado, el presentador y los músicos¹⁰⁹. El

¹⁰⁹ En la bibliografía consultada no se encontró referencia alguna a los presentadores y sólo escasas informaciones sobre el rol de los músicos. Reiteramos la necesidad de llevar a cabo un análisis multimodal en el que se tenga en cuenta la totalidad de los participantes.

jurado es el encargado de evaluar el performance de los trovadores asignándoles puntos de acuerdo a parámetros establecidos con anterioridad, y así declarar al ganador. La presencia del jurado, así como la naturaleza competitiva del evento, indica que hay un alto grado de expectativa sobre la calidad del performance. Por ello los trovadores que participan en estos eventos son escogidos previamente mediante procesos de selección, es decir, solo los mejores llegan al escenario¹¹⁰.

Los performances escénico-competitivos están dirigidos a la audiencia, por lo que se puede deducir que su función principal es el entretenimiento, sin perder del todo la función de comunión fática. Además estos eventos sirven como elementos de identificación cultural regional, sobre todo en aquellas zonas en las que el repentismo es considerado como rasgo cultural, como es el caso en Cuba.

iv. Contextos mediales

Con contextos mediales haremos referencia a los medios masivos de comunicación, radio y televisión. Los performances mediatizados, como es el caso de las *cantorias* radiales descritas por Travassos (2000) y del programa cubano de televisión *Palmas y cañas*¹¹¹, se caracterizan

¹¹⁰ Muchos de los trovadores que participan en este tipo de eventos se dedican profesionalmente al repentismo, incluso, algunos de ellos se han formado en escuelas de improvisación.

¹¹¹ Programa de televisión creado en 1962 con el objetivo de promocionar y difundir las diferentes expresiones de la música campesina, especialmente el repentismo. (www.ecured.cu)

por una serie de cambios en la ecología de la praxis, sobre todo a nivel interaccional.

En los performances mediatizados hay un cambio profundo en la forma de transmisión y recepción del evento¹¹²: desaparece la interacción cara a cara entre los trovadores y el público. Los trovadores no se dirigen directamente a la audiencia, sino a través de una cámara o un micrófono. Esta mediatización supone además que el performance puede ser percibido a) desde lugares remotos, b) después de ocurrido el performance y c) en repetidas ocasiones; es decir que desaparecen los límites espacio-temporales de la recepción del performance.

Los performances mediatizados se caracterizan además por un alto grado de normatización:

- Los límites temporales (inicio, duración y finalización) están bien definidos.
- La estructura y desarrollo del performance están altamente convencionalizados.
- Es posible que se impongan restricciones temáticas y léxicas.
- Los trovadores deben seguir estrictamente las normas de rima y métrica.
- Los turnos de participación de los trovadores están convencionalizados.

¹¹² Se convierte en lo que Zumthor (1983) llama un evento oral mediatizado.

Por lo que respecta a la función, estos performances sirven como elementos de entretenimiento y, posiblemente, también de identificación cultural. La comunión fáctica desaparece pues la comunidad ya no está presente, no comparte el mismo espacio.

v. Contextos virtuales - Internet

El Internet se ha convertido en un nuevo espacio para la práctica del ¿repentismo? como se ve en las redes sociales y en los varios blogs destinados al intercambio de estrofas ¿improvisadas?

Esta nueva modalidad representa un cambio radical en la ecología de la práctica pues implica un cambio total del medio: del oral al escrito; de la constelación de participantes: desaparece el encuentro cara a cara; y, más relevante aún, del performance: desaparece completamente. Quedan sin embargo aspectos esenciales de la tradición como el intercambio de estrofas, las reglas de métrica y rima y el carácter agonal¹¹³.

vi. Contextos lucrativos de supervivencia

Este es el caso de los duelos organizados por los mismos trovadores en espacios públicos como restaurantes, plazas y calles o en los medios de transporte de los centros urbanos; un ejemplo son las *cantorias* en espacios públicos descritas por Travassos (2000).

¹¹³ Sería interesante investigar a fondo la trova mediatizada mediante un análisis de corpus.

Nos referiremos a este tipo de performances como performances callejeros, estos se caracterizan por un menor grado de normatización en cuanto al tiempo de duración y al performance mismo, pues los duelos son organizados “espontáneamente” por los mismos trovadores. Estos deciden dónde, cuándo y por cuánto tiempo se va a realizar el performance, dependiendo de las posibilidades de atraer una buena audiencia.

El desarrollo y la estructura del performance van emergiendo a lo largo del performance, por lo tanto hay también una mayor flexibilidad en lo que respecta a la secuencia del performance, reglas de métrica, rima, modalidades de enfrentamiento y temas.

En cuanto a la constelación de participantes observamos un menor grado de convencionalización en los turnos y roles de participación respecto a los performances escenificados y mediatizados, ya que, al tratarse de una situación informal, es posible que algún integrante del público se sume al duelo como trovador.

Los performances callejeros sirven principalmente como medio de sustento económico para los trovadores y de entretenimiento para los peatones. Dependiendo del contenido temático de los duelos también puede servir para reflexionar sobre la actualidad social.

Como vemos, la práctica del repentismo se da en un amplio espectro de contextos que van desde lo rural hasta lo virtual. Dependiendo del contexto en el que se da el duelo se observan marcadas tendencias tanto en la configuración del performance, como en la constelación de

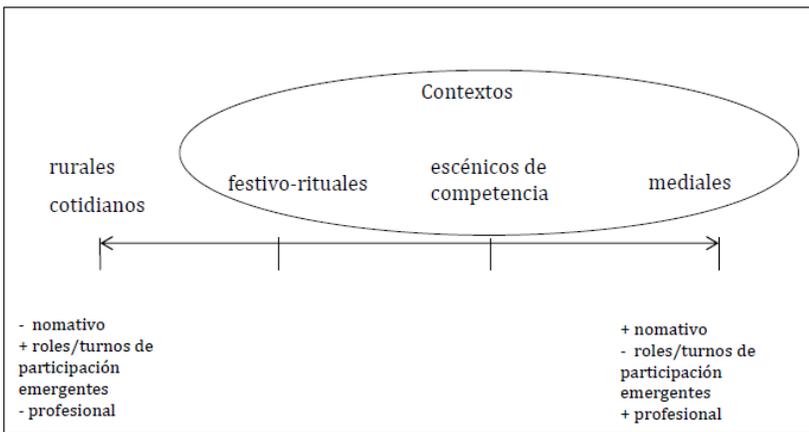
participación. En cuanto al primer aspecto vemos que en los contextos escenificados hay una clara tendencia a la normatización del performance, mientras que en los rurales-cotidianos la normatización es mínima. Esto puede deberse al hecho que la presencia del escenario implica que hay un público con expectativas de calidad que esperan ser cumplidas. Los trovadores intentarán entonces dar lo mejor de sí y procurarán seguir acuradamente las reglas del performance para satisfacer las expectativas del público y evitar sanciones. Es usual que se introduzcan nuevas reglas como restricciones de tiempo, imposiciones temáticas, juegos de rima, modalidades de enfrentamiento, etc. para hacer el performance más interesante al público.

Por lo que a la constelación de participación se refiere vemos que entre más normatizado está el performance, más especializados y convencionalizados son los roles de participación, es decir, más marcada es la diferenciación y la distancia entre ellos (también en el sentido literal). En los performances rurales y en los colectivos los roles de participación son emergentes, todos los asistentes son potenciales trovadores y son ellos mismos quienes definen sus roles durante el performance. En los contextos escenificados, por el contrario, los roles de participación trovador/público/jurado están convencionalizados y no son intercambiables dentro de un mismo performance.

También se observa que en los performances escénicos los trovadores son cada vez más profesionales. Ya no puede participar “cualquier” persona que esté en capacidad de improvisar una estrofa, el escenario

está reservado casi exclusivamente para los trovadores más expertos, muchos de ellos se dedican incluso profesionalmente al repentismo. La gráfica 2-1 ilustra estas tendencias.

Gráfica 2-1: Contextos y características del performance



En la parte superior de la gráfica vemos los distintos contextos en los que se dan los duelos de repentismo; en la parte inferior, las características del performance. Así vemos que a medida que el escenario, y con este el carácter de espectáculo, toman más importancia, mayor es el grado de normatización. La agrupación de los contextos escenificados en un conjunto, representa la marcada diferencia entre estos y los contextos no escenificados en cuanto al grado de normatización, en los últimos este es mínimo.

2.2.4. Observaciones generales

Como pudimos observar la trova es un género mixto en el que se emplean varios tipos de estrofas (cuartetos, quintillas, sextetas, octavas y décimas), -generalmente octosílabas-, de modalidades de performance (pie forzado, verso redoblado, etc.) y melodías de acompañamiento y en el que conviven la recitación de memoria y la improvisación. Entre los aspectos interaccionales constitutivos de la trova se destacan su carácter dialógico y agonal-cooperativo. La trova se basa en los principios de alternancia e interdependencia de las intervenciones, es decir que cada intervención guarda una relación de interdependencia con otra(s) anterior(es), con el contexto o situación en la que se da el performance y con el género mismo de la trova. En cuanto al carácter agonal-cooperativo vimos que la trova es un enfrentamiento verbal escenificado cuyo objetivo principal, más allá de resaltar la propia competencia improvisadora o el bagaje cultural en determinados temas, es entretener al público ofreciendo un espectáculo de calidad, para lo que la cooperación entre los trovadores es fundamental. Esta cooperación consiste en poner a disposición del público y del compañero estructuras latentes, temas, figuras retóricas para que sean evaluadas y, eventualmente, retomadas y elaboradas por el contrincante e ir construyendo así un discurso coherente. Así, aunque los trovadores se “ataquen” verbalmente, como sucede en el contrapunto, estos ataques son contruidos conjunta- y cooperativamente con el ánimo de divertir al público y no para “insultarse” mutuamente. Estos dos aspectos, dialogicidad y agonalidad

cooperativa, los ilustramos más detalladamente en el capítulo de análisis. En cuanto a la estructura situacional observamos que la práctica de la trova se da en un amplio espectro de contextos que van desde lo rural cotidiano hasta lo virtual, pasando por contextos rituales y escenificados. Se observó también que el grado de convencionalización de los performances depende en gran medida del contexto en el que se dé, así, a mayor espectacularización y mediatización mayor será el grado de convencionalización.

3. El contrapunto: análisis

Para el capítulo de análisis elegimos la modalidad más popular y más extendida en América Latina¹¹⁴, el contrapunto. Como subgénero de la trova, el contrapunto presenta las mismas características a nivel de la estructura interna (estructura poética, estructura global del performance, musicalidad), de la estructura externa (se da en los mismos contextos, especialmente en festivales y concursos debido a su gran popularidad) y a nivel interaccional (dialogicidad, carácter agonal-cooperativo, roles y turnos de participación)¹¹⁵.

La característica que define al contrapunto y lo diferencia de las demás modalidades de trova es su carácter abiertamente “descortés”, pues se trata de un enfrentamiento verbal en el que los trovadores se “insultan” mutuamente para entretener a la audiencia y demostrar sus habilidades en la improvisación poética:

Los improvisadores siempre están enfrentándose, siempre se “ataca” para “desmentir” o negar o demeritar lo que dijo el otro, con independencia del tema del que se trate (...) (E)s el enfrentamiento cáustico, irónico, burlesco o mordaz, entre los repentistas, sin otra razón temática que esa: demostrar que uno es

¹¹⁴ Como lo pudimos constatar en la Parte 1, el contrapunto se practica en todas las modalidades regionales.

¹¹⁵ (Ver 3.2)

mejor que el otro. (Díaz-Pimienta, Teoría de la improvisación poética, 2014, pág. 495)

Analizamos en este apartado cuatro aspectos constitutivos del performance de contrapunto: 1) la organización de las aperturas y el espacio interaccional, 2) la maquinaria de los turnos de participación, 3) las acciones verbales típicas llevadas a cabo por los trovadores y que definen el subgénero del contrapunto, y 4) las prácticas formales empleadas por los trovadores para construir y mantener la coherencia y el tema del performance. En estos cuatro análisis nos enfocamos en las actividades de los trovadores, debido, por una parte, a las características del corpus pues los videos enfocan principalmente a los trovadores, de modo que no es posible observar las actividades del resto de participantes. Por otra parte, el alto número de participantes, así como los diversos roles que ejercen, hacen del contrapunto un género complejo en cuanto a la constelación de participación, un análisis de las actividades de todos los participantes en una colección de videos desbordaría el marco de esta investigación¹¹⁶.

3.1. Aperturas

La primera tarea a la que se enfrentan los trovadores en un duelo de contrapunto es la organización de la apertura, es decir, todas aquellas actividades de preparación para el duelo verbal. Entre estas actividades

¹¹⁶ No descartamos una investigación que tenga en cuenta a todos los participantes, siempre y cuando la colección de videos sea más pequeña.

está la gestión del primer encuentro entre los participantes. En este primer encuentro cada participante asume y se ratifica en un rol de participación y se presenta, encarnando este rol, ante los otros co-participantes, es decir que en la apertura se configura una constelación de participación inicial¹¹⁷. Además de la constelación de participación los participantes organizan en la apertura un espacio interaccional apropiado para el inicio performance, mediante la orientación mutua de sus cuerpos y la (re)organización de los elementos presentes.

En el presente apartado nos proponemos describir y analizar las aperturas en los duelos de contrapunto en contextos escénicos de competencia haciendo especial énfasis en la configuración del espacio interaccional ¿Cómo organizan los trovadores el primer encuentro entre ellos y los demás participantes? ¿Cómo organizan el espacio interaccional en tarima para el inicio del performance? ¿Qué estructura secuencial presentan las aperturas?

En la primera parte del apartado explicaremos brevemente los conceptos de espacio interaccional y apertura dentro del marco del análisis de la conversación, seguidamente presentamos el análisis de tres aperturas de duelos de contrapunto de distintas variedades regionales con el fin de constatar si presentan estructuras similares. Para

¹¹⁷ La constelación de participación no es una estructura fija sino que va cambiando constantemente en la interacción a medida que cada participante se adscribe y negocia nuevos roles (Boblett, 2012).

cerrar el apartado resumimos la estructura secuencial común de las aperturas analizadas.

3.1.1. Conceptos de base

3.1.1.1. Espacio interaccional

En esta investigación nos referimos a ‘espacio intraccional’ (*Interaktionsraum*) en el sentido de Mondada (2007), como la configuración espacial modelada por los participantes en el transcurso de la interacción. Esta configuración se construye mediante la disposición espacial de los interactantes y la orientación mutua de sus cuerpos (Mondada, 2007, pág. 55). La constitución del espacio interaccional es condición para que la interacción pueda tener lugar pues es lo que garantiza la disponibilidad mutua de los participantes: la disposición corporal de éstos crea un territorio delimitado con restricciones de acceso y control sobre sus fronteras en el que los participantes tienen acceso mutuo a los componentes fónicos y visuales de la comunicación, posibilitando así la interacción (Íbid., pág. 59). Sólo en el espacio interaccional toman sentido los enunciados, los gestos, miradas y todos aquellos recursos que configuran la interacción (Íbid., pág. 88).

El espacio interaccional no se concibe como preexistente y por ende determinante para la interacción sino como una creación conjunta,

emergente, producto de la coordinación¹¹⁸ de los participantes y capaz de (re)configurarse en el transcurso de la interacción. La constelación de los participantes y la disposición de sus cuerpos moldean activa- y constantemente la forma del espacio interaccional a medida que la interacción se desarrolla y de acuerdo a sus necesidades. Las características estructurales y materiales del espacio interaccional se forman y transforman en la interacción y se constituyen a la vez en recursos, cuya forma de empleo por los participantes aporta a su reconfiguración (Mondada, 2007, pág. 66).

Los participantes moldean el espacio interaccional de modo que este tenga sentido, sea apropiado y se adapte al tipo de interacción a desarrollarse¹¹⁹. La disposición de los cuerpos determina el marco de interpretación propuesto y compartido por los participantes, este (el marco de interpretación) actúa a la vez como elemento estructurador del tipo de interacción que en él se da. Es decir, el espacio interaccional (la disposición de los cuerpos), el tipo de actividad y el marco de interpretación de ésta se (re)configuran mutuamente (Kendon, 1990).

El análisis del espacio interaccional da cuenta de la forma en la que los participantes delimitan, crean, organizan y transforman, a través de sus acciones, de la disposición de sus cuerpos en el espacio y/o de la reorganización de los objetos presentes, un espacio interaccional

¹¹⁸ Sobre el concepto de coordinación véase Deppermann & Schmitt (2007).

¹¹⁹ Al mismo tiempo el tipo de interacción define y delimita el espacio interaccional.

apropiado a la actividad que van a desarrollar. Este espacio no debe entenderse sólo como el espacio físico, sino sobre todo como un espacio social configurado activamente por éstos “in einer interaktiven Koordinationsleistung” (Mondada, 2007, pág. 86).

3.1.1.2. Aperturas

Uno de los objetos de estudio clásicos del análisis del espacio interaccional son las ‘aperturas’ (*Eröffnungen*), es decir las secuencias que tienen lugar antes del inicio¹²⁰ de una interacción social (Mondada, 2009). La apertura es la fase en la que los participantes entran en contacto, se identifican mutuamente como participantes de la misma interacción y coordinan sus actividades de acuerdo y para el tipo de interacción que están iniciando (Gühlich & Mondada, 2008).

Las aperturas se caracterizan por una intensa actividad corporal gracias a la cual los participantes convergen espacial- y socialmente e inician la “entrada” conjunta y coordinada en la interacción (Mondada, 2009, pág. 1977). En esta fase los participantes orientan sus cuerpos y miradas unos a otros y al foco conjunto de atención, condición primera para el inicio de la interacción: “Die Eröffnung des Gesprächs wird dadurch praktisch vollgezogen, dass die Teilnehmer ihre Aufmerksamkeit wechselseitig aufeinander und auf ein gemeinsames Objekt richten und

¹²⁰ Como ya lo anotan Hausendorf & Schmitt (2010) resulta teóricamente problemático determinar el “inicio” de la interacción, pues no es posible reducirlo al primer intercambio verbal, todas las actividades preparativas son ya parte de la interacción.

in eine gemeinsame Handlung eintreten“ (Gühlich & Mondada, 2008, pág. 73). Es decir, en las aperturas se configura el espacio interaccional inicial que posibilita a los participantes “entrar” en la interacción.

Las aperturas están orientadas a la solución de una serie de problemas prácticos a los cuales se enfrentan los participantes para dar inicio a la interacción. Los problemas prácticos que deben resolver los trovadores en la apertura de los duelos de contrapunto son:

- la organización de los micrófonos y del espacio en tarima creando un espacio apropiado y acorde con las necesidades de movimiento de cada trovador;
- gestionar el primer encuentro en el escenario con el compañero-rival y con el público;
- convertirse en el foco de atención del público haciéndose visible y reconocible a este;
- preparar al público para el performance (ambientar, marcar expectativas);
- marcar el inicio del duelo verbal;
- hacer visible al público quién inicia el duelo
- y coordinar las actividades preparatorias con la moderación del presentador.

En esta parte del análisis nos proponemos dar cuenta de estos problemas y de los recursos implementados por los trovadores para resolverlos. Para esta investigación delimitamos la apertura como el momento previo al canto de la primera estrofa del duelo verbal. El inicio de la

apertura está marcado por la primera imagen disponible de cada uno de los ejemplos de análisis, pues no contamos con la documentación de los momentos previos (cuando los trovadores son llamados y suben y la tarima). El final está marcado por el momento en el que los trovadores señalan con su cuerpo que están listos para la primera intervención del duelo, es decir cuando están “en posición” de cantar (o escuchar) la primera estrofa.

3.1.2. Ejemplos de análisis

El corpus para este análisis está compuesto por tres performances de contrapunto de variedades regionales distintas practicadas en Colombia: trova paisa, piquería vallenata y contrapunteo llanero colombo-venezolano¹²¹. Como mencionamos en la introducción de este capítulo os enfocamos en las actividades de los trovadores. La participación de los presentadores se tendrá en cuenta únicamente como marco por el que los trovadores orientas sus actividades.

3.1.2.1. Ejemplo 1: Trova paisa ((TP1 Pelo de Lulo vs. Tuttifrutí))

El primer ejemplo de análisis corresponde a un performance de trova paisa realizado en el marco del XXVIII Festival Nacional de la Trova 2012 en el municipio de Rio Negro (Antioquia - Colombia). Los rivales,

¹²¹ Se escogieron tres variedades distintas para comprobar si es posible encontrar una estructura común.

Ramiro Gómez ‘Tutifrutti’ y Jonathan Restrepo ‘Pelo de Lulo’ son doce de los sesenta trovadores que se enfrentan en la segunda etapa por un puesto directo a la final, dos puestos a la semifinal y un puesto para el repechaje.

La apertura del performance, que dura aproximadamente once segundos, presenta una estructura secuencial en la que se identifican tres segmentos: 1) el saludo entre los trovadores, 2) la manipulación de los micrófonos 3) toma del primer turno de participación. Las dos primeras actividades ocurren mientras el presentador recita la copla de apertura que marca el inicio del performance¹²². A continuación presentamos la reconstrucción detallada de la apertura del duelo de trova.

(0) Configuración espacial inicial

El video inicia con los trovadores en el escenario ubicados detrás del presentador (Foto 3-1). Tutifruti (TUT), al fondo de la imagen, está un poco más atrás que su compañero, lleva el micrófono en la mano derecha. Pelo de Lulo (PEL), en primer plano y a la izquierda de la imagen, tiene su cuerpo orientado hacia el presentador. Delante de PEL se ve un micrófono fijo. El presentador, encargado de dar inicio al

¹²² El presentador es quien llama a los trovadores a la tarima y anuncia quién será el ‘poeta abridor’, es decir, quién tendrá el primer turno de participación. Luego recita una ‘copla de apertura’ terminada en el pie *trove trove compañero* para indicar que el duelo puede comenzar.

duelo, está delante de los trovadores con el cuerpo orientado hacia el público.



Foto 3-19: Configuración espacial inicial

(1) Saludo al compañero-rival

El video inicia con el presentador recitando la copla de apertura (01-05), de fondo se escucha la música de acompañamiento.

TP1 Pelo de Lulo vs. TuttiFruti ((copla de apertura 00:00-05:80))

01 PRE: (subo:) y le bajo cuando
quiera el caballero;
02 (0.4)
03 me lo dijo (e)l asensorIStA;
04 (0.4)
05 TROve; (.) TROve compañero;

Mientras el presentador recita los dos primeros versos de la copla de apertura, TUT avanza un paso alineando su cuerpo con el de PEL al tiempo que se pasa el micrófono de la mano derecha (la más próxima al

cuerpo de PEL) a la izquierda y dirige la cabeza y la mirada hacia PEL. Con este movimiento TUT proyecta que su centro de atención y el objeto de su próxima actividad será PEL, como se confirma a continuación.

Al ubicarse al lado de PEL en *side-by-side position*, TUT pone la mano derecha (recientemente liberada por el cambio de mano del micrófono) en la espalda de su compañero (Foto 3-2) y asiente con la cabeza cerrando los ojos. Este primer contacto físico visible entre los trovadores en el escenario puede ser interpretado como gesto de reconocimiento al compañero-rival como tal y saludo inicial.



Foto 3-20: TUT saluda a PEL poniendo la mano derecha en la espalda de este

(2) Manipulación del micrófono

Inmediatamente después del gesto de saludo, TUT retira la mano de la espalda de PEL y se pasa el micrófono de la mano izquierda a la mano derecha, dejando libre el brazo izquierdo para el performance y favoreciendo lo que llamamos un *espacio interaccional lateral*

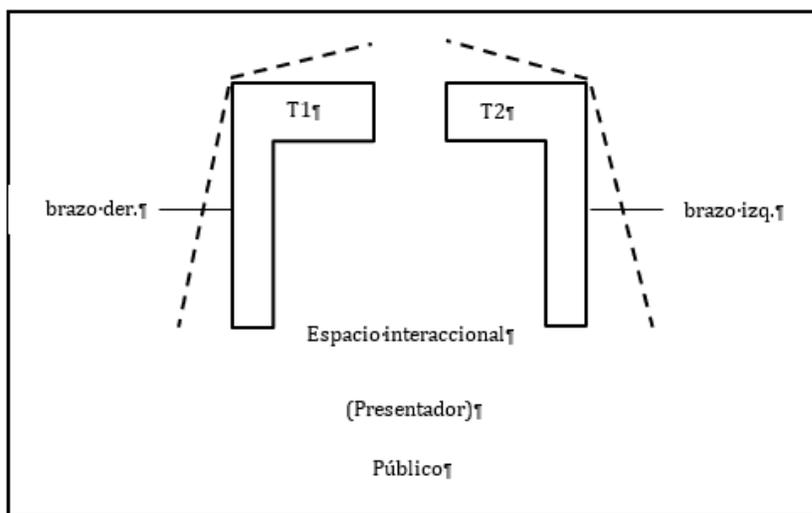
incluyente. En esta formación los trovadores están alineados uno al lado del otro, sus cuerpos están o bien dirigidos al público o bien en “V”, al extender los brazos exteriores (en este caso el brazo izquierdo de TUT y e derecho de PEL) los trovadores crean una especie de “marco” o “frontera” delimitando el espacio interaccional, dentro del cual están incluídos los cuerpos de ambos trovadores (Gráfica 3-1).

Al pasarse el micrófono de una mano a la otra TUT no solo deja listo el micrófono para su uso sino que también prepara su cuerpo (deja el brazo izquierdo libre para acompañar el performance). Con este simple movimiento TUT configura y proyecta la formación que dominará a lo largo del performance¹²³, es decir prepara el espacio interaccional.

El presentador declama el tercer verso de la copla de apertura (03) “me lo dijo el ascensorista”, mientras tanto TUT organiza el cable del micrófono con la mano izquierda y avanza un paso, al mismo tiempo PEL baja la cabeza y da un paso hacia atrás. Este movimiento resulta coherente la toma de los turnos de participación, el poeta abridor es TUT¹²⁴.

¹²³ Como se ve más adelante en el video, PL adopta la misma posición sólo que invertida: toma el micrófono con la mano izquierda y acompaña el performance con la derecha, de modo que los cuerpos de los trovadores quedan “enmarcados” por los brazos externos en una formación semicerrada.

¹²⁴ En el video no se ve el momento en el que el presentador anuncia quién será el poeta abridor.



Gráfica 3-4: Espacio interaccional lateral incluyente

(3) Toma del primer turno de participación

Acto seguido el presentador declama el verso que abre el performance (05) “trove trove compañero” y se retira pasando por el lado izquierdo de TUT. TUT y PEL avanzan al mismo tiempo hacia el frente para tomar sus posiciones delante de la tarima. TUT, con los brazos extendidos hacia adelante, da un paso más largo y se ubica un paso delante de PEL. Luego baja el brazo izquierdo, inclina el cuerpo hacia adelante (hacia el público), se lleva el micrófono con la mano derecha a la boca y extiende el brazo izquierdo al público (Foto 3-3). De esta manera TUT no solo indica que tomará el primer turno de participación sino también que su intervención estará dirigida al público. Mientras tanto PEL pone la mano derecha sobre el micrófono fijo delante de él y

lo vuelve a soltar rápidamente mientras gira su cabeza hacia TUT. Al poner la mano sobre el micrófono PEL proyecta la toma del primer turno de participación, sin embargo este le corresponde a TUT. Podríamos interpretar este gesto de dos maneras, como un “error de atención” de PEL o bien como un posible *display* de competencia por el primer turno. Al soltar nuevamente el micrófono PEL se desmarca como poeta abridor y se pone en posición de escuchar la intervención de su compañero mostrando *displays* de atención.



Foto 21-3: TUT en posición de iniciar su turno de participación. PEL toma el micrófono.

Resumen

En este primer ejemplo de análisis observamos que la apertura del performance presenta una estructura secuencial en la que se identifican tres segmentos. La primera actividad que vemos en el video es como los trovadores alinean sus cuerpos en *side-by-side position* y se saludan entre ellos. Después de este saludo TUT, el poeta abridor, manipula el

micrófono de modo que pueda utilizarlo fácilmente en el performance. A la vez que manipula el micrófono TUT proyecta la(s) postura(s) corporales que adoptará más adelante y con ello la forma del espacio interaccional (formación lateral incluyente). Luego, en una acción coordinada (TUT da un paso hacia adelante mientras PEL retrocede), los trovadores abandonan la posición *side by side* para tomar sus posiciones delante de la tarima proyectando así el inminente comienzo del duelo verbal. Al orientar sus cuerpos al público los trovadores se hacen aún más disponibles para éste (el hecho de estar sobre la tarima ya lo hace), y al mismo tiempo para su compañero gracias a la *formación lateral incluyente*. Por último vemos como TUT dispone su cuerpo para iniciar el performance (Foto 3-3) inclinando su cuerpo y extendiendo el brazo al público. De esta manera TUT indica que el público es su centro de atención (*Aufmerksamkeitsfokus*) y el *addressee*¹²⁵ de su intervención.

En cuanto a la organización del espacio interaccional se observan dos tipos de relaciones sociales entre los participantes. En la primera configuración espacial (*side by side position*) los trovadores se presentan como un equipo, en una relación simétrica. Posteriormente esta simetría, y con ella el equipo, desaparece en el momento en el que

¹²⁵ Ya que en los performancs de trova encontramos por los menos dos tipos de interlocutores distintos, el compañero rival y el público, hacemos la distinción entre interlocutor y *addresee*. En este texto nos referimos a *addressee* como la(s) persona(s) a quien(es) está dirigido el contenido de la estrofa.

TUT avanza hacia el frente y PEL retrocede. Ahora son dos individuos en tarima y sólo uno de ellos se dirige a la audiencia.

3.1.2.2. Ejemplo 2: Piquería vallenata (PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza)

El segundo ejemplo corresponde a la final de piquería vallenata del Festival de Acordeones del Río Grande de la Magdalena, realizado en Barrancabermeja (Santander- Colombia) en el año 2013. En él se enfrentan los trovadores José Felix Ariza y Roberto Calderón por el título Rey de Reyes.

Al igual que en el ejemplo anterior la apertura del performance de piquería presenta una estructura secuencial. En ella se identifican cinco segmentos que reconstruiremos detalladamente a continuación.

(0) Configuración espacial inicial

Aquí se observa a los trovadores, Roberto Calderón Díaz (RCD) a la derecha y José Felix Ariza (JFA) a la izquierda, ubicados en la parte delantera de la tarima con el cuerpo orientado uno al otro en posición cara a cara (Foto 3-4). RCD tiene los brazos levantados en gesto de *give me five* con ambas manos. JFA tiene el micrófono en la mano derecha a la altura de la cabeza. El presentador y los músicos acompañantes se encuentran detrás de los trovadores. En la parte delantera del escenario se ven dos micrófonos fijos.



Foto 3-22: Configuración espacial inicial



Foto 3-23: saludo (descordinado)

(1) Saludo al compañero-rival

JFA se pasa el micrófono de la mano derecha a la mano izquierda y levanta la mano derecha hacia las manos de RCD para responder al gesto de *give me five*. Sin embargo, en el momento de chocar la mano con su compañero, JFA calcula mal y esta pasa entre los brazos de RCD, de modo que las manos no se encuentran sino que siguen derecho hasta

casi alcanzar la cabeza del otro (Foto 3-5). Si bien JFA falla en la coordinación del movimiento de saludo, este se da por hecho¹²⁶.

Durante el gesto de saludo se escucha en el fondo cómo los músicos afinan los instrumentos para el duelo.

(2) Presentación de los trovadores, manipulación de los micrófonos y reorganización del espacio

Una vez terminado el *give me five* fallido, el presentador¹²⁷ introduce a los trovadores (línea 02), indica la modalidad de competencia (línea 04) y el orden de los turnos de participación (líneas 06 a 10):

PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza ((apertura 01:17-09:21))

02 PRE: José Félix: Ariza Roberto: Calderón-
 03 (---)
 04 tres verso:s tema libre comienza;
 05 (-)
 06 Roberto Calderón.
 07 (-)
 08 responde:

¹²⁶ Si bien resulta gracioso el saludo fallido no se percibe ninguna reacción del público o el presentador en el video.

¹²⁷ Durante la presentación de los trovadores el moderador permanece casi inmóvil con el cuerpo dirigido al público. Sostiene el micrófono a la altura de la boca con la mano derecha, con la izquierda sostiene un papel del que lee los nombres de los presentadores. En cuanto termina la presentación el moderador se retira por el lado izquierdo de la tarima, pasando por detrás de JFA. Por la poca visibilidad de su moderación decidimos no incluir la descripción de sus movimientos en el texto principal.

09 (-)
10 José Félix Ariza;

Simultáneamente a la presentación los trovadores se dirigen hacia el frente de la tarima, donde están los micrófonos fijos y los acomodan. JFA, ya con el micrófono en la mano derecha, toma la base del mismo y la ubica detrás de su cuerpo depejando el espacio de la tarima frente a sí. RCD deja el micrófono en la base y lo ajusta a la altura de su boca. La disposición de micrófonos fijos sirve como guía, indicando a los trovadores el lugar que se ha dispuesto para el performance de cada uno de ellos en la tarima. Este espacio físico y la disposición de los objetos que en él se encuentran (ambos parte del espacio interaccional), no son fijos sino que cada trovador los reorganizan de acuerdo a sus necesidades: Al retirar la base del micrófono JFA despeja “su” porción de tarima para poder moverse más libremente, de esta manera proyecta también que utilizará el espacio liberado y no permanecerá en el lugar sugerido por la disposición previa de la base del micrófono sino que estará desplazándose. Al despejar la tarima, JFA no sólo reorganiza el espacio físico y con él el espacio interaccional, sino que proyecta posibles futuros espacios en los que se moverá, proyectando así posibles futuras reconfiguraciones del espacio interaccional. Por su parte RCD proyecta que tomará el lugar sugerido por la organización previa del

espacio al dejar el micrófono en la base y ajustarlo a la altura de su boca¹²⁸.

Por otra parte, al sostener el micrófono con la mano derecha JFA sugiere que utilizará el brazo izquierdo para acompañar su performance. Contrario al ejemplo anterior esta posición no es incluyente, ya que al levantar el brazo izquierdo al público JFA estaría excluyendo de su espacio interaccional a su compañero, como efectivamente se verá unos segundos más adelante en el saludo al público (Foto 3-6). La proyección de una formación *lateral excluyente* podría ser una forma de mostrar ya desde la apertura el carácter agonístico del performance¹²⁹.

Cuando el presentador anuncia a JFA al final de la presentación (09), éste, con el cuerpo orientado al público, levanta el brazo derecho haciéndose visible y reconocible al público¹³⁰. Al mismo tiempo RCD suelta el micrófono fijo, se da la vuelta hacia la izquierda y avanza dos pasos hacia el fondo de la tarima dándole la espalda al público. Cuando el presentador termina de anunciar a JFA, RCD se detiene y vuelve a situarse frente al micrófono.

¹²⁸ Unos segundos más adelante RCD también cambia la disposición del micrófono.

¹²⁹ Comparado con la apertura del primer y el tercer ejemplo de análisis, el carácter agonal del duelo se proyecta más temprano.

¹³⁰ Este movimiento recuerda las presentaciones de las competencias de boxeo.

(3) Saludo al público

En ese momento inicia la música de acompañamiento. RCD, el poeta abridor, toma el micrófono fijo con las dos manos, se lo lleva a la boca y grita “uhuhuhuepa” (11). Simultáneamente JFA, con el cuerpo orientado hacia RCD, baja el brazo derecho y da un paso en dirección a RCD con actitud desafiante (Foto 3-7). JFA reorienta el cuerpo hacia el frente de la tarima, se lleva el micrófono con la mano derecha a la boca y levanta el brazo izquierdo hacia el público (Foto 3-8), en esta posición grita “huepajé” (14) como respuesta o reacción al grito de RCD (12), y hace una venia dirigida al público.

PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza ((saludo al público 13:28-15:87))

12 RCD: uhuhuhuepa-
 13 (1, 14)
 14 JFA: HU:epajé-

Este tipo de gritos al inicio de un performance de poesía oral improvisada es común e incluso obligatorio para ciertas variedades regionales¹³¹. La literatura sobre POI los define como gritos introductorios o “impulsos acústicos” (Díaz-Pimienta, 2014) y les adscribe funciones variadas como adornos vocales, sellos identitarios de los trovadores o como estrategia para ganar tiempo en la

¹³¹ Por ejemplo en la cantadera panameña y en el galerón oriental venezolano. Ver Parte 2.

improvisación (Ibíd., pág. 125-126). Sin embargo, el momento en el que se realizan los gritos (inmediatamente después de la presentación de los trovadores y antes del inicio del duelo verbal), y la orientación de los cuerpos de los trovadores hacia el público indican que más que un impulso acústico, estos gritos son una forma de saludar al público y de presentarse ante él; la secuencia en la que se realizan (primero RCD seguido de la respuesta de JFA) es además una forma de confirmar el orden de los turnos de participación¹³².



Foto 3-24: uhuhuhuhuEPA-

¹³² Otra posible función de estos gritos podría ser la de enmarcar el performance de piquería como perteneciente al folclor vallenato. Las interjecciones “juepa”, “huepaje” y otras similares aparecen frecuentemente en las canciones vallenatas por lo que se las asocia con este género.



Foto 3-25: HU:epajé-

(4) *Displays of challenging*: retando con el cuerpo

Al saludo al público sigue una secuencia en la que los trovadores intercambian gestos desafiantes con sus cuerpos. Este fragmento de aproximadamente quince segundos presenta también una estructura en la que se identifican tres momentos: un primer desafío de JFA a RCD, la respuesta de RCD a este gesto con otro gesto retador y un último desafío de JFA a RCD¹³³. Entre los dos últimos desafíos se observa como RCD reorganiza la disposición de la tarima despejándola para su performance. La secuencia termina cuando RCD toma el micrófono y se dispone a iniciar el canto de la primera estrofa. A continuación reconstruiremos detalladamente la secuencia de desafíos.

¹³³ Esta secuencialidad le da un carácter dialógico al fragmento pues cada reto parece ser la respuesta al anterior.

Primer desafío

Cuando JFA termina el grito de saludo, RCD, el poeta abridor, suelta el micrófono fijo y da un giro de 180° hasta quedar totalmente de espaldas al público; avanza unos pasos hacia el fondo de la tarima en dirección a los músicos, se detiene y se da la vuelta quedando de nuevo frente a la audiencia. Inmediatamente después, RCD reorienta su cuerpo hacia JFA de modo que los trovadores establecen contacto visual directo. RCD avanza en línea recta hacia el micrófono dispuesto delante de él mientras JFA avanza en actitud desafiante en dirección a RCD acortando la distancia entre ellos (Foto 3-8). Los trovadores parecen mirarse todo el tiempo a los ojos¹³⁴.



Foto 3-26: Primer desafío. JFA avanza hacia RCD

¹³⁴ Es difícil establecer quién inicia la secuencia de desafíos. Si bien el primer gesto claramente desafiante es el de JFA este puede ser interpretado como reacción a la mirada de JCD.



Foto 3-27: Segundo desafío. RCD retrocede a la derecha

Segundo desafío

Una vez llega al frente de la tarima RCD dirige su cuerpo hacia JFA y retrocede en esta posición hacia el lado derecho de la tarima mirando todo el tiempo a su rival (Foto 3-9). Simultáneamente JFA asiente varias veces con la cabeza y retrocede hacia el costado izquierdo, primero mirando al suelo, luego a su rival. De esta manera los trovadores vuelven a aumentar la distancia entre ellos. RCD se detiene justo antes de desaparecer completamente del foco de la cámara, levanta los brazos y avanza en esta posición en dirección a JFA (Foto 3-10), quien continúa retrocediendo. RCD se detiene delante del micrófono dispuesto para él, baja los brazos e inclina el torso estirando el cuello y la cabeza hacia JFA (Foto 3-11) y le hace una mueca estirando el mentón hacia adelante. JFA también se detiene y levanta la cabeza inclinándola hacia atrás como respuesta al gesto desafiante de RCD. Este segundo desafío claramente es la respuesta al primero.



Foto 3-10: RCD levanta los brazos mientras JFA retrocede.



Foto 3-11: RCD inclina el torso y el mentón hacia JFA

Tercer desafío

RCD sonríe y se dirige hacia el micrófono fijo. Lo saca de la base con la mano derecha, toma la base con la otra mano y la ubica a su izquierda (a la derecha desde la perspectiva del público), fuera del foco de la cámara, despejando así el espacio de la tarima frente a él. Mientras RCD reorganiza el espacio para su performance, JFA avanza hacia él mirándolo con la cabeza inclinada hacia la derecha en actitud desafiante

(Foto 3-12). JFA Se detiene y comienza a retroceder en el momento en el que RCD suelta la base del micrófono.



Foto 3-12: Tercer desafío. JFA se acerca a RCD

Los tres desafíos están organizados de manera secuencial: el primer desafío (JFA avanza hacia RCD) es probablemente la respuesta a la mirada de RCD a JFA, el segundo (JCD avanza con los brazos levantados hacia JFA) es la respuesta de RCD a JFA y el tercero (JFA avanza hacia RCD) de nuevo la respuesta de JFA a RCD.

En esta secuencia vemos como, a diferencia del ejemplo anterior, los trovadores crean tensión ya desde la apertura, dándole desde el inicio un carácter claramente agonal y teatral al performance. Para crear esta tensión los trovadores no utilizan otros recursos que sus cuerpos y el espacio en la tarima: los trovadores juegan con la distancia corporal entre ellos, acortándola y aumentándola de nuevo¹³⁵; sin embargo, el

¹³⁵ Este juego parece tener fronteras definidas marcadas por la posición de los micrófonos fijos. Ninguno de los trovadores se sitúa delante del micrófono

juego de distancias por sí solo no es suficiente para crear tensión, el carácter desafiante se lo dan las miradas y los gestos que acompañan los desplazamientos¹³⁶.

(5) Toma del primer turno de participación

A penas RCD suelta la base del micrófono éste alza la mirada al público y da dos pasos hacia el frente, se detiene y reorienta su cuerpo hacia JFA quien continúa retrocediendo. RCD se lleva el micrófono a la boca con la mano derecha y levanta la izquierda señalando con el dedo índice a su rival (Foto 3-13). Los trovadores quedan frente a frente guardando una distancia prudencial entre ellos.

Al orientar su cuerpo y señalar al compañero-rival RCD proyecta que es a éste a quién está dirigido el contenido de la primera estrofa. Con el gesto de señalamiento con el dedo índice (*pointing*) RCD parece querer llamar la atención de JFA sobre el contenido de su intervención, el gesto sugiere además que RCD está por hacer una advertencia, como lo confirma el contenido de la estrofa (16 a 22):

dispuesto para el otro, respetando así el espacio del performance del compañero-rival. Teniendo en cuenta lo anterior podría pensarse que los deafíos consisten en la amenaza de invasión del “territorio” del otro.

¹³⁶ Especialmente en el segundo desafío se ve cómo los gestos intensifican el carácter desafiante y le dan más dramatismo al juego de distancias: RDC alza los brazos y avanza hacia su oponente como un animal que se yergue en las patas traseras para ahuyentar al enemigo de su territorio.



Foto 3-13: RCD en posición a iniciar su intervención

PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza ((rey del valle 37:64-45:91))

16 RCD: analice este deTAlle.
 17 (.)
 18 que mi dios lo libre a uSTED.
 19 (0.2)
 20 hoy veRÁN al rey del valle;
 21 (0.2)
 22 aRROdillado a mis pies.

Como información de fondo es importante saber que JFA defiende en ese performance el título de Rey de Reyes al cual se había hecho acreedor en el festival del año anterior. En la primera estrofa RCD hace alusión al título llamando a JFA “rey del valle” y le advierte que en ese performance *se arrodillará a sus pies*, es decir que saldrá derrotado y tendrá que reconocer la superioridad de RCD. RCD utiliza su cuerpo para crear una atmósfera hostil, de enfrentamiento y a la vez para proyectar que su primera intervención contendrá una advertencia o amenaza.

Resumen

En este segundo ejemplo de análisis observamos una estructura secuencial más compleja compuesta por cinco segmentos: 1) los trovadores inician saludándose entre sí, 2) luego, al tiempo que son presentados por el moderador, reorganizan el espacio físico con lo que configuran el espacio interaccional y a la vez proyectan posibles nuevas configuraciones, 3) posteriormente saludan al público luego de lo que 4) escenifican una serie de desafíos con el cuerpo para darle más dramatismo al performance. 5) Por último toman sus posiciones para iniciar el duelo. En esta apertura llama la atención cómo los trovadores utilizan su cuerpo para darle un carácter agonal y teatral al evento.

3.1.2.3. Ejemplo 3: Contrapunteo llanero (CL5 Gerardo Leal vs. Leonardo Requena)

El tercer ejemplo es el performance final del XXVI Torneo Internacional del Joropo y la Voz Recia Cimarrón de Oro, celebrado en la ciudad de Yopal (Casanare-Colombia) en el 2014. En él se enfrentan los trovadores Gerardo Leal (GER), representante por Colombia y Leonardo Requena (LEO) de Venezuela por el primer puesto. Esta apertura tiene una duración de aproximadamente un minuto y quince segundos siendo así la más larga de los ejemplos de análisis. Al igual que las dos aperturas presentadas anteriormente esta presenta una estructura secuencial que hemos dividido en seis fases: 1) presentación de los trovadores por parte del moderador y saludo al público, 2)

asignación de los turnos de participación, 3) señalización de inicio del performance, 4) saludo al público por parte de los trovadores, 5) saludo entre los trovadores y 6) toma del primer turno de participación.

(0) Configuración espacial inicial

En la configuración espacial inicial se ve al trovador venezolano Leonardo Requena a la derecha y al colombiano Gerardo Leal a la izquierda. En medio de ellos, y un paso más adelante, está el presentador, quien sostiene el micrófono con la mano izquierda a la altura de la boca. En el extremo derecho de la tarima se ven dos personas, un hombre y una mujer. El grupo musical acompañante se encuentra detrás de los trovadores sobre una especie tarima. Todos los participantes están ubicados al fondo del escenario, de modo que tienen buen espacio delante de ellos (Foto 3-14). No se ven micrófonos fijos.

Llama la atención la disposición inicial de los participantes en el escenario. A diferencia de los ejemplos anteriores los trovadores no están uno al lado del otro sino separados por el presentador.



Foto 3-14: Configuración espacial inicial

(1) Presentación de los trovadores al público

El encargado de moderar la apertura del performance es el presentador, cuya participación es más extensa y más visible que en los videos anteriores:

CL5 Gerardo Leal vs. Leonardo Requena ((apertura 00:66-17:63))

02 PRE: señOras y señores jurado calificador público
cimarronero;

03 (---)

04 a mi izquierda.

05 (0.4)

06 de LIquilique azul oscuro sombrero negro.

07 (0.3)

08 el coplero colombiano GeRARdo Leal;

09 (0.9)

10 a mi deREcha;

11 (0.6)

12 de liquilique azul claro;

13 (0.3)

14 sombrero BLANco.

15 (0.2)

16 el coplero LeonARdo R:equena de Venezuela.

17 CoLOMbia (y) Venezuela en (el) contrapunteo.

El primer movimiento visible en este extracto de video es del presentador, quien da un paso atrás para alinearse con los trovadores. Paralelamente el presentador saluda a los asistentes al evento (02). Al terminar el enunciado el presentador orienta su cuerpo hacia GER proyectando así que el contenido de su siguiente enunciado estará

relacionado con él. PRE levanta el brazo izquierdo señalando a GER y empieza a presentarlo (04).

Mientras el moderador presenta a GER (líneas 06 a 08), éste juega con el peso de su cuerpo inclinándose hacia adelante y hacia atrás como quien da un paso al frente y retrocede, haciéndose así visible al público. Cuando el presentador empieza a presentar al contincante (línea 10), GER levanta el brazo derecho a la altura de la cabeza, se quita el sombrero (línea 12) y extiende ambos brazos hacia el público, saludándolo por primera vez y haciéndose más visible y reconocible ante él (Foto 3-15). GER termina el saludo poniéndose de nuevo el sombrero (líneas 13 a 14).



Foto 3-15: GER saluda al público

El gesto de saludo de GER se da paralelamente al inicio de la presentación de LEO (líneas 10 a 14), quien permanece con el cuerpo orientado al público, da dos pasos al frente y hace una venia a penas perceptible (líneas 14 a 16). Al avanzar hacia el frente, LEO se hace

más visible y reconocible ante la audiencia¹³⁷, a la cual saluda por primera vez mediante la venia. Mientras tanto GER acomoda el cable del micrófono halándolo hacia atrás para despejar el suelo y poder moverse libremente sin tropezar con el cable.

(2) Asignación de los turnos de participación

El presentador alza la mano izquierda a la altura del pecho y levanta el dedo índice en gesto de *pointing*¹³⁸, en esa posición empieza a anunciar el orden de los turnos de participación (línea 19). Luego se dirige a GER y lo anuncia como poeta abridor (línea 21). GER sigue acomodando el cable del micrófono con la mano izquierda, con la derecha sostiene el micrófono. Por su parto LEO, quien gira la cabeza hacia el presentador mientras este anuncia al poeta abridor (líneas 19 a 21), da un paso atrás en cuanto PRE nombra a GER.

CL5 Gerardo Leal vs. Leonardo Requena ((asignación turnos 19:90-31:76))

19 PRE: TIENE primero la salida;
20 (0.4)
21 GeRARdo Leal de Colombia,
22 LUEgo la tendrá Leonardo Requena de
 Venezuela,

¹³⁷ Esta es la única respuesta visible de LEO a su nominación.

¹³⁸ Mediante este gesto el presentador llama la atención del público sobre el enunciado que está por hacer, se trata de un gesto metacomunicativo (Kendon 1992, citado por Streeck, 1993).

23 (0.3)
 24 DOS copleros.
 25 (0.4)
 26 en el escenario.
 27 (.)
 28 conoceDOres de las condiciones senoras y
 senores-
 29 (0.5)
 30 VAmos a (oirlos);
 31 (.)
 32 guacharaca TIEMmpo de cuatro minutos;

Mientras el presentador anuncia a GER (línea 21), va girando su cuerpo al público de modo que al terminar el enunciado queda orientado hacia la audiencia. Luego anuncia que LEO abrirá la segunda parte del performance¹³⁹. LEO permanece con el cuerpo orientado al público mientras hace movimientos que indican que se está preparando para el performance: da pasos cortos atrás y al frente y hace movimientos leves de zapateo (línea 22). En cuanto el presentador pronuncia su nombre, LEO asiente con la cabeza, pobablemente como respuesta y en señal de aprobación¹⁴⁰.

¹³⁹ Los performances de contrapunteo llanero se dividen en dos duelos de modo que los dos trovadores tienen la oportunidad de ser poeta abridor y de imponer la rima. Cada duelo tiene una duración de cuatro minutos. Es común que para cada duelo se escoja una melodía y modalidad de performance distintas.

¹⁴⁰ No fue posible establecer si los trovadores conocían por anticipado el orden de los turnos de participación o si se enteraron sólo en la tarima en el momento en el que el presentador hace el anuncio.

El presentador y LEO (quien continúa con el “zapateo” leve) permanecen con el cuerpo orientado hacia el público mientras PRE continúa la presentación (líneas 24 a 28) y anuncia la melodía en la que deberán cantar (guacharaca) y el tiempo que tienen para la primera ronda (línea 32).

(03) Señalización de inicio del performance: ¿Estamos listos?

Una vez presentados los trovadores y las reglas, el presentador pregunta a los músicos, al jurado y al maestro Pedro Pablo Pérez¹⁴¹ si están listos para comenzar (líneas 35 a 41):

CL5 Gerardo Leal vs. Leonardo Requena ((estamos listos 34:38-43:21))

```

34  PRE:    coPLERos conocen las condiciones==
35          =estamos listos grupo;
36          (0.3)
37          estamos listos juRAdo;
38          (.)
39          maestro Pedro PAblo-
40          (1.3)
41          maestro Pedro Pablo PÉrez.
42          (1.0)
43          cuando DIga estamos listos estamos listos;
```

Al dirigirse verbalmente a los músicos el presentador se da la vuelta haciendo contacto visual con ellos (Foto 3-16). El maraquero responde

¹⁴¹ No fue posible identificar el rol de este participante.

llevando los dos brazos con las maracas hacia el frente indicando que están listos (línea 37) (Foto 3-17). En ese mismo momento el presentador orienta el cuerpo hacia el frente (de modo que no ve el gesto de respuesta) y formula la pregunta al jurado y al maestro Pedro Pablo (líneas 37 a 41). Por la posición del cuerpo del presentador se infiere que estos están ubicado al frente de la tarima, donde también está el público.



Foto 3-16: PRE pregunta a los músicos si están listos



Foto 3-17: Músico señala que está listo

Mientras el presentador se cerciora de que todos los participantes están listos para iniciar el performance, GER permanece con el cuerpo orientado al público, sus gestos, visibles a toda la audiencia, indican que se está preparando internamente para el duelo (da pequeños pasos en su puesto, se acomoda el traje y el cable del micrófono, mantiene la cabeza hacia abajo).

CL5 Gerardo Leal vs. Leonardo Requena ((copla de apertura 46:42-55:25))

45 PRE: señOras y senores;
 46 (0.7)
 47 el ARpa llama (a) maracas;
 48 (0.4)
 49 y el cuatro empieza a soNAR.
 50 (0.3)
 51 y LOS copleros se alistan.
 52 (.)
 53 también pa CONtrapuntear;

El presentador, con el cuerpo dirigido a la audiencia, llama la atención de los músicos, del jurado y del público sobre el inicio próximo del duelo mediante la fórmula de tratamiento “señoras y señores” (línea 45) y declama la copla de apertura para indicar el inicio al performance (líneas 47 a 53).

Los trovadores tienen sus cuerpos dirigidos al público. GER, el poeta abridor, levanta el micrófono con la mano derecha y toma el cable con la izquierda en el momento en el que PRES recita el tercer verso de la

copla (línea 51). Seguidamente toma el micrófono con las dos manos y las ubica delante del pecho mientras el presentador recita el último verso (53). Paralelamente LEO sostiene el micrófono con la mano derecha, acomoda el cable del micrófono con los pies retirándolo para no pisarlo, se acomoda la manga del traje y da un par de pasos sin desplazarse (líneas 49 a 53). Con estos movimientos los trovadores hacen visible que se están preparando para el inicio del duelo con lo que responden a lo anunciado por el presentador en la copla de apertura (51): “y los copleros se alistan”.

En este segmento vemos como el presentador coordina en la apertura la entrada de todos los participantes al performance, quienes ajustan sus actividades con las del presentador (los trovadores responden al anuncio de sus nombres y del orden de participación y permanecen en el mismo lugar sin iniciar otras actividades que distraigan la atención del público).

(04) Saludo al público

Al terminar la copla de apertura el presentador se da la vuelta por la izquierda quedando de espaldas al público y abandona la tarima pasando por detrás de LEO. Al mismo tiempo el hombre y la mujer ubicados al lado de GER se dan la vuelta y abandonan la tarima. Ahora

los trovadores son los únicos participantes en la tarima destinada al duelo¹⁴² y están en posición *side by side*.

Inmediatamente después del final de la copla de apertura los músicos empiezan a tocar. LEO voltea a mirar a GER, quien se lleva la mano derecha al sombrero y se lo quita, LEO reacciona imitando el movimiento. Los trovadores dan dos pasos hacia el frente de la tarima extendiendo el brazo con el sombrero hacia el público (Foto 3-18). Una vez al frente de la tarima, los trovadores hacen una pequeña venia. Gracias a la sincronización de los movimientos de los trovadores (avanzan al mismo tiempo con el mismo pie), el saludo parece una coreografía acordada, lo que realza el carácter de espectáculo del performance¹⁴³.



Foto 3-18: Saludo al público

¹⁴² Los músicos se encuentran detrás de ellos en una tarima extra, elevada sobre la tarima del duelo

¹⁴³ Aquí estamos frente a un ejemplo de sincronización en competencia.



Foto 3-19: Saludo entre los trovadores: GER extiende la mano a LEO

(05) Saludo entre los trovadores

Al terminar la venia, GER se pone el sombrero, avanza hacia LEO y extiende la mano derecha hacia él. Paralelamente LEO termina su venia, un poco más larga que la de GER, se pone el sombrero y dirige la mirada hacia GER quien lo espera con la mano extendida (Foto 3-19). LEO dirige su cuerpo completamente hacia GER y se pasa el micrófono de la mano derecha a la izquierda para poder darle la mano (derecha) a GER. Los trovadores estrechan sus manos y parecen intercambiar algunas palabras. Al soltarse las manos, GER pasa la mano derecha por encima del hombro de LEO y la apoya en la espalda de este. LEO vuelve a cambiar el micrófono de mano y responde al gesto de su compañero apoyando su mano izquierda en la espalda de este, de modo que los trovadores quedan en abrazo abierto (Foto 3-20). Ambos trovadores intercambian palmadas en la espalda y hacen movimientos afirmativos con la cabeza (cf. *close salutations*, Kendon, 1990). El doble contacto físico en el saludo entre los trovadores indica que entre

estos existe una relación amistosa y de respeto mutuo, el carácter agonal se lo dejan al duelo verbal.



Foto 3-2028: Abrazo abierto



Foto 3-21: GER en posición inicial

(06) Toma del primer turno de participación

Luego del saludo los trovadores se separan. GER se pasa el micrófono de la mano izquierda a la derecha, avaza tres pasos hacia el lado derecho

de la tarima y orienta el cuerpo al público. Se lleva el micrófono a la boca y levanta la mano izquierda a la altura del pecho extendiéndola al público (Foto 3-21). En esta posición GER empieza a cantar la primera estrofa.

Resumen

Este tercer ejemplo presenta una estructura aún más compleja que los dos anteriores. La apertura está coordinada por la moderación del presentador cuya participación es más visible que en los performances anteriores. Al igual que en los otros dos ejemplos se observa una estructura secuencial bien definida: 1) El moderador inicia presentando a los trovadores ante el público y 2) asignando los turnos de participación. 3) Luego de cerciorarse de que todos los participantes están listos para el inicio inminente del duelo el presentador recita la copla de apertura abriendo así el duelo verbal. 4) Después de la moderación del presentador los trovadores saludan al público en un movimiento coordinado y 5) se saludan entre ellos en un gesto doble (se estrechan las manos y se abrazan). 6) Por último el poeta abridor indica con su cuerpo la toma del primer turno de participación.

Las actividades de los trovadores, y en general de todos los participantes, se orientan por la moderación del presentador: así los trovadores saludan y se presentan por primera vez ante el público sólo cuando el moderador los presenta, durante el resto de la moderación los trovadores se limitan a acomodar el micrófono y hacer gestos de preparación no muy llamativos esperando que el presentador de inicio

al duelo. De la misma manera los músicos esperan atentos al llamado para empezar a tocar y sólo inician cuando el presentador indica el comienzo del performance, el presentador actúa entonces como coordinador de los participantes en la apertura.

Una vez terminada la moderación los trovadores realizan una mini-apertura con la misma estructura secuencial de base observada en los ejemplos anteriores 1) saludo al público y al compañero rival y 2) posicionamiento en tarima para la toma del primer turno de participación.

3.1.3. Estructura secuencial de las aperturas

Las tres aperturas analizadas se caracterizan por presentar una estructura secuencial casi idéntica, en la que se identifican mínimo tres segmentos: 1) saludo al compañero-rival y/o al público, 2) reorganización del espacio y de los micrófonos y 3) posicionamiento de los trovadores en la tarima para la toma del primer turno de participación¹⁴⁴. Cada una de estas actividades se lleva a cabo mediante gestos y movimientos, los trovadores no utilizan otro recurso que sus cuerpos y el espacio acondicionado para el performance,

¹⁴⁴ Estos tres segmentos no necesariamente se dan en el orden aquí descrito, como así se ve en otros ejemplos consultados también es común que la reorganización del espacio preceda a los saludos.

reconfigurándolo constantemente de acuerdo a la actividad a desarrollar. El intercambio vocal parece excluido¹⁴⁵.

3.1.3.1. Saludos

a) Saludo al compañero rival

Como se observa en los ejemplos analizados, el saludo al compañero se realiza exclusivamente por contacto físico (golpes suaves en la espalda, choque o apretón de manos), acompañado por otros gestos de saludo como miradas y asentimientos con la cabeza¹⁴⁶ (ejemplos uno y tres). Normalmente los saludos se llevan a cabo en formación lateral (*side by side*) y cara a cara; el saludo es siempre visible público.

Los saludos entre los trovadores presentan también una estructura secuencial. Inician con uno de los trovadores (iniciador o I) orientando el cuerpo hacia su compañero (C) y aproximándose hacia él, una vez en frente o junto a C el iniciador del saludo (en los tres casos el poeta abridor), establece directamente contacto físico con C (como en el caso de PEL y TUT), o bien le ofrece establecer contacto extendiéndole la(s) mano(s)¹⁴⁷. Por su parte, C establece primero contacto visual con I y

¹⁴⁵ Con excepción del tercer ejemplo en el que hay un intercambio verbal entre los trovadores al momento de saludarse.

¹⁴⁶ Para una descripción de los gestos de saludo remitimos a Kendon (1990, págs. 153-207)

¹⁴⁷ En el segundo ejemplo no se aprecia el momento en el que RCD se aproxima a JFA, sin embargo la posición inicial sugiere que RCD quien inicia la

reorienta y reacomoda su cuerpo favoreciendo el saludo (se pasa el micrófono de mano para poder responder al saludo, como en los ejemplos dos y tres o se alinea con el compañero como en el ejemplo uno). Luego C permite el contacto físico, o bien responde positivamente al ofrecimiento de I estableciendo contacto físico con éste (estrechando su mano, haciendo el gesto de *high five* o copiando las palmadas en la espalda). La estructura del saludo sería la siguiente¹⁴⁸:

1. I mira a C
2. I se aproxima a C
3. C reorienta y reacomoda su cuerpo hacia I favoreciendo el saludo
4. I toca a C ó I ofrece a C establecer contacto físico
5. C permite el contacto o responde positivamente al ofrecimiento de contacto.

El saludo es entonces una secuencia de respuestas positivas a las propuestas del iniciador (par adyacente), con lo que se establece una relación simétrica entre los trovadores. Al saludarse los trovadores se hacen accesibles uno al otro y se identifican y reconocen mutuamente

secuencia de saludos pues se encuentra ya ubicado frente a JFA ofreciéndole las palmas de las manos para el *high five*.

¹⁴⁸ Cf. Kendon, 1990, págs. 154-207.

como compañeros-rivales de duelo afirmando sus roles en la interacción¹⁴⁹.

b) Saludo al público

Para saludar al público observamos que, aún cuando utilicen la voz (como en el ejemplo de piquería), los trovadores renuncian a las fórmulas verbales de saludo. En cambio recurren al empleo de interjecciones¹⁵⁰ y, más comunmente, al uso de gestos convencionales como venias, levantarse el sombrero y extender los brazos hacia el público. Los saludos siempre son visibles a la audiencia, favorecidos por la disposición de la tarima, -en frente del público-, y el tipo de actividad -performance para el público.

Mediante el saludo al público los trovadores establecen el primer contacto con éste y se reafirman en sus roles de participación como *performer* a la vez que reafirman el rol del público como tal y lo ratifican como interlocutor de su performance. Además a través de este gesto, especialmente si sigue a la presentación de los trovadores por

¹⁴⁹ Cf. Duranti (1997, pág. 89): „The act of greeting (...) does not necessarily imply that the speaker has *just* encountered the hearer (...), but that the encounter is taking place *under particular sociohistorical conditions* and the parties are relating to one another as *particular types of social personae*.” (Cursiva en el original).

¹⁵⁰ Como así lo muestran los ejemplos consultados de piquería no incluidos en el análisis, los trovadores acostumbran saludar al público con interjecciones como *uepa*, *uepajé*, *ayombe* y otras similares.

parte del moderador, los trovadores se hacen reconocibles a la audiencia.

El saludo al público es la primera oportunidad que tienen los trovadores de captar la atención y simpatía de éste, pues finalmente es al público a quién está dirigido el performance. Por ello es posible que el saludo en la apertura funcione también como una primera *captatio benevolentiae*.

Las funciones, o mejor, *Leistungen* anteriormente descritas sugieren que el saludo actúa como elemento configurador del espacio interaccional (Cf. Duranti, 1997, pág. 65) del performance de contrapunto. Sin embargo este no es suficiente ni necesario, el elemento configurador esencial es la disposición y orientación mutua de los cuerpos de cada uno de los participantes en el espacio (Mondada, 2007). En el momento, o mejor, los momentos en que cada participante (re)toma su lugar (los trovadores suben a la tarima y se ubican lado a lado y en frente del público y el público toma o permanece en el lugar destinado para ello), los interactantes dan inicio a la actividad, se reconocen como co-participantes y se adscriben roles, es decir, están configurando el espacio interaccional y a la vez la constelación de participación. El saludo, proponemos, es una forma de marcar y hacer más visible (más amable y más afable) ese “encuentro” que permite la configuración del espacio interaccional, mediante este los trovadores expresan explícitamente que reconocen y aceptan a su compañero-rival como tal y que el público es el interlocutor de su performance.

3.1.3.2. Manipulación de los micrófonos y reorganización del espacio físico e interaccional

En los tres videos analizados se observa como los trovadores se apropian y reorganizan constantemente el espacio dispuesto para su presentación acomodando y desplazando los micrófonos de acuerdo a la actividad que están por iniciar y a las posibilidades que ofrece la tarima. Al manipular los micrófonos los trovadores no solo los dejan listos para su uso sino que a la vez acomodan sus cuerpos, preparando y proyectando el espacio interaccional para el performance. Simples movimientos como pasarse el micrófono de una mano a otra o halar y desplazar el cable del micrófono para ganar movilidad, proyectan posibles formaciones y la manera en la que el trovador usará su cuerpo (con qué mano acompañará el performance), además de futuros espacios de acción. Un ejemplo claro lo observamos en el primer video: Tutifruti se pasa el micrófono de la mano izquierda a la derecha proyectando así, por un lado, la formación lateral incluyente que ambos trovadores mantendrán la mayor parte del performance y, por otro, la mano con la que hará gestos-movimientos.

En cuanto a la organización del espacio físico observamos que la disposición de la tarima (artefactos, ubicación de los músicos acompañantes, del jurado y el moredador si están presentes), y especialmente la de los micrófonos, sirve como guía para la configuración del espacio interaccional sugiriendo a los participantes, especialmente a los trovadores, el lugar que pueden ocupar: alineados en posición lateral (*side by side*) en la parte delantera del escenario. Sin

embargo esta predisposición del espacio físico no es fija sino que los trovadores la utilizan como recurso y la reacomodan (o no) para configurar el espacio interaccional de acuerdo a sus necesidades: En el ejemplo 2 vimos como los trovadores sacan los micrófonos de sus bases y las retiran para despejar el escenario y ganar así libertad de movimiento, de esta forma no solo reconfiguran el espacio físico, y por ende el de la interacción, sino que a la vez proyectan posibles futuros espacios de acción, es decir, proyectan en qué espacios se moverán, y con ello posibles nuevas configuraciones del espacio interaccional¹⁵¹.

Esta disposición espacial indica además los roles de participación que habrá en la interacción y, al aceptar o no ocupar esos espacios predispuestos, los participantes se adjudican roles de participación (como trovador, público, presentador, músico, jurado, etc.). Es decir, la disposición del espacio actúa también como elemento configurador de la costelación de participación¹⁵².

La tarima, si bien previamente organizada, es un espacio plástico del cual los trovadores se apropian constantemente adecuándolo de acuerdo al tipo de actividad que están por desarrollar. En el segundo ejemplo vimos como los trovadores usan el espacio para retarse mutuamente, jugando con la distancia corporal. Cada trovador parece haberse

¹⁵¹ Como vemos los objetos presentes en la tarmina, especialmente los micrófonos, actúan como elementos co-configuradores del espacio interaccional por lo que se constituyen en lo que Mondada & Schmitt (Mondada & Schmitt, 2010) llaman “objetos significantes”.

¹⁵² Cf. Hausendorf & Schmitt (2010, pág. 60)

apropiado de una parte del escenario el cual defienden con sus cuerpos, para provocar a su contrincante basta con acercarse con actitud desafiante al “territorio” del otro, amenazando con invadirlo. La tarima, y en general todo el espacio del evento, puede ser transformado y utilizado por los participantes de acuerdo a las actividades que vayan emergiendo en la interacción.

3.1.3.3. Toma del primer turno de participación

En los tres videos se observa que la toma del primer turno de participación por parte del poeta abridor también presenta una estructura secuencial: 1) el poeta abridor avanza hacia el frente de la tarima, 2) se lleva el micrófono a la boca y 3) orienta su cuerpo y señala con el brazo libre al *addressee* de su primera intervención. Con estos tres movimientos el trovador se hace más visible ante el público de modo que éste pueda identificarlo como poeta abridor, ratificando así su rol. Por otro lado el trovador llama la atención del público presentándose como foco de atención e indicando así que está a punto de iniciar su performance. La orientación de su cuerpo proyecta a quién estará dirigido el contenido de la estrofa.

Simultáneamente a la toma del primer turno observamos cómo los compañeros rivales se desmarcan como poetas abridores: en el primer ejemplo PEL suelta el micrófono y dirige la cabeza y la mirada a TUT, en los dos ejemplos restantes, los trovadores retroceden y dirigen la cabeza y la mirada al poeta abridor, ratificando así a su compañero como poeta abridor.

3.2. Organización de los turnos de participación

Otra de las tareas a las que se enfrentan los trovadores en los duelos de contrapunto es la coordinación del cambio de turnos de participación. Si bien el género estipula el número de participantes, el orden y el formato de las intervenciones, lo que facilita la coordinación de la transición de turnos, los trovadores no están exentos de esta tarea.

En el presente apartado describiremos la maquinaria de los turnos de participación en el contrapunto en contextos escénicos de competencia tomando como referencia el modelo de Sacks, Schegloff, & Gail (1974) para la conversación cotidiana. Luego describiremos y analizaremos los recursos multimodales empleados por los trovadores para coordinar la transición de los turnos y comprobaremos que la multimodalidad es el principal recurso por el que se orientan los trovadores para llevar a cabo esta tarea.

3.2.1. Maquinaria de los turnos de participación en el contrapunto

En su modelo para la descripción de la *maquinaria* de los turnos de participación *A simplest systematics for the organization of turn-taking for conversation*, Sacks, Schegloff, & Gail (1974, pág. 701) enlistan 14 propiedades generales de la organización de las conversaciones cotidianas:

- (1) Speaker-change recurs, or at least occurs.
- (2) Overwhelmingly, one party talks at a time.
- (3) Occurrences of more than one speaker at a time are common, but brief.
- (4) Transitions (from one turn to a next) with no gap and no overlap are common. Together with transitions characterized by slight gap or slight overlap, they make up the vast majority of transitions.
- (5) Turn order is not fixed, but varies.
- (6) Turn size is not fixed, but varies.
- (7) Length of conversation is not specified in advance.
- (8) What parties say is not specified in advance.
- (9) Relative distribution of turns is not specified in advance.
- (10) Number of parties can vary.
- (11) Talk turn can be continuous or discontinuous.
- (12) Turn-allocation techniques are obviously used. A current speaker may select a next speaker (...) or parties may self-select in starting to talk.
- (13) Various 'turn constructional units' are employed; e.g., turn can be projectedly 'one word long', or they can be sentential in length.
- (14) Repair mechanisms exist for dealing with turn-taking errors and violations (...)

El contrapunto como praxis basada en el intercambio verbal comparte algunas de estas características: (1), (2), (4), (8) y (13)¹⁵³. Sin embargo, debido a las especificidades del género, el sistema de turnos se diferencia en la mayoría de las propiedades del de la conversación cotidiana. La característica organizacional más relevante del contrapunto en contextos escénicos de competencia es la regulación estricta del orden de los turnos de participación y del formato de las intervenciones, de lo que se derivan las principales diferencias con el sistema organizacional de la conversación cotidiana.

A continuación presentamos las propiedades estructurales del sistema de turnos de participación del contrapunto en contextos escénicos de competencia; nos concentraremos solo en aquellas que difieren de las de la conversación cotidiana. El número en paréntesis hace referencia al número de la propiedad enlistada por Sacks, Schegloff, & Gail (1974).

Propiedad (5): En el contrapunto el orden de los turnos de participación es fijo y está predeterminado. En los contextos escénicos de competencia el orden de las intervenciones está regulado de la siguiente manera: a la intervención del trovador X sigue la del trovador Y, luego nuevamente X, luego Y y así sucesivamente¹⁵⁴. El presentador es el

¹⁵³ Esta última con restricciones pues las intervenciones deben cumplir las exigencias de formato de estrofa.

¹⁵⁴ La única excepción es el *gallino picao* practicado en Panamá en el que acostumbran enfrentarse más de dos trovadores. Según se pudo constatar en

encargado de anunciar el orden de los turnos de participación en la apertura del performance.

Ejp. 3-1: CL5 Gerardo Leal vs. Leonardo Requena ((asignación turno 19:90 - 22:88))

19 PRE: TIENE primero la salida;
 20 (0.4)
 21 GERARDO Leal de Colombia,
 22 LUEGO la tendrá Leonardo Requena de
 Venezuela,

Ejp. 3-2: PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza ((asignación turno 01:17-09:21))

02 PRE: José Félix: Ariza Roberto: Calderón-
 03 (---)
 04 tres verso:s tema libre comienza;
 05 (-)
 06 Roberto Calderón.
 07 (-)
 08 responde:
 09 (-)
 10 José Félix Ariza;

El poeta abridor es elegido bien sea al azar (sacando una papeleta) o bien por decisión del jurado.

los ejemplos consultados, no hay un orden fijo en los turnos de participación. No fue posible constatar si los turnos están predeterminados.

Ejp 3-3: PV5 Mengual vs. Ortiz ((asignación turno 85:97 - 92:68))

53 PRE: presidente un número del uno al SEIS.
 54 (0.7)
 55 el Número cuatro;
 56 (0.9)
 57 le corresponde a Ángel Mengual;
 58 (0.8)
 59 al FRENte Ángel Mengual hágame el favor y
 saque sucontrincante.

En el ejemplo 3-3 el presentador pide al presidente del jurado decir un número del uno al seis para escoger al trovador que iniciará la ronda (cada trovador parece tener un número asignado). Luego de escogido el primer trovador, Ángel Mengual, el presentador le pide a éste sacar de una bolsa con nombres, el nombre del compañero rival.

El orden fijo de los turnos de participación tiene consecuencias sobre las propiedades (3) y (12):

Propiedad (3): Con turnos fijos y predeterminados de participación la probabilidad de que haya inicios de turnos sobrepuestos desaparece¹⁵⁵. Sin embargo las sobreposiciones finales (*terminal overlap*; Jefferson, 1984, pág. 3) son comunes como observamos en el siguiente ejemplo¹⁵⁶.

¹⁵⁵ No se encontraron casos de sobreposiciones iniciales.

¹⁵⁶ Las sobreposiciones finales en el contrapunto tienen otras motivaciones y cumplen una función distinta a las que se dan en las conversaciones cotidianas. En la conversación las sobreposiciones son generalmente un mecanismo para asignarse el siguiente turno de participación cuando a) el hablante actual no

Ejp 3-4: CL2 John Díaz vs. Ramón Villareal ((147:102 - 162:12))

40 JOH: [YO:] no creo en melodia
ni en garganta de jilguero.

41 A:sí ronco como soy
→ RONco más que los copl[e:ro:s-]

42 RAM: [pero ES más] que
culebrero
el camino es culebrero;
43 que YO lo vo:y a halar
→ cuando me salga al send[e:ro:;]

44 JOH: [A:gárr]eme como
quiera
(lo espero allá) en el sendero;
45 que pa haLARte
y pa haLA:Rte lo espero-

Propiedad (12): El orden fijo de los turnos de participación reduce a una el empleo de técnicas para la asignación del próximo turno: el hablante actual, el trovador X, selecciona al próximo hablante, quien será siempre el trovador Y. Este, por su parte, tendrá el derecho y la

asigna el siguiente turno a un participante determinado y b) hay más potenciales hablantes que podrían autoseleccionarse para tomar el siguiente turno (Sacks, Schegloff, & Gail, 1974; Steeck & Hartge, 1992). En el contrapunto estas posibilidades están excluidas por las propiedades (5) y (10). En este género las sobreposiciones finales son más una estrategia orientada al público para darle más dinamismo y velocidad al performance. Otra posible función es la de impedir el *feedback* del público a la estrofa anterior, “robándole el aplauso” al contrincante: el *feedback* del público normalmente tiene lugar en la pausa que hay entre dos intervenciones, al no haber pausa el público no tiene tiempo de dar *feedback* pues se ve obligado a reorientar inmediatamente su atención al próximo trovador.

obligación de tomar el próximo turno de participación. La opción de auto-selección está excluida¹⁵⁷.

Propiedad (6): La longitud de las intervenciones en el contrapunto es fija y está predeterminada. El formato y extensión de las intervenciones está fijado por la tradición local (estrofas de cuatro a diez versos octosílabos), y por las reglas que rijan el performance actual. Como consecuencia los lugares relevantes de transición (*transition relevant places*) son altamente proyectables y predecibles, lo que facilita a los trovadores la tarea de coordinar los cambios de turno.

Propiedad (7): La duración de los duelos de contrapunto es fija y está predeterminada. Al inicio de cada performance el presentador anuncia el número de estrofas permitidas a cada trovador y/o el tiempo disponible para el duelo.

Ejp. 3-5: PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza ((asignación turno 01:17-09:21))

```

02  PRE:   José Félix: Ariza Roberto: Calderón-
03          (---)
→ 04          tres verso:s tema libre comienza;
05          (-)
06          Roberto Calderón.
07          (-)
08          responde:
09          (-)

```

¹⁵⁷ A excepción del *gallino picao*, donde sí es posible.

Ejp 3-6: CL4 Gerardo Leal vs. Leonardo Requena ((apertura 31:76))

32 PRE: guacharaca TIEMmpo de cuatro minutos;

Propiedad (9): La distribución relativa de los turnos de participación está predeterminada. Al pre-determinar el número de hablantes, el orden de los turnos de participación y la longitud de las intervenciones, el contrapunto garantiza a los trovadores una distribución relativa equitativa de los turnos.

Propiedad (10): El número de participantes es fijo. La tradición de cada variedad regional estipula el número de participantes en el duelo de contrapunto, generalmente dos. De hacerse una excepción a lo convenido por la tradición, el jurado o el ente organizador del concurso determinará el número de participantes.

Propiedad (11:): Los turnos de participación son continuos. Las pausas cortas entre turnos son comunes, según el corpus consultado éstas oscilan entre 0.1seg. o menos y 10.5seg. No se encontró evidencia de interrupciones de los duelos.

Propiedad (14): como consecuencia de (5) -orden de participación preestablecido- y (9) -número fijo de participantes, el riesgo de violaciones al sistema de turnos se reduce considerablemente¹⁵⁸. En el

¹⁵⁸ Podría suponerse que el *gallino picao* se den estos casos, sin embargo no se encontró ningún caso.

corpus consultado no se encontró evidencia de violación al sistema por lo que no se pudo constatar si se emplean técnicas de reparación. No descartamos errores en los cambios de turnos ni que las técnicas de reparación sean necesarias.

Teniendo en cuenta los ejemplos consultados y tomando como referencia el modelo propuesto por, Sacks, Schegloff, & Gail (1974), podríamos describir la maquinaria de turnos de participación de los contrapuntos en contextos escénicos de competencia de la siguiente manera:

- (1) Los cambios de turno de participación ocurren y recurren. De hecho son obligatorios.
- (2) Sólo un participante habla a la vez.
- (3) Las sobreposiciones en las que coincide el final de un turno con el inicio del próximo son comunes, pero breves.
- (4) Las transiciones de un turno al próximo sin interrupciones y sin sobreposiciones son comunes.
- (5) El orden de los turnos de participación es fijo y está predeterminado.
- (6) La longitud de las intervenciones es fija y está predeterminada.
- (7) La duración de los duelos de contrapunto es fija y está predeterminada.
- (8) El contenido de las intervenciones no está predeterminado.
- (9) La distribución relativa de los turnos de participación está predeterminada y es equitativa.

- (10) El número de los participantes es fijo y está predeterminado.
- (11) Los turnos de participación son continuos.
- (12) Para asignar el siguiente turno de participación los participantes recurren a la técnica de seleccionar al próximo hablante, que será siempre el mismo. La autoselección está excluída.
- (13) Se utilizan varias *turn constructional units* simple y cuando éstas coincidan o estén contenidas dentro del formato de la estrofa escogida para cada performance.
- (14) No se evidenciaron errores o violaciones del sistema de turnos, por lo que tampoco se evidenció el uso de mecanismos de reparación para remediarlos. Sin embargo no los descartamos.

Por sus características el sistema de turnos del contrapunto está mas cerca de las interacciones institucionales que de la conversación en el continuo de sistemas de *turn-taking* propuesto por Sacks, Schegloff, & Gail (1974). Según los autores, los sistemas de turnos de participación pueden ser representados en una línea continua en cuyos polos opuestos se ubican, por un lado sistemas donde la asignación de turnos se gestiona de manera local (*local allocation of turns*), como en la conversación cotidiana, y, por otro, aquellos en los que los turnos están previamente asignados (*pre-allocation of all turns*)¹⁵⁹, como por

¹⁵⁹ Otra característica diferenciadora de los dos polos tiene que ver con la longitud de los turnos de participación. Sacks, Schegloff, & Gail (1974, pág.

ejemplo en el las ceremonias rituales, el debate y otras interacciones institucionales.

Las interacciones institucionales son interacciones altamente convencionalizadas orientadas a la ejecución de tareas o roles específicos (*task- or role-based activities*) más o menos formales (consultas, médicas, entrevistas, juicios) (Heritage & Greatbatch, 1989, pág. 47). Estas presentan variaciones en el sistema de turnos de participación las cuales hacen que la actividad pueda ser reconocida como tal (Ibíd., pág. 48). Entre las variaciones más relevantes están la reducción del rango de opciones y oportunidades de acción de los participantes (Ibíd., pág. 50), es decir, restricciones en cuanto al número de potenciales próximos hablantes, al orden, longitud y formato de los turnos de participación. La desviación de estas convenciones es objeto de sanciones. Por compartir estas características el contrapunto puede ser definido como un tipo de interacción institucional.

3.2.2. Actividades de transición de los turnos de participación

El diseño del sistema de turnos de participación del contrapunto, especialmente las propiedades (5), (6) y (10), facilita a los trovadores la

730) señalan que 1) a mayor el grado de pre-determinación en la asignación de turnos el tamaño de las intervenciones tiende a aumentar y 2) el polo pre-alocacional (*pre-allocational pole*) se caracteriza por la multiplicación de las unidades sentenciales al reducirse el número de hablantes potenciales. Estas dos observaciones no aplican para el contrapunto, pues el género predetermina el formato de las intervenciones (propiedad 6).

tarea de coordinar los cambios de turnos de participación, sin embargo no los libera de ella.

En este apartado analizaremos cómo los trovadores organizan los cambios de los turnos de participación en los performances de contrapunto en contextos escénicos de competencia. Por restricciones de tiempo y espacio nos enfocaremos únicamente en los recursos multimodales empleados para indicar el final del turno actual y la toma del siguiente.

Examinaremos cuatro ejemplos de contrapunto en contextos escénicos de competencia de cuatro variedades regionales distintas: un ejemplo de trova paisa (Colombia), uno de piquería vallenata (Colombia), uno de contrapunteo llanero (Colombia-Venezuela) y uno de payada (Argentina-Uruguay).

3.2.2.1. Actividades de final de turno

Para señalar el final del turno actual de participación los trovadores se valen de dos tipos de recursos multimodales: cambios prosódicos y movimientos.

a) Prolongaciones prosódicas

El fenómeno más recurrente encontrado en los ejemplos consultados es la prolongación de la última unidad léxica de la estrofa:

Ejp. 3-7: TP1 Pelo de Lulo vs. Tuttifruti ((admira 25:92 – 35:03))

14 PEL: y que bueno que EMpecé;
 15 (0.5)
 16 esta tanda con RaMIro;
 17 (0.4)
 18 por:que quería deCIR:te;
 19 (0.2)
 → 20 hoy lo MUcho que te admi:ro:::.

Estas prolongaciones van siempre al ritmo de la música por lo que crean un efecto de remate musical. Podrían ser vistas también como una forma de extender en el tiempo el turno participación sin transgredir las restricciones de formato.

b) Cambios de ritmo

Otro fenómeno recurrente son las alteraciones de ritmo del canto al final de la estrofa. Los cambios se dan en los dos sentidos, acelerando o disminuyendo la velocidad del canto.

Ejp. 3-8: PA1 López vs. Gabotto ((peoncito 32:71 – 54:78))

20 EmG: yo: (les) tendré que aclara:r-
 21 (0.7)
 22 si ES que en la ropa me fijo:.
 23 (0.2)
 24 seguro SOY desprolijo?
 25 (.)
 26 como usTED (es pa) improvisa:r-
 27 (0.2)
 28 yo vine a contrapunteA:R-

29 (0.3)
 30 y a hacer de versos deRRO:che;
 31 (0.2)
 32 en EStE lí:rico broche:-
 33 (.)
 34 si parezco un pobreciTO;
 35 (0.3)
 → 36 <<acc>cuidado que este peoncito=.>
 → 37 <<ac>=puede arruinarTE la no::che:::.>

Como se ve en el ejemplo 3-8 el trovador acelera su canto en los dos últimos versos de la estrofa cantándolos en una sólo unidad prosódica y con un ritmo acelerado. Estos dos últimos versos son además los que contienen el “acto de descortesía”¹⁶⁰ final de la estrofa: En su intervención EmG responde al ataque de su compañero, el cual lo acusa de *desprolijo*. En los primeros cuatro versos EmG acepta su aspecto descuidado en el vestir (20 a 24) y lo compara con la forma descuidada de improvisar de su compañero (26), lo que se constituye en el primer “acto de descortesía” a JCL. En los dos versos siguientes (28 y 30) EmG expresa estar en el escenario para demostrar sus habilidades como payador y termina la estrofa advirtiendo a su compañero-rival que puede “arruinarle la noche” (36 y 37).

El ritmo acelerado del canto en los dos últimos versos crea un efecto de “remate”. Como ya lo anotaron Díaz Pimienta (2014) e Isolabella

¹⁶⁰ En esta investigación nos referimos con “descortesía” e “insulto” a descortesía esenificada. Ver cap. 4.3.1.

(2012), y como también se ve en el copus consultado, los últimos versos de la estrofa son los que generalmente portan el contenido pragmático más relevante (el “insulto”), o bien los que “condensan de manera sentenciosa el mensaje de la estrofa” (Isolabella, 2012, pág. 155). El cambio de ritmo entonces, no sólo es una forma de marcar el final de la intervención, sino también una estrategia para resaltar el “acto de descortesía”.

En el siguiente ejemplo TUT se vale de la misma estrategia para señalar el final de su intervención y a la vez marcar el acto de “descortesía” dirigido a su compañero (61), acelerando de tal manera el canto, que pierde el carácter musical y parece hablado. TUT utiliza esta estrategia recurrentemente a lo largo de su performance.

Ejp. 3-9: TP1 Pelo de Lulo vs. Tuttifruti ((romper el culo 89:99 – 98:54))

55	TUT:	Eso no es ningu:na moda;
56		(0.5)
57		perdóneme Pelo e Lulo.
58		(0.5)
59		al QUE le rompen la oreja.
60		(0.2
→ 61		TAMbién le rompen el <<acc ; p>culo>.

c) Cambios de volúmen

También son frecuentes los cambios de volúmen en el último verso de la estrofa. En el ejemplo anterior, TUT no sólo acelera el canto del ritmo en la última estrofa sino que también baja el volúmen de la voz (61).

Más frecuente aún es subir la voz al final de la estrofa:

Ejp. 3-10: PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza ((118:27 – 132:19))

```

80   JFA:   les acabo de demostrA(r) .
81           (0.3)
82           cómo es que un homBRe se humilla-
83           (0.2)
84           les aCabo de demostra(r) .
85           (0.3)
86           cómo es que un homBRe se humilla.
87           (.)
88           ahora hín:quese DE rodillas y=
89           =dígame (.) perdón papÁ:;
90           (.)
91           Ahora hínquese de rodillas y.
92           (0.2)
→ 93           dígame <<f>perDÓN papá:;>

```

Al igual que los cambios de ritmo, frecuentemente el cambio de volúmen no sólo coincide con el lugar relevante de transición sino también con un acto de “descortesía” ayudando a resaltarlo. Así vemos que los cambios de ritmo y volúmen al final de las intervenciones no solo cumplen una función organizativa en la interacción al marcar el

lugar de transición relevante sino que además cumplen funciones pragmáticas al marcar el contenido relevante de la estrofa, el cual frecuentemente está expresado al final de ésta.

En el siguiente ejemplo el contenido relevante de la estrofa se encuentra en el penúltimo verso, aún así se da el cambio de volúmen al final de la estrofa, lo que demuestra que éste no sólo está relacionado con el contenido relevante sino también con el lugar relevante de transición.

Ejp. 3-11: PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza ((85:79 – 96:17))

56	JFA:	CO:mo el jean que tu tenéis;
57		(0.2)
58		es mejor que (coja) calma.
59		(.)
60		voy a corONARme rey;
61		(.)
62		AUNque te duela en el alma;
63		(0.2)
64		VOY a coronarme rey;
65		(0.2)
→ 66		AUNque te <<p>duela en el alma;>

d) Retracción de gestos

En los cuatro videos consultados se encontró que los trovadores retraen los movimientos con los que acompañan el performance al final de cada estrofa.



Foto #3-22: TUT retracción de gestos



Foto #3-23: TUT paso atrás

Al retraer los movimientos con los que acompañó su performance, TUT reduce su visibilidad ante el público dejando de ser el centro de atención de éste. La retracción proyecta no solamente que la intervención del trovador actual ha terminado sino también que éste renuncia a la pretensión de obtener la atención del público y con ello a extender su intervención. Mediante la retracción de los movimientos el trovador actual se desmarca como foco de atención y permite al público redirigir su atención al próximo trovador.



Foto #3-25: GER baja el microfono y cambia de mano



Foto #29-26: GER baja el micrófono

En este ejemplo GER sostiene durante toda su intervención el micrófono con la mano derecha (Foto #3-24) a la altura de la boca. Acompaña el performance con el brazo izquierdo extendiéndolo hacia el público repetidas veces al ritmo del canto. En cuanto termina la estrofa GER retira el micrófono de la boca con la mano derecha, lo toma con la mano izquierda (Foto #3-25) y lo sigue bajando hasta la altura del vientre (Foto #3-26).

El uso del micrófono es uno de los elementos que marca al trovador actual pues sólo a través de él su intervención verbal es accesible al público. Al retirarse el micrófono de la boca el trovador señala el final de su intervención, es decir se desmarca como hablante.

f) Reorientación del cuerpo

Como así se ve en los ejemplos consultados, frecuentemente los trovadores reorientan su cuerpo al final de cada estrofa, dirigiéndose hacia el otro interlocutor. Es decir, si durante la mayor parte de su intervención los trovadores dirigen su cuerpo al público, al final de la estrofa lo reorientan hacia el compañero-rival. Si en cambio dirigen su cuerpo al compañero durante la intervención, al final de esta lo reorientan hacia el público.

Ejp. 3-14: TP1 Pelo de Lulo vs. Tutifruti ((admiro 25:92 – 39:23))

```

14 PEL:      y que bueno que empe*CE;
      P_crp:                *a T->16
15          (0.5)
16          e * *sta tanda con RaMIro;
      P_crp:  ->* *a pb -->20
17          (0.4)
18          porque # quería decirte;
19          (0.2)
      foto:                #3-27
→ 20          hoy lo MUCHO que te adMI* *#:ro:...
      P_crp:                --->* *a T-->22
      foto:                #3-28
21          (---)

```

22 TUT: me parece muy bon*ito.
 P_crp: --->*

En este ejemplo vemos como PEL mantiene su cuerpo dirigido al público durante la mayor parte de su intervención. Sólo se dirige a TUT en dos momentos, al final de la línea 14 y al final de la estrofa (20). PEL canta el último verso con el cuerpo dirigido al público (Foto 3-27). Al final de este, mientras articula la última sílaba (prolongada) de su intervención “admiro”, PeL reorienta su cuerpo hacia TUT y se inclina hacia atrás alejándose del micrófono (Foto 3-28). Al alejarse del micrófono PEL se desmarca como hablante indicando así que su intervención ha terminado. Al dirigir su cuerpo hacia TUT, PEL parece señalar que espera la reacción de TUT a su intervención, a la vez que muestra disponibilidad para escuchar atentamente su estrofa (*engagement displays*, Schmitt, 2005).



Foto #3-27: PEL dirigido al público



Foto #3-28_ PEL dirige el cuerpo a TUT

Ejp. 3-15: CL1 Alexis Sanabria vs. Gerardo Leal ((festivales 23:652 – 26:89))

```

07 GER:      *[cla]ro que no (xxx) #
GER_crp: *>> --- dir ALE -->09
foto:      #3-29
GER      porque es que el año pasao.

08      (.)
09      pero en to(dos) los festivales
→      uste(d) nu:nca* *me ha ganao[:;]#
GER_crp:      --->* *a pb-->>
foto:      #3-30

```

En 3-15 GER canta su estrofa dirigiendo su cuerpo hacia ALE, el *addressee*. En el último verso de su intervención reorienta el cuerpo hacia el público y da un paso atrás. Al reorientar el cuerpo hacia el público, GER desmarca a ALE como interlocutor, señalando que ya le ha expresado lo que tenía por decirle y que su turno ha terminado.



Foto #3-29: GER dirigido a ALE



Foto #3-30: GER se dirige al público

g) Paso atrás

Otro fenómeno recurrente encontrado en el corpus es que el trovador actual da un paso atrás una vez termina su intervención.

Ejp. 3-16: CL1 Alexis Sanabria vs. Gerardo Leal ((herra0 73:99 – 80:29))

```

30 GER:      e:ste Cimarrón es mío
              está MÁS que comprobao.
31           (0.2)
32           ya lo TENgo en mi (mangote)
→          de ÑApa lo tengo herra*o[:.]
          GER_crp:                          *p atr --->
33 ALE:      [es]te cimarrón de*
              oro
          GER_crp:                          ---->*

```

En el ejemplo GER canta su estrofa con el cuerpo dirigido al público y sin desplazarse. Sostiene el micrófono con la mano derecha y acompaña su performance con el brazo izquierdo y el cuerpo. Una vez termina su intervención (32) GER da un paso atrás, se retira simultáneamente el micrófono de la boca y lo toma con la mano izquierda.

Al retroceder GER se hace menos accesible al público a la vez que el siguiente trovador, en este caso ALE, queda automáticamente en la posición delantera, de modo que es más susceptible de convertirse en el foco de atención de la audiencia. El paso hacia atrás indica al público que puede redirigir su atención a la siguiente intervención.

Como muestran los datos, los fenómenos descritos anteriormente no ocurren aisladamente sino en combinación:

Ejp. 3-17: CL1 Alexis Sanabria vs. Gerardo Leal ((plantaio 29:97 – 33:13))

```

10 ALE: *NO se preocupe por eso
ALE_crp: *>> dir a pb -->12
ALE_brz_d: *>>mic. boca -->19
ALE      aquí lo deajo plantaio.
11      ( 0.2)
12      al guarará sabanero
→      YO lo deajo enterraio* *[: -]
ALE_crp:      --> * *p atr y c a GER -->
ALE_brz_d:      -->* *b mic-->

```

En cuanto empieza a cantar su estrofa ALE con el cuerpo orientado hacia el público y mantiene esta orientación durante toda la estrofa. Sostiene el micrófono con la mano derecha a la altura de la boca mientras acompaña el performance con movimientos del brazo izquierdo¹⁶¹. Al iniciar el último verso (12), ALE se empuja a la vez que extiende el brazo izquierdo hacia arriba mientras articula el pronombre personal “yo”. Mientras canta “lo deajo ente-“ ALE retrae los movimientos anteriores: baja el brazo izquierdo y transfiere el peso de su cuerpo a la pierna izquierda quedando en una posición más o menos neutral. Al pronunciar la última sílaba (12) ALE lleva la pierna derecha hacia atrás proyectando que dará un paso en esa dirección, en cuanto termina de pronunciar la última sílaba del verso baja el brazo derecho

¹⁶¹ Estos movimientos (extensión del brazo hacia al frente y hacia arriba con el puño cerrado) coinciden con el tiempo y la intensidad de la articulación dándole un carácter rítmico al performance.

alejándose el micrófono de la boca y lleva la pierna izquierda atrás completando el paso iniciado poco antes. Simultáneamente el trovador reorienta su cuerpo hacia GER.

La combinación de estas actividades en el lugar de transición relevante (prolongación de la última sílaba, retracción de gestos, alejar el micrófono de la boca, paso atrás, reorientación del cuerpo), perceptibles al público y al siguiente trovador, no solo señalan el final de la intervención actual sino que, sumadas a las actividades de toma de turno del próximo trovador, indican al público que pueden redirigir su atención a la siguiente intervención, próxima a comenzar.

3.2.2.2. Actividades de toma de turno

En el corpus consultado se encontró que los trovadores realizan tres actividades recurrentes en el lugar de transición relevante relacionados con la toma del siguiente turno de participación: hacen *displays* de *feedback* a la intervención anterior mediante gestos, reorientan su cuerpo y extienden el brazo libre hacia el interlocutor de su intervención y se llevan el micrófono a la boca.

a) *Displays* de *feedback*:

Ejp. 3-18: TP1 Pelo de Lulo vs. Tuttifrutti ((admiro 25:92 – 35:03))

14 PEL: y que bueno que empeCÉ;
 15 (0.5)
 16 esta tanda con RaMIro;
 17 (0.4)

```

18         porque quería decirte;
19         (0.2)
→ 20         hoy *lo MUCHO que te ad* *MI      * *:ro:::. *
TUT_cbz: >>ab * ar a pb          * *a PEL * * asiente*

```

En 3-18 TUT alterna constantemente la mirada entre el público y PEL mientras este último hace su intervención. Al empezar el último verso de la estrofa (20), TUT levanta la mirada hacia el público. Cuando PEL pronuncia la última palabra del verso, “admiro”, TUT reorienta la mirada hacia PEL y asiente con la cabeza en un gesto que parece expresar agradecimiento. Este gesto coincide, por un lado con el lugar relevante de transición: al final de la intervención de PEL y antes del inicio de la estrofa de TUT, y por otro, con el halago de PEL a TUT en el que le expresa su admiración. La posición en la que se da el gesto permite interpretarlo como un *display de feedback*, como la reacción de TUT al cumplido expresado por PEL.

Los *displays de feedback* frecuentemente no solo hacen referencia al contenido de la estrofa anterior sino que también pueden tener carácter proyectivo como lo muestra el siguiente ejemplo:

Ejp 3-19: CL1 Alexis Sanabria vs. Gerardo Leal ((arrimao 117:90 – 124:21))

```

49  ALE: aunque usTEd viva en Yopal
        y viva en este poblado.
50      (.)
        pero usTED vive es aquí
→ 51      *porque llegó* *de arrima[o:;]

```

GER_cbz: * a ALE as * *a pb as >>
 52 GER: [CL]Aro que vivo en
 Yopal

ALE menciona que su rival GER vive en Yopal (49) (la ciudad donde se lleva a cabo el festival), pero que “llegó de arrimado”, decir, que no es originario del lugar y que saca provecho del hecho de vivir allí, sin retribuir nada a cambio¹⁶². GER reacciona a la estrofa de ALE asintiendo enfáticamente con la cabeza (51), antes del final del último verso. Posteriormente GER afirma y confirma en el primer verso de su estrofa (52) que vive en Yopal, como expresó anteriormente ALE. El gesto de asentimiento de GER al final de la estrofa de ALE en este caso no solo es la reacción a lo expresado por este (que GER vive en Yopal), sino que a la vez proyecta el contenido de su intervención, específicamente la parte donde GER confirma que vive en Yopal.

Debido a las restricciones del formato de turnos (cuartetos octosílabos), los *displays* de *feedback* mediante gestos resultan una estrategia económica para expresar la evaluación del contenido de la estrofa actual y, como en el caso del ejemplo anterior, para proyectar el contenido de la siguiente ahorrando unidades léxicas para la próxima intervención.

Como vemos en los ejemplos 3-18 y 3-19, y como así lo confirma el resto del corpus, los *displays* de *feedback* son generalmente la primera actividad realizada por el siguiente trovador que puede ser claramente

¹⁶² Según el diccionario de la RAE arrimado es una „persona que vive en casa ajena, y costa o al amparo de su dueño”. <http://lema.rae.es/drae/?val=arrimado>

identificada como relacionada con la toma del próximo turno. Estos se dan generalmente en el último verso de la intervención actual o bien inmediatamente después. También pueden darse simultáneamente a otras actividades de toma turno como reorientar el cuerpo o llevarse el micrófono a la boca. Por último es importante mencionar que aunque los *displays de feedback* aunque son muy comunes, no siempre se dan.

b) Reorientación del cuerpo y extensión del brazo libre hacia el interlocutor

En la totalidad del corpus se encontró que los trovadores reorientan el cuerpo bien hacia el público o bien hacia el compañero-rival inmediatamente antes de iniciar su intervención. Esta reorientación del cuerpo viene generalmente acompañada o seguida por la extensión del brazo libre (el que no lleva el micrófono) hacia el interlocutor elegido. También es común que el próximo trovador avance unos pasos en dirección a su interlocutor al tiempo que orienta el cuerpo hacia él¹⁶³.

➤ Al compañero-rival:

En el siguiente ejemplo de contrapunteo llanero se ve como GER, el trovador en turno de espera, cambia constantemente la dirección de su cuerpo para acomodar el cable del micrófono mientras ALE realiza su intervención. Entre el final del segundo verso y el principio del tercero

¹⁶³ Schegloff, 1996, Steeck & Haritge y 1992, documentan fenómenos similares para la conversación cotidiana.

GER se gira completamente hacia la izquierda dándole la espalda a ALE y avanza un paso en la misma dirección mientras hala el cable del micrófono con el brazo derecho (Foto #3-31). Hacia la mitad del tercer verso (46), GER voltea, primero la cabeza, y luego todo el cuerpo hacia ALE en un giro de 180° (Foto #3-32). Al final del cuarto verso (46), mientras ALE pronuncia las dos últimas palabras “vaya pelado”, GER avanza un paso hacia ALE y extiende enfáticamente el brazo izquierdo en dirección a este (Foto #3-33).



Foto #3-31: GER da la espalda a ALE



Foto #3-32: GER reorienta el cuerpo hacia ALE



Foto #3-33: GER extiende el brazo hacia ALE

Ejp 3-20: CL1 Alexis Sanabria vs. Gerardo Leal ((millón 105:51 – 111:64))

```

44 ALE:          no se preocupe compita
                  que yo lo llevo (xxx).
45              (. )
→ 46            *le voy a # dar un mi**LLÓN
GER_crp:        *>> esp a ALE          **180° a ALE -->
foto:          #3-31
                  que no se* * va#ya pela* do; *
GER_crp:        --->* *p a ALE      *
GER_brz_i:      *ar-->
foto:          #3-32
47 GER:          * *yo          * # NUNca me (lo) preocupo
GER_brz_iz:    -->* *ex a ALE*
foto:          #3-33

```

En este ejemplo vemos como GER reorienta su cuerpo hacia ALE en el tercer verso, el lugar relevante de transición, señal de que prevee el final

de la intervención de su compañero y de que se prepara para tomar el siguiente turno de participación. Al dirigirse hacia ALE, GER proyecta que será éste el *addressee* del contenido de su estrofa. La combinación de estos movimientos: reorientar el cuerpo hacia el compañero-rival, avanzar y extender el brazo hacia él en gesto de *pointing*, y la intensidad con la que GER los realiza, proyectan además el carácter confrontativo de la intervención de GER, además de atraer la atención del público y aumentan la tensión del performance, creando expectativas acerca del contenido de la estrofa.

➤ Al público:

Es este ejemplo de payada argentina observamos que, como es tradicional para la payada ambos trovadores dirigen el cuerpo al público durante todo el performance. Durante los primeros cuatro versos de la décima de EmG, JCL, el trovador en espera, dirige la cabeza y la mirada hacia la audiencia. En la mitad del quinto verso (28) JCL baja la cabeza y apoya el mentón en la guitarra sin dejar de tocar. Permanece en esta posición hasta el final del verso siete (línea 32). En cuanto EmG empieza a cantar el octavo verso (línea 34) JCL dirige la cabeza hacia él y permanece en esa posición hasta el final de la estrofa. Una vez terminada la décima JCL baja de nuevo la mirada y la cabeza hacia su guitarra señalizando trabajo interno. JCL mantiene esta posición por 6,8 segundos, luego de los cuales levanta la cabeza y la mano derecha hacia el público en un movimiento sincronizado e inicia a cantar su estrofa.

Ejp.3-21: PA1. López vs. Gabotto ((32:71 – 54:78))

20 EmG: yo*: (les) tendré que aclarar:r-
 JCL_cbz: *a EmG ---> 28
 21 (0.7)
 22 si es que en la ropa me fiijo:.
 23 (0.2)
 24 seguro soy desprolijo?
 25 (.)
 26 como usted (es pa) improvisa:r-
 27 (0.2)
 28 yo vine a* *contrapunTEA:R-
 JCL_cbz: --->* *ab apy en gui -->33
 29 (0.3)
 30 y a hacer de versos deRRO:che;
 31 (0.2)
 32 en ESTe lí:rico broche:-
 33 (.) *
 JCL_cbz: -->*
 34 #*si parezco un pobreciTO;
 JCL_cbz: *ar cbz a EmG --->38
 foto: #Foto 3-34
 35 (0.3)
 36 <<acc>cuidado que este peoncito.=
 → 37 =puede arruinarte la> no::che:::
 38 (0.6)* *#(6.8)* *#(0.9)
 JCL_cbz: --->* * ab * * arr a pb--->>
 JCL_mn_d: * arr a pb--->>
 foto: #3-35 #3-36
 39 JCL: con esas COplas vacia::s-



Foto #3-34: JCL mira a EmG



Foto #3-35: JCL *displays* de trabajo interno en pausa entre turnos



Foto #3-36: JCL reorienta el cuerpo al público e inicia su turno

Al igual que en el ejemplo anterior en este fragmento se observa claramente el momento en el que JCL anticipa el final de la intervención de JmG, lo cual señala dirigiendo la cabeza y la mirada hacia su compañero (Foto #3-34), dos versos antes del final, es decir en el lugar relevante de transición. Antes de iniciar su intervención JCL hace una pausa de 8,3 segundos, durante la cual sigue tocando la guitarra y hace *displays* de trabajo interno al mantener la cabeza abajo (Foto #3-35). 0,9 segundos antes de iniciar con el canto de su estrofa JCL dirige la cabeza y la mirada al público al tiempo que interrumpe el rasgado de la guitarra para extender el brazo derecho hacia el frente (Foto #3-36). De esta manera señala que está listo para iniciar su intervención y elige al público como primer interlocutor.

Al dirigirse al público al inicio de su intervención JCL no solo lo incluye como participante ratificado, sino que además señala que es al él a quien está dirigido su performance aún cuando este no sea el *addressee* de la estrofa. Por otra parte se hace más visible al público y atrae la atención de este hacia sí, es decir, se marca como foco de atención.

c) Llevarse el micrófono a la boca

Ejp. 3-22: PV1 Roberto Calderón vs. José Félix Ariza ((rey del valle 37:64 – 49:78))

16 RCD: analice este deTAlle.
 17 (.)
 18 que mi dios lo libre a usTED.

19 (0.2)
 20 hoy veRÁN al rey del valle;
 21 (0.2)
 22 aRROdillado a mis pies.
 23 (0.3)
 24 *hoy verRÁN al rey del va*lle;
 JFA_cbz: *ar fr *
 25 (0.2)
 → 26 a*RROdillado <<p>a +mis pie:s.
 JFA_crp: *3p fr cen --->
 JFA_mn_d: +mn a mic--->>
 27 (.) *
 JFA_crp: --> *
 28 JFA: cada quién tiene su DÍA.

Mientras RCD hace su intervención, JFA permanece al extremo derecho de la tarima unos pasos por detrás de su compañero-rival con la cabeza hacia abajo. En el mismo momento en el que RCD empieza a repetir el tercer verso de su cuarteta (24), JFA levanta la cabeza hacia el frente. Al comenzar la repetición del cuarto y último verso (26) JFA avanza tres pasos en diagonal hacia el centro y el frente de la tarima y se lleva el micrófono a la boca con la mano derecha señalizando que está por comenzar su intervención. Llevarse el micrófono a la boca es la señal más clara del inicio inminente del próximo turno de participación pues de esta manera el trovador se marca como el próximo hablante.

Estas actividades multimodales de finalización y toma de turno permiten al público identificar el lugar relevante de transición y le

indican en qué momento reorientar su atención al próximo trovador: por un lado el trovador actual se desmarca como foco de atención al retraer sus movimientos y al bajar o alejarse del micrófono, pues de esta manera se hace menos visible y se desmarca como hablante. Por otro, el próximo trovador aumenta su visibilidad al público al reorientar su cuerpo, extender el brazo al interlocutor y llevarse el micrófono a la boca, márcandose así como foco de atención y como próximo hablante.

Debido a las particularidades del formato de los turnos de participación en el contrapunto podría pensarse que la fuerza proyectiva de la métrica bastaría para poder anticipar el final del turno actual, haciendo superfluos los recursos multimodales. Sin embargo encontramos un ejemplo que demuestra lo contrario.

En el siguiente ejemplo de payada argentina JCL decide cambiar al formato de su intervención de décimas a cuartetas y extender su turno cantando, sin previo aviso, 28 versos en lugar de diez, lo estipulado para la payada. JCL no realiza ninguna de las actividades de finalización de turno en los que corresponderían a los versos nueve y diez de la décima, sino que sigue cantando sin alterar el volumen ni el ritmo del canto y sin hacer mayores cambios en los gestos con los que acompaña el performance. Por su parte el compañero-rival EmG, un payador lo suficientemente experto como para reconocer el final de la decima sólo teniendo en cuenta el número de versos cantados, no hace ninguna de las actividades de toma de turno, con lo que indica haber reconocido que la intervención de su compañero aún no ha alcanzado el punto de compleción.

Sin embargo no es sólo la ausencia de actividades multimodales de finalización de turno lo que permite a EmG reconocer que su compañero ha decidido extender su participación. Ya en el verso cinco (línea 84) se advierte el cambio de formato de décima a cuarteta pues el verso termina en una nueva rima *-ita* en vez de terminar en la rima anterior *-ar* (línea 82), como lo estipula el formato de la décima espinela (*abbaaccddc*).

Ejp. 3-23: PA1. López vs. Gabotto ((cuartetas 131:511 – 91:63))

		Rima
Primera cuarteta	77 JCL: ya notó bien la plaTE:a:..	A
	78 (0.5)	
	79 de que HA: venido a gana:r-	B
	80 (0.2)	
	81 LO que no notan uste:des?	C
	82 el (muy) empezó a tembla:r-	B
	83 (0.2)	
Segunda cuarteta	84 le TIEM:mbla la (arpargatita);	A
	85 (.)	
	86 CUA:Ndo mi rima lo (asedia)-	B
	87 CO:N las botitas cortitas-	A
	88 (.)	
	89 y desprolijas las me:días-	B
	90 (.)	

Tercera	91	más no debo critiCA:Rte-	A
cuarteta	92	(0.2)	
	93	herMAno yo te sopo:rto-	B
	94	(0.3)	
	95	tenés CO:Rtas las bombachas-	C
	96	(0.2)	
	97	y TU talento es muy co:rto:-	B
	98	(0.2)	

El formato del quinto al octavo verso (líneas 84 a 89) confirma que se trata de dos cuartetas seguidas (*acab-abab*) en lugar de los ocho primeros versos de una espinela. Teniendo en cuenta que la cuarteta es una unidad de significado (Abadía Morales, 1984) es posible proyectar que los versos nueve y diez (91-93) son los dos primeros versos de una tercera cuarteta cuyo punto de compleción semántica y sintáctica sólo se alcanzará en el verso doce (97). El cambio de formato, así como las proyecciones semánticas y sintácticas de la estrofa, sumadas a la ausencia de actividades multimodales de finalización de turno le permiten a JmG reconocer que su compañero ha decidido extender su intervención y actuar de acuerdo a ello.

JCL continúa cantando una cuarteta tras otra sin cambiar el volumen del ni el ritmo del canto, sin detener el rasgueo de la guitarra y sin hacer cambios relevantes en sus gestos y movimientos. Cada cuarteta es además una unidad de significado con posibles puntos de compleción al final de cada una de ellas, de modo que no es posible proyectar el

final de la intervención basándose únicamente en el formato y el contenido de las cuartetas.

Al terminar el línea 125, después de seis cuartetas ininterrumpidas, JCL detiene el rasgueado de la guitarra, levanta el brazo derecho y lo vuelve a bajar con el puño cerrado en un movimiento enfático luego de lo que lo que vuelve a tocar la guitarra cambiando el compás para marcar el inicio del “remate”. El cambio de acorde coincide con la última palabra de la línea 127 “púas”, lo que indica que el “remate” de la estrofa está por comenzar.

Por su parte JmG, quien acompaña la intervención de JCL con su guitarra, dirige la cabeza y la mirada hacia su compañero justo al final de la línea 123 de modo que ve el momento en el que JCL sube el brazo derecho, lo vuelve a bajar y marca el cambio de ritmo con la guitarra. EmG coordina el rasgueo de la guitarra con JCL cambiando también el ritmo de la melodía al mismo tiempo. De esta manera EmG hace evidente que ha reconocido el gesto de JCL como proyección del final de su intervención, es decir como marca del lugar relevante de transición.

Como es usual para el “remate” de la payada JCL aumenta el volumen y la velocidad del canto; se observa también un cambio en sus gestos y movimientos, más bien poco llamativos hasta antes de la línea 125. Durante los dos últimos versos JCL asiente enfáticamente cuatro veces con la cabeza, el último gesto de asentimiento coincide con el final de la línea 130, el último verso, luego de lo que baja la cabeza hacia la

guitarra y se aleja del micrófono. Con las actividades de final de turno de JCL, EmG inicia las actividades de toma del próximo turno.

Ejp. 3-24: PA1. López vs. Gabotto (cuartetos 164:46 – 199:03)

101 JCL: yo soy medio muy contrario-
 102 (0.2)
 103 entonces no había subido,
 104 (.)
 105 (Gurisito) al escena:rio-
 106 (.)
 107 y NO: (importe) que la gloria;
 108 (.)
 109 de tu VE:Rso repentino-
 110 (.)
 111 (mirá) que gra:nde la fama-
 112 (.)
 113 del gran pueblo argenti:no;
 114 (.)
 115 por Gabino;
 116 (0.2)
 117 por Betino:ti.
 118 (.)
 119 por Generoso Dama:to:.
 120 (.)
 121 yo: no levanto el (xxx),
 122 (0.2)
 123 y medio (xxx) (te trato);
 124 (0.2)
 125 pero si te ha°#cés el lío;
 EmG_cbz: °a JCL --->130

foto: #3-37
 126 *# (0.2) *
 JCL_brz_d: *ar *
 foto: #3-38
 127 *#HOY vas a encon*trar mis *°púas. *°
 JCL_brz_d: *a guitarra * *camb ac*
 EmG_brz_d: °camb ac°
 Foto: #3-39
 128 (0.2)
 129 y te llevarás (.) *la marca=.
 JCL_cbz: *as x 4 --->
 130 =de un BUEN paya°dor charrú:**a-
 JCL_cbz: --->° --->**ab # ->>
 foto: #3-40
 EmG_cbz: °hacia el público --->>
 131 P: (10.5)



Foto #3-37: EmG mira a JCL



Foto #3-38: JCL sube el brazo derecho



Foto #3-39: JCL y EmG coordinan cambio de acorde



Foto #3-40: JCL baja la cabeza y se aleja del micrófono

En este ejemplo vemos como el conocimiento sobre el formato de los turnos de participación y las proyecciones semántico-sintácticas no son suficiente para anticipar el final de la intervención actual, de lo contrario JmG habría podido iniciar actividades de toma de turno ya desde el final de la segunda cuarteta de JCL. En cambio EmG se orienta principalmente por los recursos multimodales empleados por su compañero para proyectar primero la extensión (mediante la ausencia de actividades de final de turno) y luego el final de su intervención. De esta manera intentamos mostrar que si bien el formato predeterminado de los turnos de participación facilita la coordinación de los cambios de turno no son el único ni principal el recurso por el que se orientan los trovadores. Los recursos multimodales juegan un papel esencial a la hora de coordinar la transición de los turnos, pues mediante su uso los trovadores implementan las normas de los turnos de participación.

3.3. Trabajo relacional en el contrapunto

En la introducción a la Parte 3 describimos el contrapunto como subgénero de la trova, por lo que comparte con esta las mismas características a nivel de la estructura interna (estructura poética, estructura global del performance, musicalidad, modalidades de enfrentamiento en cuanto a variaciones de rima, estructura y construcción de la estrofa), de la estructura externa (contextos y milieu comunicativo) y al nivel de la interacción (dialogicidad, carácter agonal, constelación de participación, estructura conversacional).

La característica que define al contrapunto y que lo diferencia de otras modalidades de trova es, según la literatura especializada, su carácter abiertamente agonal y "descortés":

“[...] ese tipo de controversia en la que un improvisador ataca al otro [...] Los improvisadores siempre están enfrentándose, siempre se ‘atacan’ para ‘desmentir’ o negar o demeritar lo que dijo el otro [...] es el enfrentamiento caústico, irónico, burlesco o mordaz entre los repentistas, sin otra razón temática que esa: demostrar que uno es mejor que el otro”. (Díaz-Pimienta, 2014, págs. 494-495)

“O desafio é o momento dos cantadores estabelecerem abertamente uma peleja entre si, quando um pretende denegrir a imagen do outro por meio dos versos”. (Silva Osório, 2006, pág. 69)

En el contrapunto los trovadores se “atacan”, se “desmienten”, se “demeritan” mutuamente, atacan la competencia del rival, su imagen como trovador y en ocasiones como persona para entretener a la audiencia y a la vez demostrar sus habilidades en la improvisación de versos¹⁶⁴. Esto supone que en el nivel de la interacción, a diferencia de otras modalidades, los trovadores realizan una serie de acciones verbales y no verbales que pueden ser interpretadas como descortesías y, a nivel de la estructura interna, que estas acciones están expresadas de forma que puedan ser reconocidas y evaluadas como descortesías. Mediante estas acciones los trovadores crean un tipo de relación entre sí marcado por un carácter agonal exacerbado y una aparente descortesía, principal característica y a la vez principal diferencia entre el contrapunto y otras modalidades de trova.

En el presente apartado abordamos la pregunta por la gestión de la relación que los trovadores crean entre sí o el trabajo relacional en términos de Locher (2001) y Locher & Watts (2005), aspecto que incluimos dentro del nivel de la estructura externa del contrapunto. Por otro lado describimos en 3.3.2 los recursos interaccionales (nivel de la interacción) y formales (nivel de la estructura interna) empleados para gestionar la relación entre los trovadores. Como resultado de este análisis mostramos en 3.3.3 cómo los trovadores crean, mediante sus

164 Utilizando la terminología de los estudios de (des)cortesía se diría que el contrapunto es un intercambio de actos descortesés (face-threatening acts en el sentido de Brown & Levinson, 1987).

acciones verbales y los recursos sintácticos empleados, una relación asimétrica con su rival. Terminamos el apartado con un faszit 3.3.4 en el que mostramos de qué manera los tres niveles de análisis (nivel de la estructura externa, de la interacción y de la estructura interna) se condicionan mutuamente y reflexionamos sobre el carácter escenificado del conflicto en el duelo de contrapunto.

3.3.1. Nivel de la estructura externa: Trabajo relacional y descortesía escenificada

Locher & Watts definen el trabajo relacional como el trabajo invertido por los participantes en negociar sus relaciones en la interacción (Locher 2001; Locher & Watts 2005; Locher 2006, Locher & Watts 2008). Esto basado en la asunción que todo acto comunicativo tiene dos caras, una informativa y una interpersonal, lo que significa que toda interacción supone un trabajo relacional (Locher & Watts, 2008, pág. 77).

Siguiendo a los autores, la percepción de un mensaje como cortés, descortés o simplemente apropiado depende de los juicios *in situ* que los participantes hacen al nivel del trabajo relacional en una interacción determinada. Estos juicios se realizan con base en las normas y expectativas que los individuos han construido y adquirido al categorizar experiencias similares anteriores. Locher y Watts (2008) recurren aquí al concepto de “marcos” o *frames* (siguiendo a Tannen 1993; Escandell-Vidal 1996 cit. en Locher & Watts 2008), cuyo fundamento teórico lo constituyen las conceptualizaciones cognitivas

construidas históricamente por los individuos de formas de comportamiento apropiado o inapropiado en una interacción determinada.

Esto quiere decir que en cada tipo de interacción, por ejemplo una hora de consulta de un profesor universitario, se va fijando una serie de expectativas y normas de lo que es apropiado o no y que las valoraciones como cortés o descortés que los interactantes hacen sobre las acciones comunicativas que tienen lugar allí (saludos, preguntas y respuestas), están condicionadas por esas normas y expectativas. Es importante señalar que estas se van adquiriendo y sedimentando cada vez que se lleva a cabo ese tipo de interacción, pero que también están sujetas a cambio.

Esta definición de *frame* es hasta cierto punto compatible con la de género comunicativo: patrón convencionalizado que funciona como marco de orientación para la producción, organización e interpretación de la interacción (Günthner S. , 2006)¹⁶⁵. La diferencia radica en el enfoque individual y cognitivo de los *frames* como sets organizados de representaciones almacenados en la memoria, es decir como sets organizados de información interna, (Escandell-Vidal, 1996, pág. 634), frente a la realidad interactiva e intersubjetiva de los géneros comunicativos: “im Sprechen erzeugte interaktive Handlungsmuster”¹⁶⁶

¹⁶⁵ Patrones de acción interactivos creados en la conversación.

¹⁶⁶ Patrones de acción creados en la interacción.

(Günthner & Knoblauch, 1994, pág. 697). Por su carácter interactivo preferimos utilizar en este trabajo el concepto de género comunicativo (Luckman 1986 y Günthner & Knoblauch 1994) para abordar el trabajo relacional (Locher & Watts, 2008), y proponemos este último como uno de los aspectos constitutivos de los géneros, idea que desarrollaremos a continuación.

En su artículo de 1986 Luckmann ya hace referencia a la “etiqueta” como un patrón y señala que si bien esta exige que se sigan ciertos pasos y comportamientos y que se elijan ciertos recursos lingüísticos, no se constituye por sí misma en un género:

Darüber hinaus erfordert die kommunikative Etikette (interkulturell meist unterschiedlich, intra-kulturell aber, wenn nicht schichtspezifisch differenziert, ziemlich einheitlich) eine festgelegte Folge kommunikativer Schritte unter Verwendung vorgeschriebener kommunikativer Mittel. So z.B. in Anredeformen, in Begrüßungen und bei Verabschiedungen, im Dank und bei Entschuldigungen usw. Auch hier kann noch keine Rede von gattungsähnlichen Formationen sein, jedenfalls nicht im Allgemeinen. (pág. 202)

Si bien Luckman no considera que la etiqueta, equiparable con la definición de trabajo relacional, se constituya en un género comunicativo, en este trabajo consideramos que sí es uno de sus aspectos constitutivos, ya que para cada género se han establecido una serie de comportamiento y formas de relacionarse con los

coparticipantes que determinan la elección de ciertos elementos verbales y no verbales (como formas de tratamiento, formas verbales, gestos, formas de contacto y distancia corporal, etc.), así como la elección de secuencias de interacción: saludos, preguntas por el bienestar personal, peticiones, agradecimientos, etc. En este sentido consideramos el trabajo relacional como elemento del nivel de la estructura externa referido al tipo de relación entre los participantes (roles, poder, confianza), permeado su vez por los otros niveles, pues el tipo de relación está condicionado por y condiciona la elección de ciertos patrones secuenciales (nivel de la interacción) y de elementos lingüísticos (nivel de la estructura interna).

Una vez definido el trabajo relacional como aspecto constitutivo de los géneros comunicativos pasamos a la descripción del trabajo relacional en el contrapunto, no sin antes señalar brevemente cómo entendemos el concepto de (des)cortesía.

En esta investigación nos adherimos a la definición de (des)cortesía de Locher & Watts (2008, pág. 79). Para estos autores un intercambio comunicativo es descortés cuando este es evaluado negativamente como un comportamiento inapropiado y políticamente incorrecto por el/los interlocutor/es, es decir, cuando los mismos participantes lo evalúan como “descortés”, “agresivo”, “insultante”, “sacástico”, etc. Por evaluación negativa se entiende la reacción emocional individual negativa de los interactantes, por lo que se constituyen en conceptos de primer orden (conceptos utilizados por los participantes y no conceptos teóricos del analista).

En lo que respecta al contrapunto como duelo verbal escenificado cuyo objetivo es entretener a la audiencia y no atacar, humillar o menoscabar al rival, las normas de cortesía que rigen las interacciones cotidianas quedan neutralizadas. El intercambio de actos “descorteses” no solo es válido y no está sancionado sino que es la característica esencial del género y se constituye en la clave del éxito del performance (Pagliai, 2009). En el contrapunto se reta, se amenaza, se “ofende” al rival y se hace alarde de la propia competencia como trovador.

Por sus características es fácil equiparar el contrapunto con otros tipos de duelos verbales similares en los que el objetivo principal no es ofender al rival sino demostrar habilidad verbal, como es el caso de los *dozens* afroamericanos (Labov, 1972). Los estudios de la (des)cortesía definen este tipo de intercambios descorteses como ‘*mock impoliteness*’ o ‘*banter*’ (falsa descortesía) pues parten de los supuestos de que los insultos proferidos no son reales (Leech 1983; Culpeper 1996 y 2005), no tienen la intención de ofender y por tanto no deben ser interpretados por el interlocutor como una ofensa. Estos son, por el contrario, considerados como una forma encubierta de cortesía (Leech 1983; Brown & Levinson 1987), y una forma de crear filiación entre los participantes (Brown & Levinson 1987; Culpeper 1996 y 2011).

Sin embargo, como ya lo anotaron Kochmann (1983) y posteriormente Haugh & Bousfield (2012, pág. 1103), no siempre queda claro, especialmente para el analista, si estas condiciones realmente se cumplen, pues están sujetas a las distintas evaluaciones de los participantes y del observador: “[...] mock politeness in interaction

involves evaluations of talk or conduct that are potentially open to evaluation as impolite by at least one of the participants in an interaction, and/or as non-impolite by at least two participants”. Esto es especialmente cierto en el caso del contrapunto. Si bien el objetivo del enfrentamiento no es ofender al contrincante, no se puede descartar que los trovadores en un momento dado también tengan la intención de ofender y/o que la contraparte se sienta ofendida, sobre todo si consideramos que a menudo los actos “descorteses” hacen alusión a aspectos actuales del performance (calidad del performance, competencia como trovador, apariencia física). Por otro lado, al no contar con las evaluaciones de los participantes acerca del carácter (des)cortés del intercambio, nos es imposible entrar en la discusión de si se trata de falsa (des)cortesía o no, por lo que utilizamos los términos de “descortesía” o “actos de descortesía” como conceptos de segundo orden (conceptos teóricos del analista), las comillas servirán para recordarlo.

Continuando con nuestra argumentación, el intercambio de “actos descorteses” en el contrapunto no es necesariamente una forma de estrechar lazos entre los trovadores, sino una manera de competir y llevar a cabo, conjuntamente, un buen performance para divertir a la audiencia. Por último, y más importante aún, el término *mock impoliteness* fue introducido para describir interacciones cotidianas antinormativas (en los términos de Zimmerman 2005) y no interacciones escenificadas como es el caso del contrapunto y de las

RAP battles. Por estas razones no consideramos apropiado el concepto de *mock impolitennes* para la descripción de nuestro género.

Teniendo en cuenta que una de las características esenciales de los performances de contrapunto en contextos escénicos de competencia es que se llevan a cabo delante de y para el público y que los objetivos, como ya lo mencionamos, son entretener a la audiencia y demostrar habilidad verbal, proponemos el término *descortesía escenificada* para caracterizar el trabajo relacional de los duelos de contrapunto.

Una vez definido el trabajo relacional como elemento constitutivo de la estructura externa y caracterizado el tipo de descortesía que se da en el cotrapunto como descortesía escenificada, continuamos con la descripción del trabajo relacional presentando a continuación las actividades verbales más recurrentes (nivel de la interacción) y los recursos sintácticos (nivel de la estructura interna) más utilizados por los trovadores en el performance de contrapunto.

3.3.2. Nivel de la interacción y de la estructura interna: Acciones recurrentes y recursos sintácticos del contrapunto

En este apartado analizamos veinte performances de contrapunto de cinco variedades regionales distintas. En un primer paso buscamos las actividades más recurrentes o típicas realizadas por los trovadores en los performances y las clasificamos según el tipo de acción llevada a

cabo; las acciones verbales¹⁶⁷ más comunes encontradas son: desafiar, amenazar, descalificar la intervención anterior, la calidad del performance actual o la competencia como trovador del rival, atacar la imagen del rival y hacer afirmaciones sobre la propia superioridad. Seguidamente analizamos con un enfoque interaccional los recursos sintácticos y léxicos más frecuentemente empleados para realizar cada una de estas acciones.

3.3.2.1. Desafiar al contrincante

La acción más común encontrada en el corpus¹⁶⁸ es retar al contrincante a medir su talento en duelo de contrapunto. Los desafíos son una estrategia común para iniciar el performance, estos aparecen generalmente en las primeras cuatro estrofas (en once de los dieciseis casos de desafío encontrados). Mediante los desafíos el trovador se posiciona como retador local y abre o reactualiza el duelo llamando a su rival a competencia, con lo que enmarca el tipo de actividad, y con ello la interacción, que se está llevando a cabo como un duelo de contrapunto.

Encontramos dos recursos sintácticos recurrentes para desafiar al compañero-rival: construcciones con el verbo performativo *invitar* y

¹⁶⁷ Es necesario aclarar que elegimos el término acción verbal para distanciarnos de la teoría de los actos de habla introducida por Austin (1956-1957) y Searle (1969).

¹⁶⁸ En 16 de los 20 performances revisados

construcciones imperativas con verbos aproximativos (*venir* y similares), verbos de preparación (*prepararse* y similares) y verbos que retan al rival a poner las condiciones del duelo (*poner* y similares).

a) Construcciones verbales con *invitar*

La forma más directa de desafiar al compañero-rival a medir su talento en la improvisación de versos es el uso de construcciones con el verbo *invitar*, que en este caso toma el valor semántico de ‘retar’¹⁶⁹, seguido de los verbos *improvisar* o *cantar*.

Ejp. 3-25: CL4 Moroturo vs. El Mandinga ((he venido a invitarle 14:08 – 23:87))

→ 02 MOR: José Gregorio Romero hoy he venido a
invITARle.
03 a cantar un contrapunteo en las notas
musicales;
04 asína como se canta en medio de los
festivales.
05 y para que me acompañe arrímese A los
guarales;

El ejemplo 3-25 es la primera estrofa de un duelo de contrapunteo llanero. Aquí el poeta abridor inicia su intervención llamando por el nombre a su compañero-rival con lo que atrae la atención de este, y la

¹⁶⁹ Llama la atención que en los performances consultados no se encontraron los verbos *retar* y *desafiar*, así como tampoco los sustantivos respectivos (*reto*, *desafío*).

del público. Seguidamente lo reta a duelo verbal (03), al especificar el tipo de actividad al que lo invita, el trovador enmarca la interacción como un duelo de contrapunto, específicamente como un duelo de festival (04), lo que supone una mayor profesionalidad del performance, con lo que crea expectativas sobre la calidad del mismo.

Ejp. 3-26: CL1 Alexis Sanabria vs. Gerardo Leal ((invitación 10:91 – 14:07))

```

02   GER:   en golpe DE guacharaca
           quisimos esta ronda oir-
→ 03           inVito a Alexis Sanabria
           a cantar improvisa:o.

```

Al igual que en 3-26 en este ejemplo el poeta abridor llama a su rival a competencia en la primera estrofa del performance y enmarca el tipo de interacción como un duelo de poesía oral improvisada. La única diferencia radica en que el desafío está expresado en el segundo y último enunciado (03) de la estrofa, con lo que incita a su compañero a responder en la siguiente estrofa al desafío impuesto, logrando así un efecto dialógico.

b) Construcciones imperativas

Como así lo muestra el corpus revisado, el recurso más común¹⁷⁰ para desafiar al contrincante es el uso de construcciones imperativas con el

¹⁷⁰ Trece de veinte ejemplos revisados.

verbo *venir* u otros con similar significado (*arrimarse, acercarse*), seguido de construcciones con verbos de performancia como *cantar* o similares, o de verbos que indican enfrentamiento: *enfrentarse, darse halones, fregarse*. En la mayoría de casos encontrados, las construcciones imperativas con verbo *venir* aparecen en las dos primeras estrofas del duelo.

Ejp. 3-27: CP1 Gallino picao ((vengan para acá 71:00 – 79:68))

02 REV: vengan los tres para acá,
 03 (1,80)
 04 VENgan los tres para acá.
 05 (.)
 06 ya que TOdos son varones.
 07 (.)
 08 vamos a darnos unos haLOnes.
 09 (.)
 10 PArá ver como nos va;

En el primer verso de este ejemplo de *gallino picao*¹⁷¹, REV llama a sus rivales a acercarse a él, posteriormente en la línea 08, los exhorta a enfrentarse a duelo empleando la expresión *darse halones* (golpearse); aquí es evidente la comparación entre el duelo verbal y un enfrentamiento físico¹⁷². En el verso anterior (06) REV hace alusión a la hombría de sus contrincantes, lo que puede ser interpretado como un

¹⁷¹ En el gallino picao se suelen enfrentar más de dos trovadores a la vez, en este ejemplo se enfrentan 4.

¹⁷² Como se verá, esta comparación aparece recurrentemente.

desafío adicional a que sus rivales demuestren su masculinidad, con lo que a la vez la pone en duda.

Mediante el uso del imperativo el retador crea una relación asimétrica con su contrincante, pues al expresar el desafío con una orden directa el retador se adjudica la autoridad suficiente para poder dar órdenes a su compañero-rival. Esta asimetría podría darle un carácter descortés¹⁷³ al reto. Por otra parte, el imperativo al inicio del duelo resulta un mecanismo eficaz para atraer la atención del público y del rival.

Una variante de este recurso es el empleo de la construcción exhortativa [*QUE VENGA* + SN(rival)]:

Ejp. 3-28: TC1 Herrera vs. Sevilla ((que venga 180:50 – 240:12))

→ 24 RAU: que venga José SeVILLA,=
 25 esgrimiendo el repentismo-
 26 (0.3)
 27 que a MÍ se me da lo mismo.=
 28 en décimas que en quinti::lla:::s-

Esta variante cumple la misma función y con ella se realiza la misma acción que las construcciones imperativas con verbo *venir*: retar al rival a duelo. Sin embargo, estas se utilizan en contextos interaccionales distintos, lo que explica que presenten estructuras sintácticas completamente diferentes. En la variante con la forma imperativa los

¹⁷³ Cuando nos referimos a descortés hacemos alusión al término descortesía escenificada.

trovadores se encuentran lado a lado en la tarima y son visibles uno al otro, por lo que tiene un alto grado de intersubjetividad: está dirigida explícitamente al contrincante, ya identificado, quien está junto al retador. En este caso el uso de *venir* es metafórico, el retador exhorta a su compañero-rival a acercarse a él o situarse junto a él, no en el sentido espacial sino refiriéndose a la disposición necesaria para iniciar la tarea conjunta del duelo.

En la segunda variante [QUE VENGA + SN(rival)] el uso de *venir* es literal, pues, como se ve en los videos de los dos casos encontrados (TC1: min. 03:37 a 04:12; CP1:) el contrincante retado aún no está junto al retador en la tarima y no es visible a este. En el ejemplo 3-28, el poeta abridor, RAU, tiene la tarea de elegir a su contrincante entre el grupo de trovadores que participan del festival. Después de cantar una estrofa de saludo a la audiencia RAU inicia una segunda estrofa llamando a José Sevilla, su contrincante, quien no está en la tarima en ese momento y no es visible al retador (Foto 3-40). Deducimos entonces que la variante [QUE VENGA + SN(rival)] está relacionada con la selección del rival.



Foto 3-41: Raúl Herrera llama a su contrincante: que venga José Sevilla

El siguiente ejemplo de *gallino picao* confirma nuestra hipótesis.

Ejp. 3-29: CP1 Gallino picao ((que se venga 671:77 – 680:30))

371 GRO: yo estoy paRAdo de pies.
 372 (-)
 373 yo estoy parado de PIES.
 374 (-)
 375 TENgo trayectoria larga;
 376 (.)
 377 que se VENga René Vargas.
 378 (.)
 → 379 de que CANTa más que uste:d.

En este duelo se enfrentan cuatro trovadores y no hay un orden fijo de participación. En su intervención, GRO decide no responder a la estrofa del trovador anterior, TRO2, sino que llama a René Vargas (REV), argumentando que canta mejor que TRO2. Cuando GRO inicia su intervención (371), los demás trovadores se encuentran detrás de este,

de modo que no son visibles a GRO (Foto 3-42). Al terminar el tercer verso (175), GRO se gira hacia REV y lo llama a duelo: “que se venga René Vargas” (Foto 3-43). La construcción [QUE VENGA + SN(rival)] tiene entonces un caracter selectivo, además de anunciar quién será el contrincante.



Foto 3-42: Inicio intervención GRO yo estoy parado de pies



Foto 3-43: GRO llama a René Vargas que se venga René Vargas

Otra forma de retar al compañero-rival es exhortarlo de forma explícita a prepararse para el duelo mediante el empleo de construcciones

imperativas con verbos o expresiones verbales con el significado de ‘prepararse’:

Ejp. 3-30: CL2 Díaz vs. Villareal ((reto inicial 32:54 – 35:85))

02 RAM: OIga compadre John Diaz
 estiMAdo compañero-
 03 aFIne la puntería
 Y acomódese el sombre[:ro:.]

En 3-30 RAM inicia el duelo llamando la atención de su compañero empleando el imperativo “oiga”, de esta forma, además de seleccionar a su compañero como interlocutor, RAM anuncia que tiene algo que decirle. Mediante el uso de los epítetos “compadre” y estimado “compañero” en 02, el trovador crea una relación de simetría con el rival. Posteriormente en 03 lo exhorta a prepararse para el duelo, evocando la imagen de dos pistoleros enfrentados al estilo de los *western*. La imagen comunicada es la de dos compañeros listos para enfrentarse en duelo armado¹⁷⁴.

En la mayoría de los ejemplos encontrados los desafíos aparecen en los dos últimos versos de la estrofa. Intuímos que esto obedece a la función dialógica propuesta anteriormente: incitar una respuesta inmediata en el contrincante¹⁷⁵.

¹⁷⁴ Aquí, la habilidad verbal es comparada con un arma.

¹⁷⁵ Los datos encontrados apoyan esta hipótesis pues en la gran mayoría de casos el trovador rival responde inmediatamente en los dos primeros versos de la estrofa al desafío impuesto por el retador.

También es común la construcción imperativa [VERBO + COMO QUIERA] con la que el retador invita al contrincante a poner las condiciones del duelo, insinuando así ser tan buen trovador que incluso puede competir bajo las condiciones de su rival.

Ejp. 3-31: TP5 Gallinazo vs. Maria Camila ((póngamela 30:45 – 53:78))

16 GAL: doce hombres y UNA mujer.
 17 (-)
 18 llamada Maria CaMila.
 19 (-)
 20 pero como esto es un duelo;
 21 (.)
 22 <<ff>hoy la PONgo> a comer Rila:::-
 23 PUB: ((risas))
 → 24 MAC: póngamela como QUIEra.
 25 (-)
 26 que yo le acepTO la riña;
 27 (-)
 28 porque no le TENgo miedo; =
 29 =a un ave DE rapi[ña::: -]

Ejp. 3-32: CL2 John Díaz vs. Villareal ((agárreme 152:87–162:12))

42 RAM: [pero ES más] que culebrero
 el camino es culebrero;
 43 que YO lo vo:y a halar
 cuando me salga al send[e:ro:;]
 → 44 JOH: [A:gárr]eme como quiera (lo espero allá)
 en el sendero;

45 que pa haLARte voy yo
 y pa haLA:Rte lo espero-

En ambos ejemplos se trata de la respuesta a una amenaza expresada en los últimos versos de la estrofa anterior, lo que explica la ubicación de la construcción [VERBO + COMO QUIERA] en el primer verso de la estrofa. Con esta construcción el trovador indica que no se amedrenta por la amenaza expresada anteriormente (línea 24 Ejp. 3-31 y 44 Ejp. 3-32) y exhorta al rival a cumplirla.

3.3.2.2. Amenazar al contrincante

Como lo muestran los datos, la acción más frecuente empleada por los trovadores en el contrapunto es amenazar a su compañero-rival. Al igual que los desafíos es común que los trovadores inicien su performance amenazando a su contrincante, lo que le da un carácter agonal a la interacción desde la primera intervención. Las amenazas aparecen a lo largo de todo el performance reactualizando el elemento agonal.

Como se ve en los ejemplos que presentamos a continuación, los trovadores amenazan a su compañero-rival con agredirlo físicamente, las acciones más frecuentemente anunciadas tienen el significado ‘golpear’, ‘herir’ y ‘matar’ al contrincante. El contrapunto es comparado con un enfrentamiento corporal, llevarle ventaja en el duelo al rival es equiparable con ocasionarle daño físico. Mediante las amenazas el trovador actual se posiciona como victimario, como el

contrincante más fuerte, capaz de someter al otro, al mismo tiempo que adjudica al rival el rol de víctima, del más débil, creando así una relación de asimetría.

Los recursos sintácticos más recurrentes para amenazar al compañero-rival son las construcciones verbales con [IR A + INFINITIVO], construcciones verbales en presente prospectivo o profuturo, la construcción [VENIR A + VERBO Trans (de agresión)] y las construcciones condicionales.

a) Construcciones con perífrasis verbal [IR A + INFINITIVO]

El recurso sintáctico más utilizado para amenazar al compañero-rival es la perífrasis de futuro *ir a* acompañada de verbos que denotan agresión física como *matar*, *dar una pela (una paliza)*, *desnucar*, *esmigajar*, etc.

Ejp. 3-33: CL3 Orlando Medina vs César Reyes ((funeral 307:30 – 316:62))

96 OrMe: no se preocupe por Eso
vamos aquí a continuar.
97 Loco creo que es usted
que no sabe improvisar;
98 pero de todas maneras=
=una pela te voy a DAR.
→ 99 en la esTANcia de Pedevesa
te voy a hacer tu funeral;

En este ejemplo OrMe responde en la primera parte de su intervención a la estrofa anterior, en donde su compañero lo llama “loco”. Después

de devolverle el mismo “insulto” a su compañero, OrMe amenaza con golpearlo (“una pela te voy a dar”) y posteriormente con celebrar su funeral en la Estancia de Pedvesa, lugar donde se lleva a cabo el performance. La “muerte” del contrincante sería la consecuencia de la “golpiza” propiciada por OrMe.

Al hacer referencia a Pedvesa como el establecimiento donde se llevará a cabo el funeral de su rival, OrMe, por un lado compara Pedvesa con la “arena de combate” en la que vence a su rival, por otro restringe sus amenazas al performance actual, es decir, las acciones anunciadas se refieren únicamente a ese performance, solo allí tienen validez.

Mediante la metáfora de la muerte del rival a manos de OrMe, este último sugiere que es el trovador más fuerte de los dos y que saldrá vencedor del duelo, creando así una relación claramente asimétrica.

b) Presente prospectivo

El segundo recurso sintáctico más frecuente para amenazar al rival es el empleo del presente prospectivo o profuturo. Mediante el uso del presente el trovador actual enfatiza lo inevitable de su vaticinio (Real Academia de la Lengua Española, 2009, pág., 1720). De nuevo aquí son comunes los verbos de agresión física.

Ejp. 3-34: CL2 John Díaz vs. Villareal ((puñalada 327:24 – 330:31.))

99 JOH: [ya] eSTÁ mi sangre chorriando
la eSTÁS mirando gotiar.

100 pero (cuando YO lo enfrente)
 → le meto la puñal[a(da):;]

En este ejemplo JOH hace alusión en los dos primeros versos a la estrofa anterior, en la que su compañero sugiere haberle causado una herida sangrante. Posteriormente contraataca en los dos últimos versos amenazándolo con “apuñalearlo”. A diferencia del ejemplo anterior 3-33, los trovadores de 3-34 crean una relación más simétrica en tanto que evocan la imagen de un enfrentamiento cuerpo a cuerpo en el que ambos participantes sufren heridas, no sólo uno de ellos.

Como vemos en los ejemplos y como se constata en el corpus, las amenazas con construcciones verbales de futuro se encuentran generalmente en el último verso de la estrofa con lo cual el trovador actual incita a su compañero a responder inmediatamente¹⁷⁶.

c) Construcción [VENIR A + VERBO Trans.]

Mediante el uso de *venir* acompañado de verbos transitivos o perífrasis verbales que denotan agresión física dirigida al compañero-rival, el trovador actual, por un lado, compara el performance de contrapunto con un campo de batalla; por otro, anuncia el objetivo de su presencia en ese “lugar”: derrotar a su contrincante. La acción de derrotar se expresa generalmente mediante el uso metafórico de verbos con el

¹⁷⁶ Como pudimos constatar en los datos es usual que los trovadores hagan alusión a la intervención inmediatamente anterior de su compañero en la primera parte de la estrofa, mientras que en la segunda parte introducen el contenido nuevo, en este caso la amenaza.

significado de ‘asesinar’ (*rematar, rebajarle el copete*), ‘golpear’ o ‘cazar’ (*agarrar, halar*).

Ejp. 3-35: CL2 Díaz vs. Villareal ((agarrar 462:21 – 165 – 21))

145 RAM: [yo] si SOY un cazador
 → que lo que vine a agarrar-
 146 no SE confie (este venado)
 porque lo voy a esnuc[a:r-]

Ejp. 3-36: CL4 Moroturo vs. Mandinga ((rebajar 117:81 – 127:13))

35 MOR: deje quiero al tenorete y las cuerdas
 musicales;
 → 36 que el pollo de Moroturo aquí viene a
 rebajarle;
 → 37 el copete de Mandinga pa que no pueda
 mirarle;
 38 y ahora voy a demostrar lo que el
 Moroturo VAle:-

d) Construcciones condicionales

Otro recurso frecuente para amenazar al compañero-rival es el uso de construcciones condicionales. Encontramos tres formas distintas: los imperativos condicionales, la construcción impersonal [EL QUE + P > Q] y la construcción condicional [SI P > Q].

En el corpus encontramos que las construcciones condicionales imperativas son las más utilizadas. Mediante este recurso el trovador actual expresa un comportamiento deseable de su compañero-rival,

cuya omisión acarrea una consecuencia negativa para este último. El comportamiento deseable viene expresado en la prótasis en forma de órden, la consecuencia, generalmente una agresión física, en la pódois.

Ejp. 3-37: CP2 Tano Mojica vs. Arcadio Camaño ((correa 373:17 – 381:96))

179	TAN:	hoy FRENte de Pancho Obrea-
180		(1,59)
181		hoy frente de PANcho Obrea-
182		tengo VERSos en la cien;
→ 183		QUIEro que me cantes bien;
→ 184		o te DOY con la correa.

En este ejemplo, TAN exhorta a su rival a que “le” cante bien (183) o de lo contrario le dará un golpe con la correa (184). La amenaza de TAN recuerda una situación padre-hijo, en la que el padre exige un cierto comportamiento del hijo, quien al no cumplirlo sería sancionado con un castigo, en este caso físico. De esta manera TAN se posiciona como una figura con mayor autoridad que su compañero.

La prótasis también puede estar expresada en imperativo negativo:

Ejp. 3-38: TP1 Tuttifrutti vs- Pelo de Lulo ((confusión 183:80 – 192:20))

→ 114 TUT: nu:nca se acueste conMIgo;
 115 (0.5)
 116 mi querido co:caCOlo:;
 117 (0.5)
 118 lo confundo con su herMAna.
 119 (0.2)
 120 y depronto <<acc ; p>hasta lo violo>-

Este tipo de construcciones resultan una estrategia efectiva pues combinan dos acciones en una: dar una orden, con lo que el trovador actual se posiciona como figura de autoridad frente a su contrincante, al que puede dar órdenes; y amenazar al rival, con lo que el trovador sugiere tener el poder de causarle daño físico a su compañero. De esta manera se crea una relación especialmente asimétrica entre los participantes.

Después de los imperativos condicionales, la construcción [EL QUE + P > Q] es el segundo recurso más utilizado. Mediante este recurso el trovador advierte a un contrincante “no definido” que sufrirá una consecuencia negativa por un determinado comportamiento potencial, evaluado negativamente por el trovador que amenaza; es decir, el trovador advierte a su compañero-rival, que todo aquel (refiriéndose al contrincante) que se comporte de determinada manera, enfrentará consecuencias negativas. Este recurso es particularmente común en los performances de *gallino picao*, en donde se enfrentan varios trovadores

a la vez y los turnos de participación no están predeterminados, lo que explica el carácter impersonal de la amenaza.

Ejp. 3-39: CP1 Gallino picao ((malcriado 244:38 – 252:55))

73 GRO: soy un VERagüense y digo.
 74 (.)
 75 soy un veragüense y DIGo.
 76 (.)
 77 aQUÍ donde estoy parado.
 78 (.)
 → 79 y el que VIEne de malcriado.
 80 (.)
 → 81 HOY se va a estrellar conmigo:-

Menos frecuente es la construcción condicional [SI P > Q]. Llama la atención que en los casos registrados la prótasis siempre hace referencia a la voluntad y capacidad del trovador actual de llevar a cabo una acción negativa, generalmente una agresión física, sobre su compañero rival, esta acción viene expresada en la apódosis.

Ejp. 3-40: CL3 Orlando Medina vs. César Reyes ((tragar y vomitar 180:46 – 189:75))

56 OrMe: [que l]e regañe en (x) casa
 (dizque ; y que) yo no le perMITo.
 57 a MÍ si me da la gana
 → me lo trago y lo vomito.
 58 y recuerde camarita
 de que usted es un caraJItO.

59

Pídame la bendición que aquí tiene al
papaíto;

En el anterior ejemplo OrMe compara a su contrincante con un comestible, que se puede “tragar” e incluso “vomitar” en el momento que lo desee. Aquí el verbo *tragar* tiene el significado de ‘derrotar’. Con el verbo *vomit* OrMe lleva al extremo la metáfora del “rival como comestible”, sugiriendo que puede hacer lo que quiera con él, no sólo “comérselo”, sino también “vomitarlo”, expresando así tener poder absoluto sobre el contrario.

Como vemos en las tres variantes la apódosis contiene siempre la amenaza de agresión física por parte del trovador actual a su compañero-rival, esta agresión sería la consecuencia de la omisión de un comportamiento deseable del contrincante para con el trovador actual (imperativos condicionales y las construcciones con [EL QUE P > Q]), o bien de la voluntad y/o capacidad del trovador de agredir a su rival ([SI P > Q]). En los tres casos el trovador actual crea una relación asimétrica con su compañero posicionándose por encima de este al sugerir que tiene el poder y/o la autoridad suficiente para exigir de este un determinado comportamiento en beneficio propio y para ejercer una acción negativa sobre este.

3.3.2.3. Descalificar la intervención anterior del rival

Una acción común en el contrapunto es descalificar una intervención del rival, expresando desacuerdo con lo dicho por este. Los recursos

sintácticos más frecuentemente utilizados con este fin son el uso de *dizque* de contradicción o desacuerdo y de construcciones con verbos de pensamiento *creer, pensar* [X CREE/PIENSA + PERO].

a) *Dizque* de contradicción o desacuerdo

Mediante el uso de *dizque* el trovador actual expresa su desacuerdo con el contenido de la estrofa anterior de su compañero:

Ejp. 3-41: CL6 Contrapunteo del bueno ((el viejo y el joven 345:50 – 366:97))

192	MOR:	[a] donde está el blanco
		tiro cuando yo pelo el revólver;
193		(.)
194		pero de todas maneras
		maldad que usted se enCORve.
195		(-)
196		cantando un contrapunteo
		es maldad que se jorobe.
197		(.)
198		porque el VIEjo está ganando
		delante de este joven.
199	PAD:	y deLANte de este joven
→		el viejo dizque está ganando.
200		(.)
→	201	el dice que dizque me gana
		pero no se sabe CUÁNdo:

El ejemplo 3-41 es un performance un contrapunteo llanero en la modalidad de *verso coliado*. En esta modalidad cada estrofa debe iniciar con los dos últimos versos de la estrofa anterior en orden inverso.

En los dos últimos versos (198) MOR, quien se posiciona como el trovador más experto y de mayor edad, afirma estar ganándole a su contrincante, un trovador más joven. PAD empieza su estrofa (199) citando esta afirmación anteponiendo *dizque* al verbo: “el viejo *dizque* está ganando”. Aquí el trovador explota dos de los valores de *dizque*: el valor reportativo y el de marca de contradicción o desacuerdo¹⁷⁷. De esta manera PAD realiza dos acciones al mismo tiempo: por un lado marca su enunciado como una cita, por otro contradice su contenido, es decir, contradice la afirmación de su compañero de estarle ganando (198):

[Dizque] is used primarily when the speaker is openly unhappy with what he or she reports, either because the information quoted is, in his / her eyes, false, or because, for some reason, he or she is not satisfied with the linguistic label applied to some component of the message. (Dumitrescu, 2011, pág. 229)

En 201 “el dice que *dizque* me gana”, PAD reformula la afirmación de MOR para luego desacalificarla: “pero no se sabe cuándo”. La reformulación está introducida por la construcción *dice que* seguida de

¹⁷⁷ Para consultar los distintos valores de *dizque* en español remitimos a Dumitrescu (2011).

dizque. El valor reportativo de *dizque* en este caso parece ser más débil que en la primera parte del verso pues esta función ya la cumple *dice que*, al mismo tiempo el valor de desacuerdo o contradicción parece aumentar. En el verso siguiente PAD descalifica la afirmación hecha por MOR de estar ganando, aludiendo que MOR no sabe cuándo le gana a PAD: “pero no se sabe cuándo”, de esta manera PAD sugiere que la afirmación de MOR no guarda relación con la realidad actual. Este último enunciado respalda la interpretación de *dizque* como de contradicción o desacuerdo¹⁷⁸ por encima de su valor reportativo.

Por su doble función como evidencial (aunque débil) y, especialmente como adverbio de contradicción o desacuerdo, el uso de *dizque* resulta muy conveniente en el contrapunto, pues de esta manera el trovador resuelve dos tareas simultáneamente: marca su intervención como una cita y al mismo tiempo expresa delante del público su desacuerdo con lo dicho por su rival.

b) Construcción [X QUIERE/PIENSA/CREE] + PERO

Mediante el empleo de esta construcción verbal el trovador actual descalifica delante del público el contenido de la intervención anterior de su compañero. Por lo general, en estas construcciones se hace alusión a una amenaza expresada en la estrofa inmediatamente anterior:

¹⁷⁸ Nótese además que los versos (122 y 123) están dirigidos al público, lo que hace evidente el uso del pronombre personal de tercera persona *él*, así X descalifica la afirmación de Y delante del público, lo que se constituye en una “afrenta” adicional.

Ejp. 3-42: CP2 Tano Mojica vs. Arcadio Camaño ((paliza 113:43 – 143:56))

44 TAN: que soy MALo improvisando;
 45 (1,41)
 46 que soy MALo improvisando;
 47 y sin (NAda) de quebranto(s);=
 48 =si cada VEZ que yo canto.
 49 a tí te TENGo temblando::
 50 (--)
 51 que Ellos están observando-
 52 yo sé que ArCAdio improvisa-
 53 sobre las SENdas que pisa-
 54 en el DIARIO acontecer-
 55 (.)
 56 ni San FranCISco Javier-
 57 te SALva de esta paliza-
 58 (1,36)
 → 59 ARC: él QUIEre darme paliza;
 60 él quiere DARme paliza;
 61 más no TIENE rapidez-
 62 porque este HOMbre no es.
 63 (.)
 64 un hombre que (sí) improVISA-

En el ejemplo anterior TAN termina su intervención amenazando a ARC con “darle una paliza” (56-57). ARC responde citando la amenaza hecha por TAN: “él quiere darme paliza” (59), para luego descalificarla argumentando que TAN no tiene la habilidad requerida para cumplirla (61-64).

Esta respuesta no está dirigida a TAN sino al público cómo lo sugiere el uso del pronombre en tercera persona “él” y como se confirma en el video (cuerpo, gestos y mirada orientados al público). Este gesto podría ser interpretado como una forma adicional de “descortesía”, pues de esta manera el trovador amenazado sugiere que no toma en serio ni la amenaza ni a su rival, a quien ni siquiera considera como interlocutor.

Los otros ejemplos encontrados presentan la misma estructura: (*él*) *se las da, (se) cree, quiere, piensa* + amenaza del rival, seguida de una oración adversativa introducida con *pero* o *más* en la que el amenazado expresa la incapacidad del rival de cumplir con su amenaza. El interlocutor es siempre el público.

3.3.2.4. Descalificar la calidad del performance actual del rival

El recurso más utilizado para descalificar la calidad del performance actual del rival es el uso de la pregunta inquisitiva *¿Qué pasa?*

En este trabajo empleamos *interrogación inquisitiva* en los términos de Soto Rodríguez (2013), como un tipo de pregunta con la que no se busca obtener información sino manifestar “reproche, desacuerdo, incredulidad o se exige una justificación respecto de alguna actitud o conducta que resulta contraria a las expectativas del hablante” (pág. 215)¹⁷⁹.

¹⁷⁹ El empleo de preguntas para realizar reproche también han sido constatado en el alemán, cf. (Günthner S. , 1999).

Mediante el uso de la pregunta inquisitiva *¿qué pasa?* y sus variantes *¿qué te pasa?* *¿qué pasa con X?* *¿qué te está pasando?* *¿qué te pasó?*, el trovador evalúa negativamente la calidad de la estrofa anterior o del performance de su compañero-rival, a la vez que le reprocha no cumplir con las expectativas de calidad del performance:

Ejp. 3-43: CL1 Alexis Sanabria vs. Gerardo Leal ((*¿qué pasa?* 414:49 – 417:51))

173	GER:	Oígame ALExis Sanabria
→		qué es lo que le está pasando.
174		dizque me viene a ganar
		y NO lo está demostran[do:;]

GER inicia su estrofa llamando la atención de su compañero mediante el imperativo “oígame” seguido del nombre completo (173). Posteriormente GER manifiesta sorpresa negativa por el rendimiento de su compañero en el performance mediante la interrogación inquisitiva “qué es lo que le está pasando”, de lo que se infiere que GER tiene determinadas expectativas de calidad con las que su compañero no está cumpliendo. En el verso siguiente (174) GER atribuye a su rival la responsabilidad de haber creado esas expectativas al haber afirmado haber ido a ganarle (174) y no estar cumpliéndolas, lo que se constituye en un acto reprochable: “Vorwurfsaktivitäten stellen also kommunikative Verfahren dar, die Interagierende verwenden, um Handlungen des Gegenübers als inadäquat vorzuführen und ihn zur Korrekturhandlung zu bewegen” (Günthner S. , 1999, pág. 241). GER

reprocha a su rival no estar cumpliendo con las expectativas de calidad creadas por él mismo. El reproche está expresado mediante la pregunta inquisitiva “qué es lo que le está pasando”, mientras que los versos posteriores (174) se constituyen en la justificación del reproche.

Otro ejemplo de pregunta inquisitiva de reproche lo tenemos en 3-44:

Ejp. 3-44: CP1 Gallino picao ((¿qué le pasa a los cantores? 590:99 – 599:41))

```
→ 303   TRO2:   QUÉ le pasa a los cantores.
    304           (--)
    305           qué le pasa a los cantOres.
    306           (-)
    307           que hoy están improvisANdo.
    308           (.)
    309           y se están equivoCANdo.
    310           (-)
    311           coRRiJan esos errores.
```

Al igual que en el ejemplo anterior, el trovador manifiesta mediante la pregunta “qué le pasa a los cantores” su sorpresa negativa por la calidad del performance de sus compañeros. En los dos versos posteriores (307 a 309) el trovador justifica su reproche aduciendo que sus rivales “se están equivocando” y les pide explícitamente corregir sus errores en el siguiente verso (311).

3.3.2.5. Descalificar la competencia del rival como trovador

Una de las acciones más comunes en el contrapunto es descalificar la competencia del rival como trovador, bien afirmando (o insinuando) que le falta alguna de las habilidades necesarias para el oficio o descalificándolo por completo. Se encontraron dos recursos recurrentes: el uso de construcciones con la perífrasis verbal *hacer falta* y el uso de construcciones imperativas, mediante las cuales el trovador actual aconseja a su rival cambiar de actividad.

a) Construcción verbal [LE HACE FALTA + SN]

Mediante la construcción [LE HACE FALTA + SN], en donde SN se refiere a una habilidad necesaria para ser un buen trovador, los trovadores descalifican la competencia de su rival evaluándola como insuficiente:

Ejp. 3-45: CP2 Tano Mojica vs. Arcadio Camaño ((gallo en el gallinero 51:63-71:97))

14 TAN: estÁS en la tierra mía
 15 (1,80)
 16 estás en la TIErra mía,
 17 seGÚN me dice Camaño;
 18 es chiquito de taMAño.
 19 y CANTa muy bien la poesía-
 20 (1,34)
 21 algo decirte queRÍA,
 22 con orGULLo y con esmero,
 23 (.)

24 sé que eres mi compañero;
 → 25 pero te falta garganta;
 26 yo soy el Gallo que canta.
 27 en tu propio gallinero-

El ejemplo 3-45 corresponde a la segunda décima de un duelo de *gallino picao* entre dos trovadores. En el quinto verso (línea 19), TAN anuncia a ARC que tiene algo que decirle¹⁸⁰. En el octavo verso (24) TAN reconoce a ARC como su compañero, creando de esta manera una relación simétrica entre los dos, pues el hecho de ser compañeros supone que ambos tienen las habilidades necesarias para ser trovadores; es decir TAN reconoce a ARC sus habilidades de trovador. Sin embargo, en el siguiente verso TAN rompe la simetría afirmando que a ARC “le falta garganta” (25), refiriéndose a la habilidad para cantar. En los dos versos siguientes (y los últimos), TAN aumenta la asimetría entre él y su compañero posicionándose como el trovador con mejor habilidad para cantar entre los dos (26-27): “yo soy el gallo que canta en tu propio gallinero”¹⁸¹.

¹⁸⁰ Como se constató en el corpus, a este tipo de construcciones en las que el trovador anuncia que tiene algo que decir, sigue siempre un “acto de descortesía”.

¹⁸¹ Mediante la metáfora del gallo en el gallinero, TAN compara el lugar donde se lleva a cabo el duelo con el gallinero de ARC en alusión a la intervención anterior en la que ARC se posiciona como local advirtiéndole a TAN no olvidar que se encuentra en su “terreno”: pero Tano nunca olvides que estás en la tierra mía. Aquí la “tierra” de ARC, o su “gallinero” como lo llama TAN, hace referencia al público. El *move* de TAN en la cuarteta final consiste

En el siguiente ejemplo de contrapunteo llanero RAM utiliza la misma construcción para descalificar a su rival como trovador:

Ejp. 3-46: CL2 Diaz vs. Villareal ((le hacen falta muchas cosas
176:90 – 180:20))

```

50   RAM:   [si cant]ara como usted
        fuera un POema lucero;
→ 51           le haCEN falta muchas cosas
→           para que usted sea copl[e:ro:?]

```

A diferencia del ejemplo anterior en el que TAN reconoce a su contrincante como trovador a pesar de descalificar su competencia, en 3-46 RAM le niega el reconocimiento a su rival como trovador, argumentando que no posee las habilidades necesarias (51).

b) Construcciones imperativas

Otro recurso frecuente encontrado en todas las variedades analizadas para descalificar la competencia del rival es el uso de construcciones imperativas, mediante las cuales el trovador actual aconseja a su rival abandonar el performance, e incluso su carrera como trovador, y dedicarse a otra actividad, generalmente de poco prestigio social.

entonces en descalificar la competencia de ARC delante de su público (el de ARC) presentándose como el mejor trovador.

Ejp. 3-47: CL3 Orlando Medina vs. César Reyes ((vender iguanas 496:94 – 506:56))

156 CeRe: NI: que me eche brujeRÍA
 (y que ; dizque) yo a este no le gana.
 157 pero deben de saber
 que ahoRita el fin de semana.
 158 mejor vaya pa un semáforo
 → PÓNgase a vender iguana;
 159 porque YO a usted me lo gano
 cuando a mí me de la gana-

En este ejemplo CeRe “aconseja” a su contrincante dedicarse a *vender iguanas en un semáforo* (158) en lugar de seguir trovando, con lo que sugiere que no cumple con los requisitos para ser un buen trovador y que no lo considera un rival apto. En el verso siguiente (159) CeRe expresa que su competencia como trovador es muy superior a la de su compañero y que lo puede vencer en todo momento.

Ejp. 3-48: PV2 Mengual vs. Ortiz ((vender minutos 235:15 – 246:11))

88 ORT: TÚ no dais pa improvisar-
 89 Y es que tu talento es bruto.
 → 90 meJOR compra un celular;
 → 91 y PONte a vender minutos.

Aquí, ORT descalifica directamente la competencia de su rival argumentando que no sirve para la improvisación (88) y que su talento no es suficiente (89), por lo que le recomienda dedicarse a vender llamadas por celular en la calle (90-91).

En ambos ejemplos el trovador actual establece dos categorías: la categoría ‘trovador competente’, dentro de la cual él se inscribe, y la categoría ‘no apto para ser trovador’, adscrita a su compañero, con lo que le niega el reconocimiento como trovador. Por otra parte, los oficios recomendados por el trovador actual a su compañero se caracterizan por ser actividades que no requieren ninguna habilidad en especial y por gozar de poco prestigio social, *vender iguanas* (CL3: línea 316), *vender minutos* (PV2: línea 12), *recoger cangrejos* (PV5: línea 20), con lo que el trovador sugiere que su compañero-rival carece de las competencias necesarias para conseguir un buen trabajo. Adicionalmente, mediante el uso de construcciones imperativas el trovador actual crea una relación asimétrica su contrincante, pues se atribuye la autoridad darle órdenes.

3.3.2.6. Atacar la imagen del rival

En el contrapunto no son sólo frecuentes los ataques al performance o la competencia del rival como trovador sino también los ataques a su imagen (*face*). Entendemos “imagen” en los términos de Arundale (2006) como un constructo emergente, interrelacional e interaccional: “face is a relational and an interactional, rather than an individual phenomenon, in that the social self is interactionally achieved in relationships with others” (Arundale, 2006, pág. 193). Es necesario aclarar que para el caso del contrapunto, esta imagen solo se refiere a la imagen como trovador, que se va construyendo conjuntamente en la interacción a lo largo del performance actual.

El recurso mas frecuentemente utilizado para atacar la imagen del rival es el uso de la construcción verbal [(X) SE CREE / (X) SE LAS DA]

Ejp. 3-49: TP1 Tuttifruiti vs. Pelo de Lulo ((marica frustrado 126:90 – 135:59))

→ 78 PEL: él se las da de varÓN,
 79 (0.5
 80 eso es lo que yo he noTAdo.
 81 (0.4)
 82 pero vi que TutiFRUti.
 83 (0.2)
 84 ES un marica frustra:do:[:,]

En este performance de trova paisa, TUT, el rival de PEL, tilda a este último de ser homosexual (líneas 59 a 61 de la transcripción, ver anexos), una característica que el mismo TUT evalúa como negativa al equipararla con “ser dañado” (línea 73 de la transcripción). Al mismo tiempo que señala a PEL como homosexual, TUT se posiciona ante él y el público como no-homosexual al afirmar no ser un “dañado” (líneas 73 a 78).

En el fragmento presentado (78 a 84) PEL hace alusión a la imagen de no-homosexual de TUT: “él se las da de varón”. Esta imagen no es creación exclusiva de TUTt, pues este en ningún momento afirma ser un varón. Esta imagen le es atribuída por PEL (78), quién se basa en la afirmación de TUT de “no ser un dañado” (no-homosexual); es decir que la imagen de varón de TUT es una creación conjunta de los dos copleros.

Mediante la locución verbal *dárselas*: “él se las da de varón”, con el significado: TUT presume de ser varón, PEL no sólo atribuye a TUT haber reclamado la imagen de varón para sí, sino que a la vez la pone en duda. Esto se confirma unas líneas más adelante (84, 84), en donde PEL contradice la imagen de varón de TUT: “pero vi que Tutifruti es un marica frustrado”.

El uso de las locuciones verbales *dárselas* y *creerse*, que en este caso toman el significado de ‘presumir de’, se constituye en una estrategia con doble función: por un lado el trovador actual contribuye a la creación de la imagen de su rival, por otro ataca esta imagen poniéndola en duda.

3.3.2.7. Afimar la propia superioridad

Junto a desafiar y amenazar, afirmar la superioridad de la propia competencia por encima de la del rival es una de las actividades más frecuentes en el contrapunto. Se encontraron dos recursos recurrentes: autodenominarse “padre” del rival y hacer alusiones a la derrota de este último.

a) “Yo soy tu papá”

La estrategia más común para afirmar la superioridad de la propia competencia es autodenominarse el “papá” del rival. De esta manera el trovador actual evoca la estructura jerárquica padre-hijo, adjudicándose el rol del padre, la figura de autoridad, con más experiencia y competencia, la figura de la que se aprende. Al mismo tiempo, el

trovador inscribe a su rival en el rol del hijo, con lo que le adscribe una posición subordinada. Este rol supone inexperiencia, falta de competencia y dependencia con respecto al rol del padre. Esta jerarquía es además estática, con lo que el trovador actual sugiere que su rival nunca podrá superarlo¹⁸².

Un recurso verbal frecuentemente utilizado es la construcción [YO SOY TU PAPÁ]:

Ejp. 3-50: CL3 Orlando Medina vs. César Reyes ((yo soy tu papá 91:33 – 100:68))

28	CeRe:	CA:marita está (alocao) alguno que cante aSÍ.
→ 29		yo soy tu PApá cantando eso lo sabes aquí;=
30		=y AUNque yo no soy famoso he grabado tres cds.
31		reCUERda Orlando Medina la NOche que te vencí,

En este ejemplo de contrapunteo llanero en la modalidad de verso coliado, CeRe se autodenomina el padre de su rival en lo que al canto se refiere (29), con lo que afirma ser el mejor cantante de los dos. En los versos siguientes CeRe apoya su afirmación argumentando que ya

¹⁸² En 3.3.2.7 tratamos en detalle el par relacional ‘padre-hijo’.

ha grabado cds (30) y que incluso ya venció a OrMe en una ocasión anterior (31).

La metáfora del padre y el hijo para expresar la superioridad de la propia competencia es, según los datos analizados, una de las más frecuentes y extendidas en el contrapunto:

- “se encontró a Orlando Medina el papá de los copleros” (CL2: contrapunteo llanero, Venezuela)
- “tú no eres mi papá” (CP1: cantadera panameña, Panamá)
- “ahora hínquese de rodillas y dígame perdón papá” (PV1: piquería vallenata, Colombia)
- “mejor ponte de rodillas porque soy tu papacito” (CP1: cantadera panameña, Panamá)
- “porque es que usted es mi hijo” (TP4, trova paisa, Colombia)

b) Alusiones a la derrota del rival

Una estrategia común de los trovadores es comentar el performance actual haciendo alusión a la derrota del rival. Estos comentarios están expresados en presente continuo o, más frecuentemente en pasado simple, con lo que la derrota se da por hecho.

Ejp. 3-51: PV4 Díaz vs. Felizola ((te estoy fregando 25:22 – 36:80))

26	DÍA:	DE una te estoycontestando?
27		(.)
28		DE una te estoy contestando,
29		(-)

30 DE una manera legal.
 31 (.)
 → 32 Y es que ya te estoy fregando.
 33 (.)
 34 PORque juego de local;

En 3-51 DÍA afirma estar “fregando” a su rival. Aquí el verbo *fregar* es utilizado como verbo transitivo y toma la connotación de ‘perjudicar’ o ‘causar daño’ (bien sea físico o no). De esta manera DÍA afirma estar siendo superior a su compañero en el performance, estar derrotándolo. En el verso siguiente DÍA expresa el motivo de su superioridad: estar “jugando de local”, es decir estar compitiendo en su territorio, lo que le traería ventajas.

En el siguiente ejemplo JFA afirma haberle dado una golpiza a su rival:

Ejp. 3-52: PV1 Roberto Calderón vs. José Felix Ariza ((limpia 334:35 – 344:45))

107 JFA: pa darte por donde es?
 108 (estás) viendo una frase MÍA.
 → 109 y YO te supe meter;
 → 110 una LIMpia bien metida-

A la expresión *meter una limpia* (‘dar una golpiza’), subyace la comparación entre el duelo verbal y un enfrentamiento físico, de modo que cada “ataque” verbal sería el equivalente a un golpe. Al afirmar *haberle metido una limpia* a su rival, JFA califica la calidad de sus

intervenciones como superior a las del rival y afirma estar derrotándolo o haberlo derrotado.

Como se observó en el corpus, las alusiones a la derrota del rival por lo general están expresadas en pasado simple. El trovador actual relata la derrota de su contrincante como un hecho ocurrido en el pasado y se declara vencedor antes del final del performance como se hace evidente en el siguiente ejemplo:

Ejp. 3-53: CL3 Orlando Medina vs. César Reyes ((carajito 192:95 – 202:58))

60 CeRe: que aquí tiene al papaíto
le pido la bendición.
61 la verdad yo no lo NIEgo
le digo de corazón.
62 usted es demasiado VIEjo
se la da de fanfarrón.
→ 63 y lo maTÓ EL carajito
el orgullo de Falcón;

En 3-53 CeRe recurre a la oposición joven-viejo, posicionándose como el joven: “carajito” y calificando a su contrincante de ser “demasiado viejo”. Al llamar a su rival “demasiado viejo”, CeRe sugiere que este ya no es un trovador competente. CeRe termina su intervención afirmando haber “matado” a su rival, es decir haberlo derrotado. La imagen elaborada por CeRe en los últimos dos versos (63) es la de un trovador joven y competente que derrotó al trovador viejo (de hecho “demasiado viejo”), que ya no está en condiciones de ganar.

3.3.3. Categorización y asimetría: pares relacionales estandarizados en el contrapunto

Como lo muestran los datos, a todas estas actividades subyace la creación de una relación asimétrica entre los trovadores, en la que el trovador actual se posiciona por encima de su rival, presentándose directa o indirectamente como el mejor trovador y como la figura de mayor poder y autoridad. El mecanismo más común para crear esta asimetría es el establecimiento de categorías en lo que Sacks (1972) llama “pares relacionales estandarizados” (*standardized relational pairs*). Estos son categorías duales que marcan el tipo de relación existente entre dos personas o grupos de personas (p. ej. ‘padre-hijo’).

Los pares relacionales creados por los trovadores en el contrapunto se caracterizan, por un lado, por ser escenificados, es decir que siempre se refieren al trovador en tarima y no a la persona en sí; por otro lado, y como ya mencionamos, por ser generalmente asimétricos. Estos pares recrean la relación entre dos personajes opuestos enfrentados, en la que uno de ellos, generalmente el trovador actual¹⁸³, lleva la ventaja física o profesional (experiencia y experticia) sobre el otro. De acuerdo a ello agrupamos los pares relaciones estandarizados encontrados en dos tipos: ‘victimario-víctima’ y ‘experto-inexperto’.

¹⁸³ En TP1 encontramos una excepción, al inicio de este performance PL se posiciona como el trovador menos experimentado y experto, como “aprendiz” de su rival.

3.3.3.1. ‘Victimario-víctima’

El par relacional más frecuentemente utilizado en el corpus es el del ‘victimario’ y su ‘víctima’. El trovador actual se presenta como el agresor de su rival, como el trovador más fuerte y/o como el vencedor del duelo, a la vez que presenta a su rival como el más débil y el derrotado. A esta categoría subyace la comparación entre el duelo verbal y un enfrentamiento físico, así, demostrar habilidad verbal es equiparado con someter físicamente al contrincante, y vencer en el duelo con “asesinar” al rival. La categoría ‘victimario-víctima’ aparece expresada en el corpus mediante los siguientes pares relacionales:

a) ‘Cazador-presa’

Mediante la creación de esta categoría el trovador actual se adjudica la autoridad y capacidad de someter físicamente a su contrincante. Es una relación especialmente asimétrica en cuanto los roles cazador-presa son fijos y suponen siempre la derrota de ésta última.

Ejp. 3-54: CL2 Diaz vs. Villareal ((cazador 462:21 – 465:21))

```

145  RAM:   [yo] si SOY un cazador
           que lo que vine a agarrar-462.210
→ 146           no SE confie (este venado)
→           porque lo voy a esnuc[a:r-]465.219

```

En este ejemplo RAM se presenta como un cazador que persigue a su presa, su rival, para *desnucarla*. El verbo *esnucar* (desnucar) supone además una presa de tamaño pequeño, que puede ser sometida con las

manos, con lo que el trovador resalta y aumenta la relación de desigualdad entre éste y su rival.

Aquí el duelo es comparado con una escena de cacería en la que el trovador más experto es el cazador que persigue a su presa, el rival. El verbo *cazar*, en este caso concreto “agarrar”, implica semánticamente perseguir y capturar, la acción de *perseguir* (expresada tácitamente) puede ser interpretada como acosar verbalmente al rival, lo que supone una buena competencia como trovador. *Capturar* o “agarrar”, y posteriormente *matar* o “desnucar”, como vencer al rival en el duelo. Al afirmar haber ido a “agarrar” y “desnucar” a su rival, el trovador expresa su firme intención y la seguridad de ganar el duelo, con lo que sugiere ser mejor trovador que su contrincante.

b) ‘Asesino-asesinado’

Al igual que en el caso del ‘cazador’ y la ‘presa’, los roles de ‘asesino’ y ‘asesinado’ suponen siempre la superioridad del asesino sobre su víctima y la derrota de ésta, con lo que el trovador sugiere la superioridad de su competencia. Al igual que en el caso anterior, éste par categorial no admite el cambio de roles y supone una victoria absoluta del trovador actual.

Ejp. 3-55: CL3 César Reyes vs. Orlando Medina ((lo maté 522:03 – 531:85))

164 CeRe: esto es Música del llano
 está bailando como salsa.
 165 CLArO que yo zapateo

con arpa cuatro y maRAca;
 → 166 y sabe que lo maTÉ
 entre las cuerdas del arpa;
 167 no VAyan a comparar
 a un toro con una (xxx);

En 3-55 CeRe afirma delante de su compañero-rival haberlo “matado”, es decir, haberlo derrotado¹⁸⁴. Aquí nuevamente se compara el duelo verbal con un enfrentamiento físico en el que *matar* significa ‘vencer’. Las *cuerdas del arpa* hacen alusión al instrumento de acompañamiento, con lo que el trovador sugiere haber derrotado a su contrincante en duelo de contrapunto.

c) ‘Golpeador-golpeado’

Mediante esta metáfora los trovadores evocan la imagen de un enfrentamiento cuerpo a cuerpo en el que el trovador actual lleva la ventaja sobre el contrincante, a quien somete físicamente, sugiriendo así su superioridad en el performance actual. De los pares relacionales del grupo ‘victimario-víctima’, éste representa la relación menos desigual en cuanto no supone la derrota definitiva del rival (el golpeado) y deja abierta la posibilidad de un cambio de roles.

¹⁸⁴ Resulta interesante el tiempo verbal escogido por el trovador. Mediante el uso del pretérito perfecto simple el trovador ubica la acción de vencer a su contrincante –acción futura e incierta en el momento de habla- en el pasado, con lo que la presenta como un hecho dado. De esta manera el trovador expresa que la derrota del rival es un hecho inminente.

Ejp. 3-56: CL3 César Reyes vs. Orlando Medina ((pela 143:19 – 151:69))

44 CeRe: [su ver]sación no es ninguna
 coPLero como soy yo-
 45 la GENTE que está grabando
 todo el mundo te escuCHÓ.
 → 46 que te estOY dando una pela
 como de aquí a Boconó.
 47 ESe es pa que usted respete
 en DÓNde le llegue yo:-

En 3-56 CeRe afirma estar *dándole una pela* a su rival con el público de testigo (45-46), es decir, estar siendo superior a él en el momento de habla. Esta es una diferencia respecto a los pares anteriores cazador-presa y asesino-asesinado pues la categoría golpeador-golpeado plantea sólo una victoria momentánea del trovador, no su victoria absoluta.

3.3.3.2. 'Experto-novato'

Mediante esta categoría el trovador actual se posiciona como experto a la vez que adjudica a su contrincante el rol del trovador sin experiencia y poco competente. Esta relación viene expresada mediante los pares relacionales 'gallo-pollo', 'padre-hijo'¹⁸⁵ y 'viejo-joven'.

¹⁸⁵ En 3.3.2.7 hacemos el análisis de la construcción [YO SOY TU PAPÁ], por lo que no repetimos el análisis en esta sección.

a) ‘Gallo-pollo’

La figura del ‘gallo’, además de estar relacionada con experticia, experiencia y autoridad, está asociada a habilidades como saber cantar y pelear, destrezas necesarias para el contrapunto. Al posicionarse como el ‘gallo’ el trovador adjudica automáticamente a su rival el rol del ‘pollo’, asociado con la falta de experiencia; de esta manera el trovador actual sugiere que su rival aún no reúne todas las condiciones necesarias para ser buen trovador. Lo interesante de este par relacional es que usualmente el trovador a quien se le adjudica el rol de ‘pollo’ retoma la metáfora en su nueva intervención y la emplea en contra de su rival (el ‘gallo’), haciendo alusión a la mayor fuerza física e ímpetu del ‘pollo’:

Ejp. 3-57: CL2 Diaz vs. Villareal ((gallo-pollito 356:46 – 365:45))

→ 109 RAM: [de]je QUIEto al gallo bueno
que va empezar a picar-
110 que SI lo pi:co de frente
comenzará a patalea[:r?]
111 JOH: [YO:] no creo que un gallo viejo
a mí me venga a estrecha[r]-
→ 112 poLLI:to soy como soy
le meto su esbaraja[:]da;

En este ejemplo RAM advierte a JOH dejar de provocarlo (109), o de lo contrario va a comenzar a “atacar”: “que va empezar a picar”. JOH responde a esta advertencia descalificando las habilidades de su rival sugiriendo que un “gallo viejo” no tiene la fuerza necesaria para “estrecharlo” (111), es decir, que un trovador viejo no tiene la

competencia suficiente para superarlo en el performance. En los versos siguientes (112) JOH, quien asume el rol del trovador novato: “pollito soy como soy”, responde afirmando ser capaz de “meterle su esbarajada” a RAM, es decir tener la capacidad de superarlo en el performance.

b) ‘Viejo-joven’

Este par relacional funciona de manera similar al anterior. Uno de los trovadores se adjudica bien el rol del ‘viejo’, haciendo alusión a su experticia en el contrapunto y posicionándose como figura de autoridad a la que se le debe respeto; o bien el rol del ‘joven’, aludiendo a su mayor destreza física (aquí se compara la destreza física con la verbal). Resulta interesante que con esta categoría ambos roles pueden ser utilizados para posicionarse como ‘el mejor’:

Ejp. 3-58: CL3 Orlando Medina vs. César Reyes ((viejo-carajito 180:46 – 215:24))

56 OrMe: [que l]e regañe en (x) casa
(dizque ; y que) yo no le perMIto.

57 a MÍ si me da la gana me
lo trago y lo vomito.

58 y recuerde camarita de que
→ usted es un caraJIto.

59 Pídame la bendición que
aquí tiene al papaíto;

60 CeRe: que aquí tiene al papaíto
le pido la bendición.

61 la verdad yo no lo NIEgo
 le digo de corazón.
 → 62 usted es demasiado VIEjo
 se la da de fanfarrón.
 → 63 y lo maTÓ EL carajito
 el orgullo de Falcón;
 64 OrMe: que el orgullo de FalcÓN
 que lo mató el carajito;
 → 65 primEro tiene que cantar
 y tener los requisitos;
 66 él (po) se las da de bueno
 y que ñapa (dizque; y que) está bonito.
 67 yo puedo ser viejo
 y tengo TRES mujeres y ocho carajitos.

En este extracto vemos como ambos trovadores utilizan a su favor los roles que se han adjudicado en el performance. En la línea 58 OrMe adjudica a CeRe el rol del ‘joven inexperto’: “y recuerde camarita de que usted es un carajito”. *Carajito* es una expresión común en Colombia y Venezuela para referirse a un niño o a un hombre joven. En los versos siguiente (59) OrMe se autodenomina el ‘padre’, con lo que refuerza y reafirma la asignación de los roles ‘padre-hijo’, ‘joven-viejo’, ‘experto-inexperto’. En la estrofa siguiente (62) CeRe responde utilizando esta categorización a su favor tildando a su contrincante de “demasiado viejo”, así, CeRe sugiere que OrMe ya no es un trovador competente y se posiciona a la vez como el ‘joven’. En el verso siguiente (63) CeRe confirma su posicionamiento como el ‘joven’ al autodenominarse “carajito el orgullo de Falcón”. Además, afirma haber “matado” a

OrMe, con lo que evoca la asociación de un enfrentamiento físico entre un joven y un viejo, en el que el joven sale victorioso.

En la estrofa siguiente (línea 65) OrMe vuelve a hacer alusión a la falta de competencia y experiencia de su rival, sugiriendo que aún no canta bien y no cumple los requisitos para ser trovador: “primero tiene que cantar y tener los requisitos”. En el último verso (67) OrMe vuelve a posicionarse como trovador experto asumiendo el rol de viejo “yo puedo ser viejo”, en seguida hace alusión a su potencia sexual “y tengo tres mujeres y ocho carajitos”, con lo que intenta contradecir las asociaciones negativas relacionadas con la vejez (pérdida de fuerza física) y evoca una asociación positiva, la de la masculinidad y potencia sexual.

Así vemos como los trovadores explotan a su favor las asociaciones subyacentes a roles del ‘gallo-pollo’ y ‘viejo-joven’, atribuyéndose siempre las asociaciones positivas y adjudicando al rival las negativas, sin importar cual de los dos roles encarnen.

3.3.4. Faszit: La interrelación entre los tres niveles de análisis y el carácter escenificado del conflicto.

Partiendo de la pregunta por la gestión de la relación entre los trovadores en el performance de contrapunto, propusimos en este apartado el trabajo relacional (Locher 2001; Locher & Watts 2005) como uno de los elementos constitutivos de los géneros comunicativos y lo ubicamos en el nivel de estructura externa. Posteriormente

definimos el tipo de descortesía que se da en el contrapunto como descortesía escenificada.

En un siguiente paso abordamos el nivel de la interacción y el de la estructura interna del contrapunto mediante el análisis de las actividades más recurrentes y los recursos sintácticos más utilizados por los trovadores para llevar a cabo dichas acciones. Este análisis reveló que mediante las acciones verbales y los recursos sintácticos empleados para realizarlas, los trovadores crean una relación marcada por la asimetría, en la que cada trovador se presenta como el más competente en tarima y le asigna el rol opuesto a su contrincante.

Este análisis nos muestra de qué manera están interrelacionados los tres niveles de análisis propuestos por Luckmann (1986) y Günthner & Knoblauch (1994) para la descripción de los géneros comunicativos: el nivel de la estructura externa, el de la estructura interna y el nivel interaccional. Las normas y expectativas sobre lo que es un duelo de contrapunto (enfrentamiento verbal de carácter “descortés”), sedimentadas en el nivel de la estructura externa, condiciona el tipo de relación que los trovadores van a construir, esto se ve reflejado en la elección de determinadas acciones verbales (desafíos, amenazas, etc.), que funcionan al nivel de la interacción, así como de determinados recursos formales al nivel de la estructura interna. A su vez, mediante los recursos formales empleados y las acciones verbales realizadas, los trovadores en duelo construyen localmente la relación entre ellos (nivel de la estructura externa), marcada por la asimetría, y contribuyen a la

sedimentación de los patrones relacionales, interaccionales y formales que constituyen el género.

En cuanto al carácter de conflicto y “descortés” del contrapunto, vemos que los trovadores no sólo se valen de la experiencia de lo que es un duelo de contrapunto, sino que el duelo mismo se construye con base en la experiencia propia y colectiva de lo que es y cómo se manifiesta un conflicto real. Esto se ve reflejado en el uso de recursos formales y estrategias interaccionales típicos de los conflictos reales como desafíos, amenazas e insultos. Sin embargo, en el contrapunto estos recursos son llevados al exceso, cruzando muchas veces la frontera entre la “agresión personal” y la corrección política y social. Es así que en el contrapunto no se amenaza con “agredir”, sino con “tragrar y vomitar” (Ejp. 3-40), no sólo con “matar” sino con “decapitar” (Ejp. 3-36). Esta hiperbolización del conflicto le confiere un carácter teatral al contrapunto, de ahí que lo que en este trabajo llamamos “descortesía escenificada” tenga un doble carácter: no sólo hace referencia al lugar y objetivo con el que se lleva a cabo la “descortesía”, sino también a su carácter escénico y teatral.

A esta “teatralización” del conflicto mediante la hiperbolización se suma que los trovadores encarnan en el escenario una identidad distinta la de la cotidianidad, la del trovador, lo que se ve reflejado en el uso de seudónimos y, dependiendo de la ocasión y la variedad regional, en el uso de un atuendo especial, no cotidiano, como puede ser la vestimenta tradicional de la región.

Una vez en tarima, los trovadores toman una posición antagónica con respecto a su compañero mediante la co-construcción de un personaje que represente lo opuesto al personaje en construcción del rival¹⁸⁶. En una dinámica bidireccional, los trovadores se valen de estos personajes para elaborar “ataques” en contra del rival, a la vez que estos ataques (ejp. calificar al rival de pollo, es decir, inexperto), permiten la co-construcción del personaje. La elaboración y el intercambio de estos “ataques” es posible gracias a que, mientras estén en el escenario, a los personajes en constante co-construcción, les son concedidas una serie de licencias en cuanto a las expectativas sociales de cortesía y corrección política, que en la cotidianidad no serían permitidas sin sanción. Estas licencias, a su vez, se constituyen, junto a las exigencias formales descritas en el Apartado 2, en tareas propias del género que lo marcan como un *performance* escénico.

3.4. Coherencia y construcción del tema del performance

En el presente apartado analizamos un performance de trova paisa para dar cuenta de las prácticas formales empeladas por los trovadores para enlazar las intervenciones entre sí y darle coherencia temática al performance. Al mismo tiempo analizaremos los efectos retóricos alcanzados mediante estas prácticas (contradecir, alinearse, justificar,

¹⁸⁶ Recordamos que la construcción de los personajes antagónicos es cooperativa, pues como lo vimos con los pares estandarizados relacionales, cada trovador tiene su parte en la construcción del personaje del contrincante, al asignarle ciertos roles o características (como en el caso del gallo y el pollo).

argumentar, etc.), así como los *moves* de los trovadores en cada intervención. Por último, y motivados por el interrogante aún abierto planteado por Díaz Pimienta (2014) de “¿en qué momento exacto surge el tema?”¹⁸⁷, nos interesa explicar las prácticas que permiten a los trovadores elegir y mantener el tema del performance.

3.4.1. Análisis: TP1-Tuttifrutti vs. Pelo de Lulo

El performance que analizaremos a continuación se realizó en el marco del *XXVIII Festival Nacional de la Trova* en el 2012. Los rivales, Ramiro Gómez ‘Tuttifrutti’ y Jonathan Restrepo ‘Pelo de Lulo’ son doce de los sesenta trovadores que se enfrentan en la segunda etapa por un puesto directo a la final, dos puestos a la semifinal y un puesto para el repechaje. De los dos competidores el más reconocido y experimentado es Tuttifrutti, quien en 1997 obtuvo el título ‘Rey de la trova paisa’. Tuttifrutti se autodefine como un trovador tradicional y en sus performances resalta su origen campesino. Pelo de Lulo, aunque mucho más joven que Tuttifrutti, es también un trovador experimentado, pues ha obtenido en varias ocasiones el título *Rey de reyes infantil y juvenil* en distintos festivales de trova. A diferencia de Tuttifrutti, Pelo de Lulo

187 “No hay nada más curioso que rastrear cómo se llega al tema de una controversia. Es un juego de movimientos, de signos y discursos que van trenzándose, negándose y reafirmandose, un juego muy difícil de rastrear y prácticamente irreductible a esquemas metodológicos. Por ejemplo A y B suben al escenario. Cantan, cantan. A porpone, B contesta; B porpone, A contesta. Y ninguno, ni A ni B, se da cuenta en qué momento exacto surge el tema.” (Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación poética*, 2014, pág. 482)

creció en la ciudad de Manizales, es por tanto un trovador de ciudad. Como veremos más adelante, estos dos aspectos, la diferencia de edad y el origen ('rural' vs. 'citadino') de los trovadores juegan un papel importante en la construcción de la temática del duelo ya desde el inicio. Otro factor que jugará un papel destacado es el atuendo de Pelo Lulo, quien porta un artete en la oreja derecha. Con estas informaciones de fondo en mente comenzamos el análisis.

Intervención 1 ((11:43 – 23:01))

Luego de las actividades de apertura descritas en 3.1.2.1 TUT inicia el duelo con la siguiente estrofa, dirigida al público:

07 TUT: en Tierragro estoy muy biEN?
 08 (0.9)
 09 con esta gente: boNI:ta.
 10 (0.4)
 11 pues no niego que me siento=
 12 =lo MISmo que en Montañi:ta::-
 13 (2,91)

Tuttifrutí (TUT) inicia el perfromance con una *captatio benevolentiae*, con la que intenta ganar la simpatía del público. Para ello se vale de recursos como dirigir su intervención exclusivamente al público, halagarlo (línea 09) y crear una relación de familiaridad con este al afirmar que se siente tan bien en el escenario del duelo como en Montañita, su lugar de origen. Mediante esta comparación TUT se posiciona, además, como trovador experimentado y como retador local,

con lo que crea una relación asimétrica con su rival. Así vemos como ya desde el inicio se pone en marcha el mecanismo de categorización (‘trovador experto’) tratado en el apartado anterior para crear asimetría.

La intervención, aunque bien lograda en términos formales, no provoca ninguna reacción audible por parte del público, lo que puede ser interpretado como una evaluación negativa.

Intervención 2 ((25:92 – 38:47))

En su estrofa de respuesta Pelo de Lulo (PEL) hace alusión a la relación de asimetría establecida por su compañero y se alinea con ella. Al mismo tiempo crea una relación interpersonal particular con este al halagarlo (línea 20):

14 PEL: y que bueno que EMpecé;
 15 (0.5)
 16 esta tanda con RaMIro;
 17 (0.4)
 18 por:que quería deCIR:te;
 19 (0.2)
 20 hoy lo MUcho que te admi:ro:::
 21 (---)

Como se puede observar, en el segundo verso PEL se dirige a TUT más que como trovador, como persona, al llamarlo por su nombre real, “Ramiro”. Esta elección, seguramente motivada por la rima con *admiro*, crea una relación interpersonal simétrica con su contrincante,

con lo que PEL equilibra la asimetría creada por TUT en la estrofa anterior.

PEL refuerza la simetría y el carácter interpersonal en los siguientes dos versos al elegir el tuteo como forma de tratamiento (“decirte”, línea 18 y “te admiro”, línea 20). Es importante anotar que el tuteo entre hombres es poco frecuente en esta región del país por tener un carácter feminizante (son Jang, 2010 y 2012). Por otra parte, el uso del *tú* podría ser también interpretado como señal de posicionamiento, pues según los estudios de son Jang (Ibíd.), el tuteo es más frecuente entre personas jóvenes, de origen urbano y estratos socio-económicos altos; sin embargo, estos mismos estudios confirman que incluso entre esta población es poco frecuente su uso entre hombres por el matiz feminizante que implica. Teniendo en cuenta lo anterior podría pensarse que mediante la elección del *tú* PEL se posiciona como ciudadano de clase alta, a la vez que provoca a TUT al feminizar la relación con este.

Por otro lado, al expresar directamente su admiración por TUT en el último verso (20), PEL vuelve a restablecer la relación asimétrica creada en la intervención anterior. La semántica del verbo *admirar* implica “juzgar a alguien como sobresaliente o extraordinario” (RAE, 2014), con lo que PEL categoriza a TUT como ‘sobresaliente’, a la vez que se posiciona como ‘admirador’. Aquí PEL deja abierto a la interpretación si admira a TUT como trovador o como persona al no hacer especificaciones. Con el restablecimiento de la asimetría entre los trovadores, PEL se alinea en el plano del contenido con la primera

intervención de TUT, lo que crea coherencia entre las dos primeras estrofas¹⁸⁸.

El primer *move* de PEL, contrario a las expectativas planteadas por el género, consiste en alinearse con la asimetría creada por TUT en la estrofa anterior y en reforzarla, de manera que crea una relación entre los trovadores poco clara y, además, con ciertos matices feminizantes, lo que puede ser visto como una provocación indirecta y como una propuesta de tema para el performance.

En esta intervención tampoco es perceptible la reacción del público, ni durante la estrofa ni en los 7sgs. de pausa entre las intervenciones.

Intervención 3 ((39:23 – 50:47))

TUT inicia la tercera intervención valorando positivamente el último enunciado de PEL:

22 TUT: me PArece muy bonito.
 23 (0.5)
 24 que admiren los tro:vaDOres,
 25 (0.4)
 26 y que usted como PEla(d)o.
 27 (0.2)
 28 aprenDA de sus mayo:re::s-
 29 (-)

¹⁸⁸ Aunque esta estrofa no retome ningún elemento léxico-sintáctico de la estrofa anterior y por lo tanto no dependa formalmente de ella, su interpretación depende semánticamente de la estrofa precedente (cf. Couper-Kuhlen, Fox, & Thompson, 2014).

30 Pub: ((silbidos))
 31 (-)

TUT retoma la estructura latente del último verso de PEL *admirar* + SN (línea 24) y generaliza el objeto directo remplazándolo por “los trovadores”, de esta manera TUT interpreta que PEL lo admira por ser buen trovador, con lo que evoca de nuevo la categoría ‘trovador-experto’ y se inscribe en ella. De hecho TUT va más allá, al utilizar el término ‘trovadores’ como término general, crea el par relacional ‘trovadores – no trovadores’ y se posiciona como miembro de la categoría ‘trovadores’. Al mismo tiempo excluye al resto de los interlocutores¹⁸⁹ de esta categoría, incluido PEL. Adicionalmente TUT deja claro que la relación existente entre este y PEL es únicamente de carácter profesional, con lo que intenta desambiguar la relación poco clara sugerida por PEL en la intervención anterior.

En los dos versos siguientes TUT se dirige a PEL llamándolo “pelado”, es decir ‘joven’, y añade que también evalúa positivamente el hecho de que “aprenDA de sus mayores”. En este enunciado TUT crea el par relacional ‘joven-mayor’, una modificación del par ‘experto-novato’, con lo que le devuelve a PEL el estatus de ‘trovador’, aunque ‘inexperto’, mientras se posiciona a sí mismo como ‘experto’ del cual hay que aprender.

¹⁸⁹ TUT se dirige a todos los participantes en general, como lo constata el uso de la tercera persona plural en *admi ren*.

Llama la atención que en contraposición al tuteo, TUT elige *usted* como forma de tratamiento. Mediante el uso de *usted*, PEL agrega distancia a la relación ya de por sí asimétrica que crea hacia PEL. La elección de *usted* puede interpretarse además como una forma de posicionarse como todo lo contrario a PEL: si el uso del *tú* en la estrofa anterior es indicio de juventud, urbanidad, estatus socioeconómico alto y feminidad, el *usted* representa madurez, origen rural, estatus socioeconómico bajo y masculinidad.

El mecanismo utilizado por TUT para mantener la coherencia entre su intervención y la estrofa anterior consiste en reutilizar el elemento léxico *admirar* y en alinearse con parte del contenido de la estrofa de PEL. Si bien esta alineación le da un carácter cortés a la intervención, en realidad se trata de una estrategia para desambiguar la relación entre los trovadores y reforzar la asimetría a favor de TUT, lo que se constituye en su *move* real. Por otra parte TUT crea una serie de pares relacionales opuestos con respecto a PEL mediante el uso de *usted*: ‘joven-mayor’, ‘citadino-campesino’, ‘miembro de la clase alta - miembro de la clase baja’, ‘masculino-no masculino’, con lo que abre una amplia gama de temas que pueden ser tratados en el performance.

Hasta aquí el duelo de trova se desarrolla de manera atípica, pues no ha habido enfrentamiento directo entre los trovadores. Esto parece ser

notado por el público, el cual aprovecha la pausa para rechiflar (línea 30), con lo que valora negativamente el performance¹⁹⁰:

Intervención 4 ((52:35 – 63:95))

En la siguiente intervención PEL reitera su admiración por TUT:

32 PEL: de=él es que quiero apreDER;
 33 (0.5)
 34 ser grande CUAL Tutifru:ti;
 35 (0.5)
 36 por ESO es que desde niño;
 37 (0.2
 38 me estoy CUIIdando mi cuti:::s-
 39 (1,06)

PEL aprovecha la estructura latente dejada por TUT *aprender de + SN* para crear el primer verso de su nueva intervención y afirmar que quiere aprender de TUT. En el segundo verso PEL expande la estructura sintáctica del primero mediante la construcción infinitiva “ser grande cual Tutifru:ti”, dependiente sintácticamente del verbo *querer*. De esta manera PEL reafirma la relación asimétrica con su contrincante, al que categoriza como ‘experto’.

¹⁹⁰ Como se verá más adelante las valoraciones positivas consisten en risas, gritos, aplausos y también silbidos. Interpretamos los silbidos solos como valoración negativa.

En los dos versos siguientes PEL reitera su posicionamiento como ‘admirador’ de TUT al sugerir que *se cuida el cutis desde niño* porque quiere ser como TUT. Esta afirmación resulta interesante, pues *cuidarse el cutis* es una conducta atribuida a las mujeres, por lo que su práctica es socialmente poco aceptada entre hombres. Además, la elección del término “cutis” refuerza la asociación con lo femenino, pues se trata de un término utilizado casi exclusivamente en el sector de la cosmetología. Aquí es importante anotar que la elección de “cutis” obedece seguramente a razones fonéticas, pues rima con *Tuttifrutti*, lo que le permite a PEL construir su estrofa bajo las reglas de rima del género.

PEL mantiene la coherencia entre las intervenciones retomando la estructura sintáctica latente del último verso de TUT y alineándose con el contenido de las dos intervenciones anteriores, en las que se establece el par relacional ‘trovador experto – trovador novato’. Si bien la intervención de PEL podría ser vista como un halago al rival e incluso como un “auto ataque” (pues se hace vulnerable a un ataque de TUT al ponerse a él mismo en relación con lo femenino), también puede ser interpretado, por una parte, como un ataque indirecto: al afirmar que *se cuida el cutis* porque *quiere aprender de TUT* y *ser grande* como él, PEL sugiere que TUT también se cuida el cutis, es decir, que el comportamiento “afeminado” de PEL tendría su razón de ser en querer imitar a TUT; por otra, como una invitación a TUT a desarrollar el tema de la conducta afeminada de PEL, que se presta para la elaboración de un acto de descortesía.

Intervención 5 ((65:01 – 73:46))

TUT inicia su tercera intervención tan solo 1 segundo después de la de PEL, en la corta pausa no se escucha ninguna reacción del público lo que puede explicarse, por un lado, como una valoración negativa de la estrofa de PEL, por otro, con la respuesta inmediata de TUT y la consiguiente falta de pausa entre las intervenciones, práctica bien conocida entre los trovadores, quienes la consideran una estrategia para “robarle el aplauso” del público al contrincante (Díaz-Pimienta, Teoría de la improvisación poética, 2014).

En esta estrofa TUT aprovecha el contenido de la estrofa de PEL para poner en duda su masculinidad:

40 TUT: cuídeseme bien la CU:tis.
 41 (0.6)
 42 pero sea bien vaRÓN.
 43 (0.7)
 44 NO se ponga un aretico-
 45 no se vuelva maricó:n-

En el primer verso TUT retoma la estructura latente *cuidarse el cutis* dejada por PEL en el último verso de su intervención y la reformula en una estructura imperativa, con lo que TUT no solo enlaza las dos estrofas, sino que inicia un cambio de actividad (Cf. Günthner, 2013): pasa del elogio al enfrentamiento.

En el segundo verso (42) TUT crea un contraste mediante la conjunción adversativa *pero* entre ser *bien varón* y el enunciado anterior (41), con

lo que sugiere que quien se cuida el cutis no es *bien varón*. Por otra parte, al exhortar a PEL a ser “bien barón” sugiere que no lo es, poniendo en duda su masculinidad. En los dos últimos versos (44-45) TUT que exhorta a PEL a no usar “areteco”¹⁹¹ y a no “volverse maricón” mediante dos estructuras imperativas restrictivas. Con esta yuxtaposición TUT establece una correlación entre *usar aretes* y *ser “maricón”*, con lo que el trovador pone en duda de nuevo la masculinidad de PEL y lo inscribe a PEL en la categoría de ‘maricón’.

Por otro lado, mediante el uso reiterado de construcciones imperativas, TUT crea una relación asimétrica, en la que este se posiciona por encima de PEL como figura adoctrinante que le indica cómo comportarse y cuál es la conducta social que se espera de él, esto es, que se comporte como un “varón”. Al hacer estas “recomendaciones” TUT valora la conducta de PEL, *cuidarse el cutis* y *usar arete*, negativamente por tener un carácter no varonil, con lo que indirectamente se posiciona como ‘varón’. El *move* de TUT consiste por un lado en aprovechar y desarrollar el contenido de las dos intervenciones anteriores de PEL, así como en asociar el uso de aretes con la homosexualidad para categorizar a PEL como ‘maricón’. Por otro lado, en posicionarse como figura de autoridad.

En las dos estrofas anteriores (y en las precedentes también), observamos claramente el carácter dialógico de las intervenciones. En

¹⁹¹ PEL lleva un arete en la oreja derecha.

la primera parte de cada intervención, generalmente los dos primeros versos, los trovadores retoman el contenido de la anterior y lo elaboran en los últimos versos. Estos contienen por lo general el contenido relevante de la estrofa, en este caso el acto de descortesía, con lo que logran, por una parte el llamado “efecto de remate” (Cf. Díaz Pimienta, 2014, Isolabella, 2012 y Moreno Chá, 2000), y por otra incitar al rival a responder a esta parte de la intervención y a desarrollarla en la nueva estrofa para garantizar la coherencia y la continuación del enfrentamiento.

El público responde positivamente al ataque directo de TUT con silbidos y ovaciones, que se extienden incluso hasta la mitad del primer verso de la siguiente intervención.

44 NO se ponga un aretico-
 45 no se vuelva maricó:n-
 46 Pub: *((silbidos)--->*)
 47 PEL: es que es*to no es mariCAda;

Intervención 6 ((77:72 – 89:65))

PEL responde inmediatamente (0.1sgs) al ataque de TUT justificando el uso del arete con la moda urbana, debilitando así los argumentos de TUT y posicionándose como ‘ciudadino’:

47 PEL: es que esto no es mariCAda;
 48 (0.3)
 49 pa decir:le la verDAD;
 50 (0.3)

51 esta es LA moda extraña;
 52 (0.2)
 53 que hoy SE ve en la ciuda:::d-
 54 (-)

Para enlazar su estrofa a la anterior, PEL hace referencia en el primer verso a elementos léxicos y sintácticos del último verso de la intervención anterior¹⁹²: el demostrativo *esto*, hace referencia a la estructura latente *ponerse aretes*, y el sustantivo *maricada* al calificativo *maricón*. En este primer verso PEL contradice el argumento de TUT según el cual usar aretes es de *maricones* mediante una construcción negativa encabezada por el causal justificativo *es que* (47). El uso de *es que* proyecta, por una parte, la negación de una aserción anterior en la que se valora negativamente una conducta (ponerse aretes, aquí expresada por el demostrativo *esto*); por otra parte, proyecta una estructura argumentativa que justifica o explica el porqué de esa conducta (Cf. Soto 2013). Esta justificación aparece en el tercer y cuarto verso (51 - 53), en donde PEL argumenta que usar aretes es una *moda urbana*. De esta manera PEL se posiciona frente a TUT como ‘citadino’ a la vez que sugiere que TUT no lo es y que está desactualizado en cuanto a modas. Así el *move* de PEL consiste, por un lado, en contradecir el argumento de TUT que usar aretes es *de maricones*, desmarcándose de esta categoría y, por otro, en posicionarse como

¹⁹² Cf. Couper-Kuhlen, Fox, & Thompson, 2014.

‘citadino’ y ‘moderno’, creando una oposición entre él y TUT, a quien adjudica indirectamente la categoría de ‘campesino’ y ‘anticuado’.

No se percibe reacción alguna del público, lo que puede ser considerado como una valoración negativa a la falta de ataques directos. Otro factor que puede incidir es la respuesta inmediata de TUT, sólo 0,3sgs después, lo que puede interpretarse como una estrategia para interferir con el *feedback* del público.

Intervención 7 ((89.99 – 98:54))

TUT vuelve a categorizar a PEL como homosexual:

55 TUT: Eso no es ninguna moda;
56 (0.5)
57 perdóneme Pelo e LUlo.
58 (0.5)
59 al QUE le rompen la oreja.
60 (0.2)
61 TAMbién le rompen el <<acc ; p>culo>.

Para enlazar su estrofa con las anteriores TUT primero retoma la estructura sintáctica latente dejada por PEL en la estrofa anterior “esta es la moda” (línea 51, intervención 6) y la reformula en una construcción negativa, mediante la cual TUT contradice la estructura original (55). Segundo, hace alusión al cuarto verso de su intervención anterior, “no se ponga un aretico” (línea 44, intervención 5), mediante el empleo de la construcción verbal *romper la oreja* (práctica necesaria para usar aretes). Estas alusiones a enunciados anteriores, mediante la

reformulación de estructuras o elementos previamente utilizados, no solamente permite que haya coherencia entre las estrofas sino también la construcción paulatina del tema o los temas del *performances*, es una forma de “*doing topic*” en los términos de Schegloff (1990).

Como vemos nuevamente el ataque directo se encuentra al final de la estrofa (59-61). En este ataque TUT elabora un nuevo argumento que apoya su hipótesis del uso de aretes como señal de homosexualidad (intervención 5). Su argumentación consiste en establecer una relación de contigüidad (también evidente en la sintáxis), entre *hacerse o dejarse romper la oreja* y *hacerse o dejarse romper el culo*¹⁹³ (penetrar analmente), práctica relacionada socialmente con la homosexualidad. El *move* de TUT consiste en contradecir el argumento de PEL y en inscribirlo nuevamente en la categoría ‘homosexual’.

La ubicación del ataque al final de la estrofa incita y le da lugar al *feedback* del público y a una respuesta de PEL al ataque, es decir, proyecta el contenido y parte de la sintaxis de la siguiente intervención. El público reacciona positivamente con risas, silbidos y aplausos¹⁹⁴, que se extienden nuevamente hasta la mitad del primer verso de la nueva

¹⁹³ Aquí TUT explota la semejanza fonética entre el nombre artístico de su rival *Pelo e’ Lulo* y el sustantivo *culo* para construir el ataque. Llama la atención la elección del nombre artístico *Pelo e’ Lulo* pues la rima obvia con *culo* lo hace vulnerable a un determinado tipo de ataques. Se podría pensar que la elección es a propósito precisamente para propiciar este tipo de ataques.

¹⁹⁴ PEL también responde positivamente al ingenio de TUT, se echa a reír apenas este termina su estrofa.

intervención de PEL. Es evidente la respuesta positiva del público al tema de la homosexualidad, lo que resulta determinante para mantener este tópico durante el resto del performance.

61 TUT: TAMbién le rompen el <<acc ; p>culo>.
 62 Pub: *((risas ; silbidos ; aplausos)--->*
 63 PEL: por eso es que* yo
 deCÍA;

Intervención 8 ((103.18 – 111:27))

PEL responde devolviendo el ataque a TUT y categorizándolo también como ‘homosexual’:

63 PEL: por eso es que yo deCÍA;
 64 (0.4)
 65 hoy seguro que lo NO:to:
 66 (0.4)
 67 que queRÍA ser como vos-
 68 (0.3)
 69 porque ya lo tenés r:oto:::;

PEL inicia su intervención con la construcción causal anafórica “por eso es que yo decía”, con la cual hace referencia a una intervención suya anterior. Sólo en el tercer verso PEL hace evidente que se refiere a los dos primeros versos de la intervención 4: “de él es que quiero aprender; ser grande cual Tutifrutí” (líneas 32 y 34). PEL retoma el contenido aún latente de la construcción *querer ser grande cual Tutifrutí* y elimina el atributivo *grande* para darle lugar a otro complemento. Este

complemento está expresado mediante la construcción causal “porque ya lo tenés roto”. Aquí, el pronombre *lo* reemplaza al sustantivo *culo*, mientras el adjetivo *roto* hace alusión a la construcción verbal *romper el culo* utilizada en el último verso de la intervención anterior: “también le rompen el culo” (61). Al afirmar que TUT ya tiene el *culo roto*, PEL le devuelve el ataque de la estrofa anterior, sugiriendo que TUT ha mantenido relaciones sexuales anales. De esta manera PEL inscribe a TUT en la categoría de ‘homosexual’, de la cual él también sugiere ser miembro, con lo que crea una relación de paridad con TUT. Esto apoya la interpretación de que la segunda estrofa de PEL (intervención 4) es en realidad un ataque indirecto a TUT en el que lo relaciona con la conducta afeminada de *cuidarse el cutis*. Si esta interpretación es correcta PEL estaría sugiriendo desde su segunda intervención que ambos trovadores son homosexuales.

La reacción del público es inmediata, las risas se escuchan incluso antes de que PEL termine de pronunciar la palabra “roto”:

69 PEL: porque ya lo tenés r:o*to::;
 70 Pub: *((risas)--->*
 71 TUT: EN* eso tiene
 razón:.

De nuevo aquí vemos como PEL reutiliza estructuras sintácticas latentes y elementos de intervenciones anteriores, transformándolos y reactualizándolos acorde a lo que quiere expresar en su nueva intervención, con lo que mantiene la coherencia del discurso y el tema.

Intervención 9 ((114:56 – 122-71))

TUT responde inmediatamente con una justificación con la que se desmarca de la categoría ‘homosexual’:

71 TUT: EN eso tiene razón:.
 72 (0.8)
 73 pero=eso no es por daÑA:o.
 74 (0.5)
 75 fue QUE un día en una cerca-
 76 pa:sando caí sentao:-

En el primer verso TUT le da la razón a PEL y acepta que tiene el *culo roto*. TUT hace referencia a esta afirmación de PEL mediante el uso del deíctico *eso*. En el segundo verso TUT introduce una justificación a este hecho, al mismo tiempo que deja claro que no tiene el *culo roto* por ser homosexual (“dañado”), con lo que se desmarca de esta categoría. A la vez TUT valora negativamente el hecho de ser homosexual al compararlo con ser “dañado”.

En el tercer y cuarto verso TUT expresa la razón por la que tiene el *culo roto* mediante un construcción causal justificativa con *es que*, con la que niega su responsabilidad voluntaria (Soto Rodriguez, 2013), y afirma que su condición se debe a un accidente: TUT argumenta haber caído sentado sobre una cerca, lo que le habría causado la perforación anal. Su *move* consiste en contradecir la acusación de PEL de ser homosexual, desmarcándose de esta categoría, a la que además valora negativamente, y en justificar el *culo roto* con un accidente. De nuevo

el público reacciona positivamente con risas y silbidos, que de nuevo se sobrelapan con el inicio de la intervención de PEL:

76 TUT: pa:sando caí sentao*:-
 77 Pub: *((risas ; silbidos))--->*
 78 PEL: él se las*
 da de vaRÓN,

Intervención 10 ((126:90 – 135:59))

En esta intervención PEL vuelve a categorizar a TUT como ‘homosexual’:

78 PEL: él se las* da de vaRÓN,
 79 (0.5)
 80 eso es lo que yo he noTAdo.
 81 (0.4)
 82 pero vi que TutiFRUti.
 83 (0.2)
 84 ES un marica frustra:do:[:,]

PEL inicia su intervención con un ataque a la imagen de TUT (*face* en los términos de Goffman, 1955). Mediante la construcción descalificativa “él se las da de varón” (78) PEL desacredita la imagen de ‘varón’ de TUT creada a lo largo de las intervenciones anteriores y la pone en duda. Resulta interesante el hecho que TUT no se posiciona directamente como ‘varón’ en ninguna de sus intervenciones anteriores, sólo lo sugiere indirectamente en la quinta intervención (líneas 40 a 45), en la que exhorta a PEL a ser “bien varón”, y en la intervención 9 (líneas 71 a 76), en donde se desmarca de la categoría de ‘homosexual’. Esto

quiere decir que la imagen de ‘varón’ a la que hace alusión PEL le es en parte atribuída por este a TUT (ver 3.3.2.6).

En los dos últimos versos PEL contrasta, mediante una construcción adversativa, la imagen de ‘varón’ de TUT con la que PEL piensa es su verdadera identidad, la de un “marica frustrado”. El *move* de PEL consiste en desacreditar la imagen de ‘varón’ de TUT y en categorizarlo como ‘marica frustrado’. Aquí, de nuevo, el ataque está ubicado en la última posición, lo que facilita y provoca la respuesta inmediata a este ataque específico. TUT responde tan pronto como PEL termina su intervención sin dejar espacio alguno para el *feedback* del público, que de hecho no se escucha.

Como vemos el mecanismo formal utilizado por PEL en esta estrofa para mantener la coherencia con las intervenciones anteriores consiste en retomar elementos léxicos recurrentes a lo largo del performace, en este caso “varón” y “marica” (una modificación de “maricón”), mediante los cuales hace alusiones a enunciados anteriores.

Intervención 11 ((138:39 – 148:64))

La reacción de TUT es inmediata, de hecho, ya antes de que PEL pronuncie la palabra “frustrado” TUT hace movimientos de negación con la cabeza con lo que expresa su desacuerdo con el contenido de la

estrofa de PEL y a la vez proyecta que en su intervención refutará lo dicho por este¹⁹⁵.

84 ES un marica frustra:do:[:,]
 85 TUT: [yo] no ME las doy de
 eso;
 86 (0.6)
 87 pa que sepa mu:chaCHito;
 88 (0.5)
 89 preSÉnteme usted a su <<p>madre>.
 90 (.)
 91 si ES que quiere otro <<acc ; p>hermani*to>;
 92 Pub: *((gritos
 ; risas; aplausos)--->*)
 93 PEL: yo otro hermaniTO no quiero;
 94 (0.6)
 95 de*CÍRselo

En el primer verso de su nueva intervención (85) TUT retoma la construcción descalificativa *dárselas de* + *SN* y la modifica anteponiendo al verbo el adverbio negativo *no*, con lo que construye una enunciación negativa y sustituyendo el sintagma nominal original “varón” por “marica frustrado” el cual expresa con el deíctico “eso”. De esta manera TUT contradice el enunciado anterior de PEL y se desmarca nuevamente de la categoría ‘homosexual’.

¹⁹⁵ En una próxima investigación sería interesante analizar las actividades multimodales de *feedback* realizadas por los trovadores entre las intervenciones.

En el segundo verso TUT se dirige a PEL con el apelativo “muchachito”, con lo que activa el par relacional ‘joven-mayor’, el cual desarrollará en los versos siguientes. El uso del diminutivo, además de darle un tono despectivo al enunciado, aumenta la distancia en la oposición ‘joven-mayor’ y evoca la imagen de PEL como un niño. En los dos versos siguientes TUT desafía a PEL a que le presente a su madre para mantener relaciones sexuales con ella y dejarla embarazada, para así comprobar su hombría. Con este enunciado TUT reitera que no es miembro de la categoría ‘homosexual’ a la vez que se posiciona como ‘macho heterosexual’. Al elegir a la madre de PEL y no, por ejemplo a la hermana o a la novia, TUT se posiciona nuevamente como ‘mayor’ y se ubica en el mismo el rango jerárquico de los padres de PEL; incluso se adjudica en el rol de ‘padre’, al insinuar darle un hermanito a PEL. Mediante este enunciado TUT crea el par relacional ‘padre-hijo’, con lo que afirma ser superior a PEL ¹⁹⁶.

Move: En esta estrofa TUT contradice la afirmación de que es un “marica frustrado” con lo que se desmarca nuevamente de esta categoría. Posteriormente se inscribe en la categoría de “macho-heterosexual” insinuando sus intenciones de tener sexo con la madre de PEL y dejarla embarazada, conducta que resulta potencialmente ofensiva en la cultura colombiana. Por otra parte TUT afirma ser

¹⁹⁶ Para más detalles sobre este par relacional véase

superior a PEL al crear los pares relacionales ‘joven-mayor’ y ‘padre-hijo’ (ver 3.3.2.7).

El público reacciona con risas, gritos y plausos que se extienden hasta el inicio del segundo verso de la intervención de PEL (líneas 95 a 99). Como se ha visto hasta esta estrofa, la respuesta positiva a las intervenciones de TUT es constante, especialmente cuando estas hacen alusión a la homosexualidad. Este factor parece resultar decisivo en la elección del tema de cada estrofa.

Intervención 12 ((149:79 – 157:82))

92 Pub: *((gritos ; risas ; aplausos))--->*

93 PEL: yo otro hermaniTO no quiero;

94 (0.6)

95 de*CÍRselo

HOY deSEO;

96 (0.5)

97 y MENos de Tutifruti.

98 (0.2)

99 ay cómo saldrá de feo[:::;]

PEL inicia su intervención rechazando la “oferta” de TUT de darle un hermanito. Para ello retoma la estructura latente *querer otro hermanito* y la modifica anteponiendo al verbo el adverbio de negación *no*, con lo que reconstruye el enunciado como negativo. Al rechazar la idea de tener un hermano de TUT, PEL también rechaza indirectamente el par relacional ‘padre-hijo’, propuesto por TUT así como la asunción de TUT como superior él. En el último verso PEL expresa la razón de su

favor. TUT aprovecha la contigüidad semántica entre los calificativos *feo* y *lindo* para construir su tercer verso, en el que categoriza a PEL como “niño lindo”, variación de la expresión coloquial *niño(a) bonito(a)*, utilizada para caracterizar a una persona joven presumida e insustancial (RAE, 2014)¹⁹⁷, que se preocupa bastante por su aspecto físico, conductas valoradas negativamente y en parte asociadas con la homosexualidad. De esta manera TUT no solo ataca la imagen de PEL, sino que lo relaciona con presuntas conductas homosexuales. Por otra parte, mediante el empleo del sustantivo *niño*, TUT reactiva el par relacional ‘joven-mayor’, variación del par ‘experto-novato’. En el siguiente verso TUT evoca nuevamente el tema de la homosexualidad mediante la construcción relativa “al QUE se le traban los cables”. La expresión *trabársele los cables a alguien* se utiliza en Colombia para sugerir que la persona tiene tendencias homosexuales¹⁹⁸ (González

¹⁹⁷ Diccionario de la lengua española. Versión en línea: <http://dle.rae.es/?id=QW5mMvv>

¹⁹⁸ En un foro de internet encontramos el siguiente comentario en el que se ilustra el significado de la expresión:

Puede ser dos cosas y solo dos cosas la primera que le gusta otra nena que debe ser uff por que como te describes eres linda y se le gusta otra es una modelo de revista pero no te pongas mal ni nada manes pintas es lo que hay estoy yo y otros detras mio entonces relajate o la segunda se le voltean las chupas o se le traban los cables le gusta un man y ya por eso no te pone cuidado cuidate (Nosoy Negro, 2012. Yahoo respuestas [mensaje en foro]. Recuperado de

<https://es.answers.yahoo.com/question/index?qid=20120825192050AAJzOSw>)

Este comentario es la respuesta a la inquietud de una chica que no consigue llamar la atención del chico que le gusta.

González, 2014), con lo que TUT categoriza a PEL nuevamente como ‘homosexual’.

Así vemos como TUT se alinea con el ataque de PEL para aprovecharlo a su favor y contratacar a PEL. Su *move* consistió en explotar el calificativo *feo*, usado en su contra, para crear el par relacional ‘feo-niño lindo’, gracias a la contigüidad semántica de los dos calificativos. De esta manera TUT: 1) categoriza a PEL como ‘niño lindo’, 2) reactiva el par relacional ‘joven-mayor’, variación del par ‘experto-novato’ y 3) asocia a PEL con conductas valoradas negativamente (presumido, insustancial, preocupado por su aspecto físico), y en parte atribuidas a los hombres homosexuales. Más adelante TUT categoriza a PEL como ‘homosexual’ al afirmar que “se le traban los cables”. Al mismo tiempo TUT se posiciona como todo lo contrario a PEL, es decir, como ‘hombre maduro’ (‘experto’) y ‘heterosexual’.

Nuevamente el público reacciona positivamente con risas y silbidos, estos se sobrelapan con el inicio de la intervención de PEL.

Intervención 14 ((172:41 – 181:11))

106 Pub: ((risas ; silbidos))--->*

107 PEL: más no* SE me traba NAda;

108 (0.4)

109 hoy les digo el porQUÉ;

110 (0.5)

111 como NO he querido darle-

112 (0.2)

113 pues hoy un besito a uste::d-

PEL retoma la estructura latente del último verso de la intervención de TUT *se le traban los cables* y niega su contenido mediante la construcción adversativa negativa: “más no se me traba nada”, con lo que vuelve a desmarcarse de la categoría ‘homosexual’. En el tercer y cuarto verso PEL argumenta porqué no es homosexual aduciendo que no ha querido darle un “besito” a TUT, con lo que sugiere que TUT desea un “besito” de PEL y que por consiguiente es homosexual.

Aquí el *move* de PEL consiste en desmarcarse de la categoría ‘homosexual’ e incluir a TUT dentro de esta categoría. Esta estrategia es comparable con lo que Díaz Pimienta (2014, pág. 501) llama la *técnica de la risposta*: “Esta técnica consiste, como su nombre lo indica, en contestar (*ripostar*) rápido y espontáneamente la [estrofa] contraria, devolviendo lo dicho por el otro poeta y dándole un sentido inverso, de modo que la respuesta niegue lo dicho y reafirme la razón del que contesta”¹⁹⁹

Intervención 15 ((183:80 – 192:20))

De nuevo TUT responde inmediatamente, de modo que no hay pausa entre las dos intervenciones. Tampoco se escucha la reacción del público.

114 TUT: nu:nca se acueste conMigo;
 115 (0.5)
 116 mi querido co:caCOlo;;

¹⁹⁹ [Estrofa] en el original, décima.

117 (0.5)
 118 lo confundo con su herMAAna.
 119 (0.2)
 120 y depronto <<acc ; p>hasta lo violo>-

En esta intervención TUT amenaza a PEL con violarlo. TUT enmarca este encuentro forzado como heterosexual argumentando confundir a PEL con su hermana, así TUT se desmarca de la categoría ‘homosexual’ a la vez que afirma que PEL tiene un aspecto físico femenino. El ataque de TUT está expresado en forma de amenaza; mediante la elección del verbo *violar*, TUT refuerza el carácter ofensivo de esta además de posicionarse como ‘victimario’ y de categorizar a PEL como ‘víctima’²⁰⁰. De esta manera TUT crea una relación asimétrica con PEL, en la que TUT se posiciona como el más fuerte. Por otro lado TUT reactiva el par relacional ‘joven-mayor’ y con este el par ‘experto novato’ al dirigirse a PEL con el apelativo *cocacolo* (adolescente).

Para enlazar su intervención a las estrofas anteriores TUT retoma el contenido de la intervención 11 en la que hace alusión a un posible encuentro sexual entre él mismo y una familiar de PEL para demostrar su masculinidad. Además, continúa el juego de categorización presente a lo largo de casi todo el performance, en el que categoriza a PEL como ‘homosexual’, ‘joven’ y ‘novato’ mientras se posiciona como ‘heterosexual’, ‘maduro’ y ‘experto’.

²⁰⁰ Véase 3.3.3.1

Intervención 16 ((194:38 – 205:99))

Esta vez PEL responde inmediatamente, de modo que la reacción del público se sobrepone con el primer verso de su intervención. Esto parece indicar que la ausencia de respuesta del público a las intervenciones de PEL no necesariamente está relacionada con la falta de pausa entre las intervenciones, sino con la valoración de las estrofas, pues, como vemos aquí, el público expresa su *feedback* a la intervención de TUT sin importar que PEL haya iniciado su intervención.

121 Pub: *((aplausos, silbidos))--->*

122 PEL: *pero ahí está equivoCAdo:

123 (0.3) * (0.2)

124 sabe que es lo más baCAno;

125 (.)

126 que es que yo no tengo herMANa.

127 (0.2)

128 te coMISte fue a mi herma:[no:],

129 TUT: [por]

130 Pub: ((silbidos ; gritos ; aplausos))

PEL inicia la última intervención del duelo contradiciendo a TUT y desacreditándolo frente al público, diciéndole que el contenido de su intervención es falso (122). El elemento formal que enlaza la intervención anterior con la actual es el deíctico *ahí*, mediante el cual PEL se refiere al hipotético encuentro sexual entre él y TUT (118-120). PEL retoma el contenido de la estrofa de PEL y modifica algunos de sus elementos para darle un nuevo significado: PEL reemplaza el verbo *violar* por la forma pronominal del verbo *comer*, que en Colombia

significa mantener relaciones sexuales con alguien y cambia el objeto directo del enunciado original *lo*, referido a PEL, por “mi hermano”. De esta manera: 1) PEL se desmarca del encuentro sexual, 2) marca el encuentro como homosexual y 3) categoriza a TUT como ‘homosexual’. Por otra parte al elegir el pasado simple PEL lleva el encuentro sexual de TUT del plano hipotético, expresado en presente del futuro (lo confundo con su hermana y de pronto hasta lo violó), al plano real, con lo que PEL presenta el encuentro sexual como un hecho ocurrido.

El *move* de PEL consiste en categorizar nuevamente a TUT como ‘homosexual’ en la última intervención del performance, lo que significa que TUT no tiene la oportunidad de contradecirlo y desmarcarse de esta categoría, es decir PEL le propina “el golpe de gracia”.

3.4.2. Dialogicidad en el contrapunto

Con el análisis pudimos comprobar que las prácticas formales mediante las cuales se logra la dialogicidad en el contrapunto corresponden en términos generales a lo descrito por Díaz-Pimienta (2014) para los duelos de poesía oral improvisada: el trovador A dice algo que será retomado por el trovador B, bien para confirmarlo o para refutarlo (dependiendo de la modalidad de enfrentamiento), y aportará además algo nuevo al argumento. Esta iniciativa será retomada por A para expresar afiliación o desacuerdo y a su vez agregará un elemento nuevo, y así sucesivamente (cf. 2.2.2.1). Se trata de la misma práctica formal

comprobada para otros tipos de interacciones argumentativas de carácter confrontativo (Cf. Goodwin & Goodwin, 1987, 1990; Goodwin C. , 2006; Mondada, 2001; Günthner, 2013), y, en general, para las interacciones cotidianas (Linell, 2009).

El análisis nos mostró que las intervenciones de los trovadores constan al menos de dos segmentos diferentes²⁰¹. En el primer segmento el trovador reformula el contenido relevante de la intervención anterior, generalmente expresado en el último verso de la estrofa, para expresar acuerdo o desacuerdo²⁰². En el segmento final el trovador desarrolla esta reformulación mediante argumentos a favor o en contra y añade algo nuevo, “*something new*” en términos de Linell (2009), generalmente un nuevo “acto de descortesía”.

²⁰¹ Compárense los estudios sobre estructuras reactivas en sueco y alemán de Linell & Mertzluft, (2014).

²⁰² Cf. Cf. Goodwin & Goodwin, 1987 pág. 212: “The mos common way of sustaining contradiction is thoug “recycling”. Each of two opposing parties repeats a prior position with the effect that an extended series of disagreements is produced.” y Günthner (2013, pág. 3):

Gelegentlich liefern zweite SprecherInnen Fortsetzungen der vom Gegenüber initiierten syn-taktischen Muster, um eine gegenläufige, kritische Bewertung zum Ausdruck zu bringen, eine Änderung der Perspektive durchzuführen oder einen Wechsel der Interaktionsmodalität zu initiieren. Auch wenn Ko-Konstruktionen Verfahren interaktiver Bedeutungskonstitution re-präsentieren und konzeptuell in den Kontext von interaktionalen Untersuchungen zu Koordination und Kooperation gehören, können sie folglich durchaus konfrontativ bzw. diskordant ausgerichtet sein und als Ressource zur Bewältigung unterschiedlicher kommunikativer Auf-gaben eingesetzt werden.

Un buen ejemplo de lo anterior lo vimos en las intervenciones 4 y 5: En el último verso de la cuarta intervención (línea 38) PEL hace referencia a una práctica propia, que puede ser interpretada como “afeminada”, poniendo así a disposición de TUT esta afirmación para que la desarrolle, con lo que proyecta parte de la sintaxis del primer verso de la estrofa de TUT y el contenido de toda la intervención:

Ejp. 3-59: Intervenciones 4 – 5 ((52:35 - 77:72))

32 PEL: de=él es que quiero apreDER;
 33 (0.5)
 34 ser grande CUAL Tutifru:ti;
 35 (0.5)
 36 por ESO es que desde niño;
 37 (0.2)
 38 **me estoy CUIIdando mi cuti::s-**
 39 (1,06)
 40 TUT: **cuídeseme bien la CU:tis.**
 41 (0.6)
 42 pero sea bien varÓN.
 43 (0.7)
 44 NO se ponga un aretico-
 45 **no se vuelva maricó:n-**
 46 Pub: *((silbidos)-- ->*)
 47 PEL: **es que es*to no es mariCAda;**

Efectivamente TUT retoma en el primer verso (40) la estructura léxico-sintáctica del último verso de PEL (38) y, luego de hacer algunas modificaciones, lo usa en contra de este al sugerir que su conducta es poco varonil (42). En los dos versos siguientes (44-45) TUT desarrolla

el enunciado de los dos primeros versos y categoriza a PEL como ‘maricón’. Este ”insulto” se constituye en el contenido relevante de la estrofa de TUT (marcado en negrilla). Al ubicar el “acto de descortesía” al final de su intervención, TUT invita a PEL a responder inmediatamente, es decir proyecta el primer verso de la estrofa de PEL y con él, el contenido de toda la intervención de PeL. Así vemos que las intervenciones en el contrapunto son a la vez *responsivas* y *proyectivas* (Auer 2005, 2009; Linell, 2009), son el resultado del trabajo conjunto de ambos trovadores, es decir que los trovadores son *coautores* de cada una de las estrofas del performance (Cf. Ibid., pág. 73)²⁰³. Estas relaciones prospectivas y retrospectivas garantizan a la vez la coherencia del performance y contribuyen a la construcción del tema:

En enchaînant sur la parole de son interlocuteur, chaque locuteur déploie ainsi son intelligence du tour précédent. Dans le passage d’un tour et l’autre, en effet, se gère l’intercompréhension des participants, dans un jeu de relations à la fois prospectives et rétrospectives. Chaque tour exerce sur le suivant des contraintes qui réduisent les mouvements possibles en cette position (Mondada, 2001, pág. 13).

²⁰³ Cf. también el término “co-construcciones” (Günthner S. , 2013).

3.4.3. Construcción de la coherencia: prácticas formales

En cuanto a la construcción de la coherencia, el análisis nos mostró que las prácticas formales empleadas por los trovadores para enlazar cada intervención y así construir y mantener la coherencia tampoco difieren de los mecanismos descritos en los estudios sobre dialogicidad para las conversaciones cotidianas (Mondada 2001, Couper-Kuhlen, Fox, & Thompson, 2014; Goodwin & Goodwin, 1987, 1990; Günthner, 2013; Linell, 2009; Linell & Mertzlufft, 2014). Al igual que en estas, los trovadores reutilizan y eventualmente modifican, estructuras sintácticas o elementos léxicos de intervenciones anteriores (*format tying* en términos de Goodwin & Goodwin, 1987) y hacen alusiones al contenido de estrofas precedentes mediante el uso de deícticos o de elementos léxicos relacionados semánticamente. La particularidad en el contrapunto radica en que estos mecanismos son utilizados no solo para enlazar las intervenciones y garantizar la coherencia, sino también para llevar a cabo “actos descorteses” contra el rival y así cumplir con las exigencias del género ²⁰⁴.

²⁰⁴ Esta misma estrategia ya fue comprobada en los estudios de Goodwin & Goodwin (1987), (1990); Goodwin C. , 2006 y Günthner (2013).

3.4.3.1. Reutilización de estructuras latentes y modificación de elementos sintácticos

Así vimos que una de las prácticas más comunes es aprovechar las estructuras latentes dejadas por el rival y cambiar alguno de los complementos del verbo para darle un nuevo significado, por lo general, en contra del rival. Un ejemplo lo tenemos en las intervenciones 2 y 3, en donde TUT retoma la estructura *te admiro* (20) y reemplaza el objeto directo *te*, referido al él mismo, por la generalización *los trovadores* (24), con lo que se categoriza como ‘trovador’ a la vez que excluye a PEL de esa categoría:

Ejp. 3-60: Intervenciones 2 y 3 ((32:36 – 42:02))

	18	por:que quería deCIR:te;
	19	(0.2)
→	20	hoy lo MUcho que te admi:ro::..
	21	(---)
	22	TUT: me PArece muy bonito.
	23	(0.5)
→	24	que admiren los tro:vaDOres,

Otro ejemplo lo tenemos en las últimas dos estrofas (Intervenciones 15 y 16). En la intervención 15 TUT sugiere un encuentro sexual forzado con PEL (120). En la estrofa de respuesta, PEL hace alusión a este encuentro forzado reemplazando el verbo *violar* por *comer* y cambiando el objeto directo por “mi hermano” (128). De esta manera PEL se

desmarca del encuentro sexual a la vez que categoriza a TUT como ‘homosexual’.

Ejp. 3-61 Intervenciones 15 y 16 ((183:80 – 203:13))

114 TUT: nu:nca se acueste conMIgo;
 115 (0.5)
 116 mi querido co:caCOlo:;
 117 (0.5)
 118 lo confundo con su herMAna.
 119 (0.2)
 → 120 y depronto <<acc ; p>hasta lo violo>-
 121 Pub: *((aplausos, silbidos)--->*)
 122 PEL: *pero ahí está equivoCAdo:
 123 (0.3) * (0.2)
 124 sabe que es lo más baCAno;
 125 (.)
 126 que es que yo no tengo herMAna.
 127 (0.2)
 → 128 te coMISte fue a mi herma:[no:],

Otra forma común de reutilizar y modificar una estructura latente precedente es la reformulación de una estructura latente en una estructura negativa anteponiendo al verbo un adverbio de negación, para contradecir al rival. Este es el caso, por ejemplo, de las intervenciones 6-7, 11-12 y 13-14:

Ejp. 3-62: Intervenciones 6 y 7 ((77:72 – 89:99))

47 PEL: es que es*to no es mariCAda;
 48 (0.3)
 49 pa decir:le la verDAD;
 50 (0.3)
 → 51 esta es LA moda extraña;
 52 (0.2)
 53 que hoy SE ve en la ciuda:::d-
 54 (-)
 → 55 TUT: Eso no es ningu:na moda;

3.4.3.2. Uso de deícticos

En cuanto a la utilización de deícticos para hacer referencia a intervenciones anteriores encontramos que estos pueden referirse tanto a elementos léxicos simples, como a estructuras complejas. Un ejemplo del primer caso lo encontramos en la intervención 8, en la que PEL hace alusión al sustantivo *culo* de la intervención anterior, mediante el pronombre *lo*.

Ejp. 3-63: Intervenciones 7-8 ((89:99 – 111:27))

55 TUT: Eso no es ningu:na moda;
 56 (0.5)
 57 perdóneme Pelo e LUlo.
 58 (0.5)
 59 al QUE le rompen la oreja.
 60 (0.2)
 → 61 TAMbién le rompen el <<acc ; p>culo>.
 62 PUB: *((risas; silbidos ; aplauses)--->*

63 PEL: por eso es que * yo deCÍA;
 64 (0.4)
 65 hoy seguro que lo NO:to:
 66 (0.4)
 67 que queRÍA ser como vos-
 68 (0.3)
 → 69 porque ya **lo** tenés r:oto::;

Aquí PEL no hace alusión únicamente el sustantivo *culo*, sino también al verbo *romper* mediante el adjetivo *roto*. Mediante la construcción *ya lo tenés roto*, basada en la estructura latente *le rompen el culo*, PEL le devuelve el mismo “ataque” a TUT, quien sugiere en su intervención que PEL tiene *el culo roto*.

En la respuesta a esta estrofa encontramos un ejemplo del uso de deícticos para hacer referencia a estructuras complejas de intervenciones anteriores. En el primer verso de la intervención 9 TUT hace alusión al último verso de la intervención 8 mediante el demostrativo *eso*:

Ejp. 3-64: Intervenciones 9-10 (108:79 – 114:56)

67 que queRÍA ser como vos-
 68 (0.3)
 → 69 porque ya lo tenés r:o*to::;
 70 Pub: *((risas)--->*)
 → 71 TUT: EN* eso
 tiene razón:.

En el siguiente ejemplo vemos como PEL se refiere a los dos últimos versos de la estrofa anterior de TUT mediante el uso del deíctico *ahí*:

Ejp. 3-65: Intervenciones 15-16 ((183:80 – 194:53))

```

114 TUT:   nu:nca se acueste conMIgo;
115       (0.5)
116       mi querido co:caCOlo;;
117       (0.5)
118       lo confundo con su herMAna.
119       (0.2)
120       y depronto <<acc ; p>hasta lo violo>-
121 Pub:   *((aplausos, silbidos)--->*)
→ 122 PEL: *pero ahí está equivoCAdo:

```

Como vemos en ambos ejemplos, estas estructuras deícticas son utilizadas por los trovadores para mostrar acuerdo o desacuerdo con la intervención anterior y posteriormente lanzar un “ataque” a su rival.

El análisis también nos mostró que, como ya comprobado por Ehmer (2011), los hablantes, en este caso los trovadores, no se orientan únicamente por las intervenciones inmediatamente anteriores sino también por estructuras semánticas y sintácticas ubicadas a varios turnos de distancia, como vemos en las intervenciones 4 y 8 de PEL:

Ejp. 3-66: Intervenciones 4 ((52:35 – 60:75))

```

32 PEL:   de=él es que quiero apreDER;
33       (0.5)
→ 34     ser grande CUAL Tutifru:ti;
35       (0.5)

```

36 por ESO es que desde niño;
 37 (0.2)
 38 me estoy CUIIdando mi cuti:::s-

Ejp. 3-67: Intervención 8 ((103:18 – 111:27))

63 PEL: por eso es que yo deCÍA;
 64 (0.4)
 65 hoy seguro que lo NO:to:
 66 (0.4)
 → 67 que queRÍA ser como vos-
 68 (0.3)
 69 porque ya lo tenés r:oto:::;

Al inicio de la octava intervención PEL hace referencia a una intervención anterior, que especifica en la línea 67. La construcción “que quería ser como vos” es una reformulación de la estructura latente *quiero ser grande cual TuttiFruti* de la línea 34. Esta referencia a una intervención ubicada a 4 turnos de distancia confiere mayor coherencia al performance al enlazar intervenciones no contiguas, lo que le da mayor coherencia temática al performance.

3.4.3.3. Uso de elementos léxicos semánticamente
 relacionados

Un ejemplo del uso de elementos léxicos relacionados semánticamente con otros mencionados en enunciados anteriores lo tenemos en las intervenciones 12 y 13.

Ejp. 3-68: Intervenciones 12-13 ((149:79 – 168:30))

93 PEL: yo otro hermaniTO no quiero.
 94 (0.6)
 95 deCÍRselo HOY deSEO;
 96 (0.5)
 97 y MENos de Tutifruti.
 98 (0.2)
 → 99 ay cómo saldrá de feo[:::;]
 100 TUT: [EN] eso tiene
 razón.
 101 (0.7)
 102 es bueno que de eso me HAbles.
 103 (0.3)
 → 104 usTED es un niño lindo=
 105 =al QUE se le <<acc ; p>traban los
 cables>

En 105 TUT utiliza el antónimo del adjetivo *feo*, utilizado en su contra por PEL en el último verso de su intervención, para construir el nuevo “ataque” a PEL calificándolo de *niño lindo*. A diferencia de los ejemplos presentados anteriormente, en 3-68 TUT no retoma formalmente ninguno de los elementos de la estrofa anterior, por lo que no hay ningún tipo de “dependencia formal” (Couper-Kuhlen, Fox, & Thompson, 2014), en este caso el significado de la intervención depende completamente de la semántica de la estrofa anterior.

Esta práctica sirve además para construir pares relacionales asimétricos.

Ejp. 3-69: Intervenciones 3-4 ((39:23 – 60:75))

22 TUT: me PAREce muy bonito.
 23 (0.5)
 24 que admiren los tro:vaDOres,
 25 (0.4)
 26 y que usted como PEla(d)o.
 27 (0.2)
 28 aprendA de sus mayo:re::s-
 29 (-)
 30 Pub: ((silbidos))
 31 (-)
 32 PEL: de=él es que quiero apreDER;
 33 (0.5)
 34 ser grande CUAL Tutifru:ti;
 35 (0.5)
 36 por ESO es que desde niño;
 37 (0.2)
 38 me estoy CUIdando mi cuti::s-

En este ejemplo PEL retoma el par relacional ‘joven-mayor’ (*‘pelado – mayores’*), construido por TUT en la estrofa anterior y lo reformula valiéndose de los sinónimos parciales *grande-niño*. Así se alinea con el contenido de la estrofa anterior y mantiene el tema.

3.4.4. Elección y construcción conjunta del tema

Las prácticas formales anteriormente descritas no solo garantizan la coherencia entre dos estrofas sino la de todo el performance. La reutilización de elementos léxico-sintácticos, así como las alusiones

semánticas a enunciados precedentes contribuyen de manera determinante en la creación y continuación del tema (o los temas) del performance. Así vimos que la mayoría de los elementos léxicos, sintácticos y semánticos reciclados hacen alusión al tema de homosexualidad y a la relación asimétrica entre el ‘trovador experto’ y el ‘novato’²⁰⁵, que finalmente terminan constituyéndose en los temas del performance.

El tema de la “homosexualidad”, si bien de manera indirecta, empieza a hacerse presente ya en las dos primeras intervenciones de PEL, en las que expresa su admiración por TUT y establece una relación ambigua con este. El contenido de las estrofas de PEL (expresión reiterada de admiración por el rival, uso del tuteo, alusión a prácticas “femeninas” como *cuidarse el cutis*), despierta en los interlocutores asociaciones con el tema de la homosexualidad, las cuales aprovecha TUT para llevar a cabo el primer acto de descortesía directa: categorizar a PEL como ‘homosexual’. Aquí es necesario resaltar el papel activo que desempeña PEL en la elección del tema, es él quien pone a disposición de los interlocutores las alusiones al tema, es él quien lleva a TUT a

²⁰⁵ Este tema, si bien no es el principal, aparece recurrentemente en el performance. En las primeras cuatro estrofas TUT se posiciona como trovador ‘experto’ mientras que PEL toma el rol del ‘novato’. Durante el resto del performance TUT continúa haciendo alusiones a esta relación asimétrica mediante el uso de apelativos calificativos como *pelado* (26), *muchachito* (90) y *niño lindo* (108) para dirigirse a PEL, y de alusiones a su propia edad - *aprenda de sus mayores* (28), *presénteme usted a su madre* (92) -. De esta manera el tema del ‘experto’ y el ‘novato’ logra imponerse como tema secundario.

categorizarlo como ‘homosexual’ y el que, de esta manera, proyecta el tema del performance. TUT aprovecha estas alusiones para categorizar a PEL como ‘homosexual’ e inicia un juego en el que los trovadores se categorizan mutuamente de ‘homosexual’ y se desmarcan a sí mismos de esta categoría.

Este juego de categorización y descategorización, que parece funcionar como un par adyacente en los términos de Sacks y Schegloff (1973), resulta también fundamental para la continuación del tema y para la construcción de la coherencia (Cf. Mondada 2001, pág. 15). Así cada vez que uno de los trovadores categoriza a su compañero de ‘homosexual’ y ubica esta acción al final de su intervención, proyecta la siguiente acción o *move* del compañero-rival: desmarcarse de esta categoría y devolver el “ataque”. Así los trovadores no solo mantienen la coherencia en el plano del contenido sino también en el de la acción.

Otro factor decisivo en la elección y continuación del tema es la reacción del público. Como pudimos observar, en las primeras dos intervenciones no se percibe reacción alguna del público, probablemente debido a la falta de actos descorteses directos. La primera reacción perceptible ocurre después de la tercera intervención, en la que TUT valora positivamente el hecho de que PEL lo admire. El público reacciona negativamente con rechiflas

Ejp. 3-70: Intervenciones 1 a 3 ((11:43 – 47:48))

07 TUT: en Tierragro estoy muy biEN?
08 (0.9)

09 con esta gente: boNI:ta.
 10 (0.4)
 11 pues no niego que me siento=
 12 =lo MISmo que en Montañi:ta::-
 → 13 (2,91)
 14 PEL: y que bueno que EMpecé;
 15 (0.5)
 16 esta tanda con RaMIro;
 17 (0.4)
 18 por:que quería deCIR:te;
 19 (0.2)
 20 hoy lo MUcho que te admi:ro:::
 → 21 (---)
 22 TUT: me PArece muy bonito.
 23 (0.5)
 24 que admiren los tro:vaDOres,
 25 (0.4)
 26 y que usted como PEla(d)o.
 27 (0.2)
 28 aprenDA de sus mayo:re::s-
 29 (-)
 → 30 Pub: ((silbidos))

Iniciar un performance con estrofas laudatorias es poco convencional en el contrapunto pues cada trovador cuenta solo con ocho intervenciones para cumplir con la tarea especificada por el género: “insultar” al contrincante para diverir a la audiencia. El público espera desde el inicio, o al menos después de las estrofas de saludo, un enfrentamiento directo, por lo que es normal que expresen su

impaciencia, al ver que después de las primeras tres estrofas los trovadores siguen halagándose mutuamente.

En la siguiente intervención (4) PEL reitera su admiración a PEL y el público, de nuevo, no reacciona, señal de que sigue inconforme con el desarrollo del performance. Estas señales del público sirven de orientación a TUT para crear su próxima intervención (int. 5), en la que lanza el primer ataque directo, el cual genera una respuesta positiva por parte del público.

Ejp. 3-71: Intervención 5 ((65:01 – 75:95))

40 TUT: cuídeseme bien la CU:tis.
 41 (0.6)
 42 pero sea bien vaRÓN.
 43 (0.7)
 44 NO se ponga un aretico-
 45 no se vuelva maricó:n-
 → 46 Pub: *((silbidos))--->*

PEL justifica el uso de aretes, más no lanza ningún ataque a TUT, lo que parece ser calificado negativamente por el público al no reaccionar. La respuesta positiva al ataque de TUT en la intervención anterior y la ausencia de respuesta a la respuesta de PEL sirven de orientación a TUT para volver al tema de la homosexualidad:

Ejp. 3-72: Intervención 6 y 7 ((77:72 – 98:54))

47 PEL: es que es*to no es mariCAda;
 48 (0.3)

49 pa decir:le la verDAD;
 50 (0.3)
 51 esta es LA moda extraña;
 52 (0.2)
 53 que hoy SE ve en la ciuda:::d-
 → 54 (-)
 55 TUT: Eso no es ningu:na moda;
 56 (0.5)
 57 perdóneme Pelo e LUlo.
 58 (0.5)
 59 al QUE le rompen la oreja.
 60 (0.2)
 61 TAMbién le rompen el <<acc ; p>culo>.
 → 62 Pub: *((risas ; silbidos ; aplausos))--->*

El público reacciona positivamente a los ataques directos, especialmente si tratan el tema de la homosexualidad, y a las justificaciones ingeniosas:

Ejp. 3-73: Intervenciones 7-8 ((103:18 – 125:14))

63 PEL: por eso es que* yo deCÍA;
 64 (0.4)
 65 hoy seguro que lo NO:to:
 66 (0.4)
 67 que queRÍA ser como vos-
 68 (0.3)
 69 porque ya lo tenés r:o*to:::;
 → 70 Pub: *((risas))--->*
 71 TUT: EN* eso
 tiene razón:.

72 (0.8)
 73 pero=eso no es por daÑA:o.
 74 (0.5)
 75 fue QUE un día en una cer:ca-
 76 pa:sando caÍ sentao*:-
 → 77 Pub: *((risas ; silbidos))--->*

Las intervenciones que no contienen ataques directos fuertes y que se desvían del tema parecen ser, por el contrario, calificadas negativamente con la ausencia de respuesta (al menos perceptible) del público:

Ejp. 3-74: Intervención 12 ((149:79 – 160:38))

93 PEL: yo otro hermaniTO no quiero;
 94 (0.6)
 95 de*CÍRselo HOY deSEO;
 96 (0.5)
 97 y MEnos de Tutifruti.
 98 (0.2)
 99 ay cómo saldrá de feo[:::;]
 100 TUT: [EN] eso tiene razón.

Los trovadores, especialmente TUT, se orientan por las reacciones del público para construir sus intervenciones. Los trovadores parecen entender que el público prefiere el tema de la homosexualidad a otros temas (p.ej. el origen rural-urbano de los trovadores, el enfrentamiento entre el experto y el novato), y que entre más descortés y más directo el “ataque”, mejor efecto alcanza en el público. Los trovadores se guían por este hecho y retoman una y otra vez el tema de la homosexualidad,

que termina convirtiéndose en el tema central del performance. Así vemos como el tema del performance no solo depende del trabajo colectivo entre los dos trovadores (mediante la reutilización de estructuras latentes y alusiones al contenido de las intervenciones anteriores), sino también de la respuesta del público a sus intervenciones: “cada reacción del público tras una [intervención] (aplauzo o silencio, ovación o apatía, exclamaciones o abucheos) condiciona la creación de la [intervención] inmediata” ²⁰⁶ (Díaz-Pimienta, 2014, pág. 238).

Por último, y para dar respuesta a la pregunta de Díaz Pimienta de en qué momento exacto surge el tema de un performance de contrapunto, el análisis nos mostró que no hay “un momento exacto”, sino que los participantes van construyendo el tema a lo largo del performance²⁰⁷ mediante la reutilización de elementos léxico-sintácticos y constantes alusiones a enunciados anteriores y orientándose por el *feedback* del público. En este sentido la construcción del tema es una constante negociación en la que los trovadores, lanzan una serie de propuestas temáticas, que van desarrollando o no a lo largo de la interacción, dependiendo de su acogida entre los mismos participantes (en este

²⁰⁶ En el original: “décima“.

²⁰⁷ Cf. Mondada 2001, pág. 9: “Les objets de discours sont donc des entités constituées dans et par les formulations discursives dans la dynamique discursive.”

ejemplo específico especialmente entre el público)²⁰⁸, por lo que es una co-construcción llevada a cabo por todos los participantes en la interacción (Schegloff, 1990 y Mondada, 2001).

3.4.5. Observaciones generales

- En general, las prácticas formales mediante las cuales se logra la dialogicidad en el contrapunto no difieren de las de las interacciones cotidianas, cada intervención está relacionada al mismo tiempo con intervenciones anteriores (*responsivness*) y proyecta el contenido y la sintaxis de las siguientes intervenciones, así como las posibles acciones que se llevarán a cabo en ellas (*projectivity*) (Goodwin & Goodwin, 1987, 1990; Mondada, 2001; Auer 2005, 2009; Linell, 2009; Günthner, 2013; Linell & Mertzluft, 2014; Couper-Kuhlen, Fox, & Thompson, 2014).
- Para hacer alusión a intervenciones anteriores y así mantener la coherencia temática, los trovadores recurren a dos mecanismos: 1) reutilizar estructuras latentes de enunciados anteriores y eventualmente modificar alguno de sus elementos léxico-sintácticos y 2) emplear deícticos y/o elementos léxicos

²⁰⁸ Cf. Mondada 2001, págs. 10-11: “Une fois introduits dans la conversation (...) le topics ‘appartiennent lus en propre à celui qui les a proposés, mais sont configurés à travers l’activité collective des participants.”

relacionados semánticamente con intervenciones anteriores, no necesariamente contiguas.

- Estas mismas prácticas permiten a los trovadores, por una parte, construir paulatinamente y continuar el tema o los temas del performance y, por otra, construir “actos de descortesía” para cumplir así con las exigencias del género.
- La elección y continuación del tema central depende en gran parte del público, cuyo *feedback* sirve de orientación a los trovadores, por lo que podemos afirmar que el tema es el producto de la interacción entre los trovadores y el público, es decir que el tema del performance es una co-construcción interactiva. Estos resultados confirman los estudios de Mondada (2001) sobre la gestión del tema.

4. Conclusiones y perspectivas

En el presente trabajo describimos la práctica de la trova como género comunicativo siguiendo la propuesta de análisis de Luckmann (1986) y Günthner & Knoblauch (1994 y 1995), complementada con los enfoques del análisis de la conversación y la lingüística interaccional. Este enfoque teórico-metodológico nos permitió dar cuenta de esta práctica como performance, tanto en su aspecto interaccional como en el formal, alejándonos así de las tradicionales descripciones de la práctica como producto textual.

En la *Parte I* ofrecimos un panorama general de la vigencia de la trova en los distintos países de América Latina, de las características y el desarrollo de los performances y de los contextos en los que se da, así como de las tendencias actuales. A diferencia de otros trabajos, centrados en describir la parte formal de las diferentes variedades regionales, nuestro panorama incluye información sobre los contextos en los que se practica la trova, sobre el desarrollo completo del performance y sobre los esfuerzos institucionales por mantener y/o recuperar la tradición. Gracias a esta investigación bibliográfica pudimos constatar que la práctica de la poesía oral en Latinoamérica, en sus variantes de recitación y/o canto de poesía memorizada o improvisada, continúa vigente en casi toda América Latina. Esta tradición se encuentra en un continuo de diferentes estadios de vigencia, que va desde los esfuerzos institucionales por rescatar la práctica de su

estado agónico, como es el caso de Perú, hasta el auge de su popularidad, como sucede actualmente en Panamá.

En todos los países se observa un fuerte deseo por recuperar, mantener, fortalecer, expandir y arraigar la tradición de la poesía oral, lo que ha originado una serie de cambios o tendencias con importantes repercusiones en la configuración de la práctica, entre ellos:

- En todos los países la práctica de la poesía oral, especialmente en su versión improvisada, ha ido ganando terreno y popularidad en los centros urbanos. Este desplazamiento no sólo representa un cambio del *milieu* comunicativo, -del campo a la ciudad-, sino también de los contextos en los que se da: de las jornadas de trabajo en el campo y las reuniones en el tiempo libre a las calles y restaurantes, concursos y festivales. Estos nuevos contextos han propiciado una serie de cambios en el género, especialmente en la configuración del performance (normatización del mismo) y en la constelación de participación (especialización y convencionalización de los roles)²⁰⁹.

A propósito de este desplazamiento de lo rural a lo urbano y de las innovaciones que esto implica para la práctica, sería no sólo interesante sino también necesario, llevar a cabo en una próxima investigación una comparación basada en datos audiovisuales de los performances rurales tradicionales y los urbanos para así documentar las diferencias en

²⁰⁹ Estos cambios fueron discutidos con detalle en la *Parte 2*.

cuanto a la constelación de participación y la configuración del performance²¹⁰.

- En cuanto al *milieu* comunicativo se observa una creciente profesionalización de los trovadores. Mientras anteriormente estos aprendían empíricamente el arte de poesía oral improvisada, hoy en día es cada vez mayor el número de escuelas y talleres de formación para repentistas. Esto se debe posiblemente a la paulatina disminución de los contextos tradicionales en los que se practica(ba) la trova, con lo que la transmisión empírica del *know how* se ve afectada, es decir, que con el desplazamiento del campo a la ciudad desaparece o al menos disminuye la transmisión de generación en generación de cómo hacer trova, lo que hace necesario crear otras formas de transmisión, como los son las escuelas de repentismo. Por otro lado observamos que esta “necesidad de profesionalización” está también relacionada con el auge de popularidad por el que atraviesa la trova en las zonas urbanas y con la realización de encuentros y festivales internacionales, por lo que puede suponerse que la presión por mejorar la calidad de la propia competencia aumenta considerablemente.

²¹⁰ No fue posible hacer esta comparación en esta investigación ya que no contamos con los datos audiovisuales necesarios, es decir, con videos de performances en contextos rurales tradicionales, para lo cual sería necesario un estudio de campo.

- Por otra parte, se observa una estandarización de la práctica en cuanto al tipo de estrofa preferida (décima espinela ante la cuarteta) y las modalidades de enfrentamiento (p.ej. adopción del pie forzado), al parecer promovida por el cada vez más frecuente intercambio entre trovadores de diferentes regiones y la realización de encuentros y festivales internacionales.
- Los factores anteriormente mencionados, sumados a las iniciativas para el rescate y promoción de la poesía oral, han contribuido fuertemente a lo que hemos llamado la “espectacularización” del género (Cf. Tavares, 2016). La poesía oral ha pasado de ser una práctica cotidiana o *every day performance* en los términos de Bell & Gibson (2011) a un espectáculo de tarima, cuyo objetivo principal es entretener a la audiencia.

A pesar de que, como vimos, los contextos tradicionales de la trova se han venido reduciendo y transformando, lo que pone en peligro su práctica al menos en la forma tradicional, la trova, o mejor, sus cultores, han encontrado otros nuevos y han sabido adaptarse exitosamente a ellos, acorde con las expectativas y exigencias de los nuevos *milieus* comunicativos. Este proceso implica necesariamente la pérdida de algunos de los rasgos característicos del género para adoptar otros más acordes a los nuevos contextos (como por ejemplo remplazar una forma estrófica por otra más popular), lo que conduce a un cambio paulatino en la configuración de la práctica y por tanto del género mismo. Estas adaptaciones y transformaciones, así como la búsqueda y hallazgo de nuevos contextos para ejercer la práctica son necesarios para su

conservación y renovación, aunque ello implique la transformación de la misma²¹¹. Sería interesante y conveniente hacer un seguimiento de los cambios y tendencias aquí mencionados y de su repercusión en la configuración de la práctica de la trova, así como reflexionar a fondo sobre la relación entre tradición y dinamismo.

Concluimos la primera parte de nuestro estudio afirmando que, como así lo muestra la documentación consultada, la poesía oral en América Latina es un género vivo y dinámico, en pleno proceso de renovación y emergencia (de emergente), lo que garantiza la continuidad de su práctica.

En la *Parte 2* describimos la trova como género comunicativo siguiendo la propuesta de análisis de Luckmann (1986) y Günthner & Knoblauch (1994 y 1995), para lo que dimos cuenta de sus aspectos constitutivos a nivel de la estructura interna, a nivel interaccional y nivel de la estructura externa. Por las características de la estructura interna observamos que la trova es un género mixto en el que se emplean varios tipos de estrofas (cuartetas, quintillas, sextetas, octavas y décimas), - generalmente octosílabas-, de modalidades de performance (pie forzado, verso redoblado, etc.) y melodías de acompañamiento y en el que conviven la recitación de memoria y la improvisación.

Entre los aspectos interaccionales constitutivos de la trova destacamos su carácter dialógico y agonal-cooperativo. Como todo diálogo la trova

²¹¹ Guillermo Velázquez, comunicación personal, 22 de noviembre de 2014.

se basa en los principios de alternancia e interdependencia de las intervenciones, es decir que cada intervención guarda una relación de interdependencia con otra(s) anterior(es), con el contexto o situación en la que se da el performance y con el género mismo de la trova. En cuanto al carácter agonal-cooperativo vimos que la trova es un enfrentamiento verbal escenificado cuyo objetivo principal, más allá de resaltar la propia competencia improvisadora o el bagaje cultural en determinados temas, es entretener al público ofreciendo un espectáculo de calidad, para lo que la cooperación entre los trovadores es fundamental. Esta cooperación consiste en poner a disposición del público y del compañero estructuras latentes, temas, figuras retóricas para que sean evaluadas y, eventualmente, retomadas y elaboradas por el contrincante e ir construyendo así un discurso coherente. Así, aunque los trovadores se “ataquen” verbalmente, como sucede en el contrapunto, estos ataques son contruidos conjunta- y cooperativamente con el ánimo de divertir al público y no para “insultarse” mutuamente.

En cuanto a la estructura externa observamos que la práctica de la trova se da en un amplio espectro de contextos que van desde lo rural cotidiano hasta lo virtual, pasando por contextos rituales y escenificados. Se observó también que el grado de convencionalización de los performances depende en gran medida del contexto en el que se dé, así, a mayor espectacularización y mediatización mayor será el grado de convencionalización. En vista de la variedad de contextos en lo que se da la práctica de la trova y de que estos condicionan la

interacción y las características del performance como se vio en 2.2.3, sería recomendable hacer el análisis de una colección de videos por cada contexto, para poder dar cuenta de las diferencias y similitudes de los performances y de cómo el contexto actúa como elemento configurador. Un análisis de este estilo permitiría además rastrear los cambios introducidos a la tradición motivados por la expansión de la práctica a nuevos contextos así como una descripción más completa del género.

Para la sección de análisis, *Parte 3*, escogimos la modalidad del contrapunto por ser la más extendida y popular. El contrapunto es un enfrentamiento verbal en el que los trovadores intercambian “insultos” o “actos descorteses” para entretener a la audiencia y demostrar su competencia en la improvisación de versos.

En este capítulo analizamos varios aspectos del performance de contrapunto con un enfoque interaccional. En la primera parte del capítulo analizamos los recursos multimodales empleados por los trovadores para organizar las aperturas y el espacio interaccional (3.1), así como los turnos de participación (3.2); en (3.3) abordamos la pregunta por la relación que los trovadores crean entre sí y describimos los mecanismos formales e interaccionales que emplean para ello. Por último realizamos en 3.4 un análisis secuencial de un performance completo de trova paísa, en el que ilustramos las prácticas formales empleadas por los trovadores para construir y mantener la coherencia y el tema del performance.

En el apartado 3.1 observamos que las aperturas de los performances de contrapunto presentan una estructura secuencial en la que se identifican mínimo tres segmentos: 1) saludo al compañero rival y/o al público, 2) reorganización del espacio y de los artefactos en tarima y 3) posicionamiento de los trovadores para la toma del primer turno de participación. El saludo al compañero rival se lleva a cabo casi exclusivamente mediante contacto físico y presenta una estructura secuencial en la que el trovador saludado responde positivamente a una serie de propuestas del iniciador del saludo. Mediante el saludo los trovadores, además de establecer una relación de simetría, se hacen accesibles uno al otro y se identifican y reconocen mutuamente como compañeros-rivales de duelo, con lo que reafirman sus roles en la interacción. Estas actividades se llevan a cabo mediante gestos y movimientos, el intercambio verbal-vocal parece excluido.

En cuanto a la organización del espacio físico observamos que la disposición de la tarima y sus artefactos sirve como guía para la configuración del espacio interaccional y de la constelación de participación. El escenario es un espacio plástico del cual los trovadores se apropian constantemente adecuándolo de acuerdo al tipo de actividad que están por desarrollar. Mediante la manipulación del espacio y de los artefactos, como por ejemplo los micrófonos, y mediante el posicionamiento de los cuerpos, los trovadores preparan, proyectan, establecen y transforman el espacio interaccional para el performance.

La toma del primer turno de participación presenta la siguiente estructura secuencial: el poeta abridor avanza hacia el frente de la

tarima para hacerse más visible al público, se lleva el micrófono a la boca indicando el inicio inminente su intervención y orienta su cuerpo y señala al *addressee* de su primera intervención. Simultáneamente el compañero rival se desmarca como poeta abridor con acciones como soltar el micrófono, retroceder y/o dirigir la cabeza y la mirada en posición de escucha al poeta abridor.

En lo que a la maquinaria de los turnos de participación se refiere (apartado 3.2) se observó que esta presenta las mismas características de las interacciones institucionales. Sin embargo, el alto grado de convencionalización en la maquinaria no libera a los trovadores de la tarea de coordinar los cambios de turno. Se encontró que para resolver esta tarea los trovadores recurren a una serie de prácticas multimodales para proyectar el final y el inicio de sus intervenciones. Entre las prácticas de proyección de final de turno propias del género encontramos las prolongaciones prosódicas y los cambios de ritmo y volumen al final de los turnos. Otras prácticas, menos específicas del género, son retraer los gestos que acompañan el performance, reorientar el cuerpo y retroceder. Entre las prácticas de toma de turno cuentan los *displays de feedback*, la reorientación del cuerpo hacia el interlocutor y llevarse el micrófono a la boca. En el análisis se pudo comprobar que los trovadores se orientan principalmente por los recursos multimodales para proyectar el final o la extensión de la intervención del compañero y coordinar el inicio de la propia, es decir, que para implementar las normas de la maquinaria de los turnos de participación se valen de las prácticas multimodales aquí descritas.

Partiendo de la pregunta por la gestión de la relación entre los trovadores en el performance de contrapunto, propusimos en 3.3 el trabajo relacional (Locher 2001; Locher & Watts 2005) como uno de los elementos constitutivos de los géneros comunicativos y lo ubicamos en el nivel de estructura externa. Posteriormente definimos el tipo de descortesía que se da en el contrapunto como descortesía escenificada.

En un siguiente paso abordamos el nivel de la interacción y el de la estructura interna del contrapunto mediante el análisis de las actividades más recurrentes y los recursos sintácticos más utilizados por los trovadores para llevar a cabo dichas acciones. Las acciones más recurrentes son: desafiar, amenazar, descalificar la intervención anterior, la calidad del performance actual o la competencia como trovador del rival, atacar la imagen del rival y hacer afirmaciones sobre la propia superioridad. Estas acciones hacen referencia a la práctica misma del repentismo y mayormente al performance actual y, en su mayoría están dirigidas o bien a atacar la competencia del rival evaluando negativamente el contenido de sus intervenciones o su competencia como trovador, o bien a posicionarse ante el compañero-rival y el público como el mejor trovador²¹². A estas actividades y sus recursos formales subyace la creación de una relación de asimetría en la que el trovador actual se posiciona por encima de su rival, presentándose directa o indirectamente como el mejor. Esta asimetría

²¹² En una futura investigación sería interesante mirar el papel de la multimodalidad en las estrategias de descortesía.

viene expresada frecuentemente en lo que Sacks (1972) llama “pares relacionales estandarizados” (*standardized relational pairs*), es decir categorías duales que marcan el tipo de relación existente entre dos personas o grupos de personas. Los pares relacionales más comunes encontrados en el corpus son: ‘victimario-víctima’ y ‘experto-novato’.

Este análisis, además, nos permitió mostrar de qué manera están interrelacionados los tres niveles de análisis propuestos por Luckmann (1986) y Günthner & Knoblauch (1994 y 1995) para la descripción de los géneros comunicativos. Las normas y expectativas sobre lo que es un duelo de contrapunto (enfrentamiento verbal de carácter “descortés”), condicionan el tipo de relación que los trovadores van a construir, lo que se ve reflejado en la elección de determinadas acciones verbales (desafíos, amenazas, etc.), que funcionan al nivel de la interacción, así como de determinados recursos formales al nivel de la estructura interna. A su vez, mediante los recursos formales empleados y las acciones verbales realizadas los trovadores en duelo construyen localmente la relación entre ellos, marcada por la asimetría, y contribuyen a la sedimentación de los patrones relacionales, interaccionales y formales que constituyen el género.

La última parte del capítulo (3.4), la dedicamos al análisis de un performance de trova paisa en el que dimos cuenta de las prácticas formales empleadas por los trovadores para enlazar las intervenciones y así darle coherencia al performance. Así mismo analizamos los efectos retóricos alcanzados mediante estas prácticas, al igual que los *moves* de los trovadores en cada intervención. Este análisis nos permitió

además ilustrar las prácticas formales que permiten a los trovadores la elección y construcción conjunta del tema principal del performance.

El análisis secuencial nos mostró que al igual que en otros tipos de interacciones argumentativas de carácter confrontativo (Cf. Goodwin & Goodwin, 1987, 1990; Mondada, 2001; Goodwin C. , 2006; Günthner, 2013), cada intervención del performance está relacionada con otras anteriores y al mismo tiempo proyecta el contenido y la sintaxis de las siguientes, así como las posibles acciones que se llevarán a cabo en ellas (cf. *projection* y *retraction* Auer, 2005, 2009; *responsiveness* y *projectivity* Linell, 2009). Se observó que para hacer alusión a intervenciones anteriores y así mantener la coherencia en el performance los trovadores recurren a dos prácticas formales: la primera es la reutilización de estructuras latentes de enunciados anteriores y la eventual modificación de alguno de sus elementos léxico-sintácticos. La segunda consiste en el uso de deícticos y/o elementos léxicos relacionados semánticamente con intervenciones anteriores²¹³, lo que confirma las observaciones de Ehmer (2011) según las cuales los hablantes no se orientan únicamente por las intervenciones inmediatamente anteriores sino también por estructuras semánticas y sintácticas ubicadas a varios turnos de distancia. Estas mismas prácticas permiten a los trovadores realizar *moves* a su favor y

²¹³ No necesariamente los hablantes recurren a elementos de la intervención directamente anterior, sino también a elementos presentes en otras intervenciones a varios turnos de distancia del actual (cf. Ehmer 2011).

construir “actos de descortesía“ contra el rival para cumplir con las expectativas del género, así como construir paulatinamente y continuar el tema central del performance.

Para la elección y continuación del tema, los trovadores lanzan desde las primeras estrofas una serie de propuestas, que pueden o no ser desarrolladas por el rival (Cf. Mondada, 2001). La elección del tema central y su continuación depende en gran medida del público²¹⁴, cuyo *feedback* sirve de orientación a los trovadores, por lo que podemos concluir que el tema o los temas del performance son el producto de la interacción entre los trovadores y el público, es decir, es una co-construcción²¹⁵.

Para una próxima investigación queda por hacer un estudio secuencial multimodal detallado de uno o varios performances de contrapunto, que tenga en cuenta a todos los participantes. Un estudio de este tipo permitiría ilustrar las actividades típicas realizadas por estos y las prácticas que emplean para llevarlas a cabo. Por otra parte sería interesante indagar porqué resulta tan atractivo al público la escenificación de la “descortesía” y el conflicto y qué función social cumple.

²¹⁴ El análisis comprobó las afirmaciones de Díaz-Pimienta (2014) acerca de la importancia de la respuesta del público en la elección y continuación del tema.

²¹⁵ Cf. Mondada, 2001.

Gracias a esta investigación fue posible ofrecer un panorama general de la vigencia de la práctica de la trova en distintos países de América Latina, así como describirla como género comunicativo y performativo complejo y estructurado en el que intervienen distintos tipos de participantes y cuya configuración está condicionada por el contexto en el que se da. Esta descripción integra por primera vez aspectos del performance nunca antes tenidos en cuenta ni considerados como partes relevantes o dignas de análisis, pero que en realidad son constitutivas e inherentes al género, estos son las aperturas y la gestión de los turnos de participación. Por otra parte ilustramos, también por primera vez, los mecanismos formales e interaccionales mediante los cuales los trovadores construyen y gestionan su relación en el performance, esto es el trabajo relacional (Locher 2001; Locher & Watts 2005). Así mismo mostramos mediante un análisis secuencial (3.4) que el performance de trova se va construyendo en la interacción mediante las acciones conjuntas y ordenadas de todos sus participantes y que no es sólo un producto textual. Este trabajo se aparta así de la visión folclorística de la trova como producto textual y expresión cultural particular y le da el estatus de práctica comunicativa estructurada que puede y debe ser estudiada con métodos formales acordes a su naturaleza interaccional y performativa²¹⁶.

²¹⁶ Con esto me refiero a las disciplinas basadas en el uso del lenguaje (*use based approaches*) como los aquí utilizados además de la lingüística interaccional, la gramática de construcciones y los estudios del contexto.

En cuanto al aporte teórico y metodológico este trabajo emplea por primera vez para un género comunicativo artístico complejo en español el enfoque de los *usage based models* combinando el modelo de análisis de los géneros comunicativos diseñado por Luckmann (1986) y Günthner & Knoblauch (1994 y 1995), con los enfoques del análisis de la conversación y la lingüística interaccional, con lo que demostramos una vez más la compatibilidad y complementariedad de estos modelos de análisis. Proponemos, además, que el trabajo relacional es un elemento constitutivo de la estructura externa de los géneros comunicativos, y mediante su análisis en la modalidad del contrapunto, logramos mostrar no sólo la interdependencia, sino también cómo se interrelacionan entre sí los tres niveles de análisis propuestos por Luckmann (1986) y Günthner & Knoblauch (1994 y 1995): el nivel de la estructura interna, el nivel interaccional y el nivel de la estructura externa.

Si bien con esta investigación avanzamos considerablemente en el estudio de la trova aún queda un largo camino por recorrer. Urge la realización de un análisis secuencial multimodal que abarque el performance completo, es decir, desde el momento en que los participantes empiezan a conformar el espacio interaccional hasta la disolución del mismo, y que incluya la totalidad de los participantes. Un análisis de este tipo permitiría la reconstrucción del performance en todos sus aspectos constitutivos, así como ilustrar las prácticas empleadas por los participantes para llevar a cabo las actividades que conforman el performance. Es necesario además, realizar un estudio de

cada una de las modalidades de trova (pie forzado, controversia elegiaca, pregunta y respuesta, etc.), para determinar los rasgos constitutivos de cada una, así como llevar a cabo un estudio comparativo de performances en los distintos contextos registrados para, como mencionamos anteriormente, ilustrar cómo el contexto actúa como elemento configurador. Para llevar a cabo los estudios aquí propuestos es indispensable realizar una colección de videos, específicamente levantada para estos propósitos en un trabajo de campo.

5. Bibliografía

- Abadía Morales, G. (1984). *Creatividad artística de la copla y el romance populares*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Alves Santos, L. A. (2011). O marco: Uma metodologia de análise. *Boitató revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL*, 11, págs. 1-15.
- Androutsopoulos, J., & Beißwenger, M. (2008). Introduction: Data and Method in Computer-Mediated Discourse Analyses. *Language @Internet*, 5. Obtenido de <http://www.languageatinternet.org/articles/2008/1609>
- Androutsopoulos, j., & Schmidt, G. (2002). SMS-Kommunikation: Ethnografische Gattungsanalyse am Beispiel einer Kleingruppe. *Zeitschrift für Angewandte Linguistik* 36, págs. 49-80.
- Armas Fonseca, P. (01 de 02 de 2013). *La Jiribilla*. Recuperado el 06 de junio de 2013, de <http://www.lajiribilla.cu/articulo/3299/alexis-diaz-y-el-2013-un-ano-con-mucha-pimienta>
- Armistead, S. (1994). La poesía oral improvisada en la tradición hispánica. En M. Trapero, *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (págs. 41-69). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria.

- Armistead, S. (1996). Los estudios de la poesía improvisada antes de la décima. En M. Trapero (Ed.), *El libro de la décima* (págs. 41-69). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular / UNESCO.
- Armistead, S., & Zulaika, J. (2005). *Voicing the moment. Improvised Oral Poetry and Basque Tradition*. University of Nevada.
- Arundale, R. (2006). Face as relational and interactional: A communication framework for research on face, facework, and politeness. *Journal of Politeness research* 2, págs. 193-216.
- ASTROCOL. (06 de 06 de 2012). *Minuto a Minuto, XXVIII Festival Nacional de la Trova 2012 [Capítulo 5]*. Recuperado el 15 de enero de 2013, de Youtube:
<https://www.youtube.com/watch?v=fmEIfvJ6DpY>
- Atero Burgos, V. (1994). *El romancero y la copla: Formas de oralidad entre dos mundos [España-Argentina]*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía, Universidad de Cádiz, Universidad de Sevilla.
- Auer, P. (2000). On line-Syntax - Oder: was es bedeuten könnte. die Zeitlichkeit der mündlichen Sprache ernst zu nehmen. *Sprache und Literatur* 85 . págs. 43-56.
- Auer, P. (2005). Projection in interaction and projection in grammar. *Text&Talk*, 25(1), págs. 7-36. Recuperado el 30 de julio de 2015, de DOI: 10.1515/text.2005.25.1.7

- Auer, P. (2009). On-line syntax: Thoughts on the temporality of spoken language. *Language Sciences*, 31, págs. 1-13. Recuperado el 30 de julio de 2015, de <http://dx.doi.org/10.1016/j.langsci.2007.10.004>
- Aulestia, G. (1990). *Bertsolarismo*. Bilbao: Diputación Floral de Bizcaia.
- Austin, J. (1956-1957). A Plea for Excuses: The presidential Address. *Proceedings of the Aristotelian Society*, Vol. 57, págs. 1-30. Recuperado el 2015 de agosto de 25, de <http://www.jstor.org/stable/4544570>
- Avenburg, K. (2011). Interpellation and Performance. The construction of Identities through Musical Experience in the Virgen del Rosario Fiesta in Iruya, Argentina. *Latin America Perspectives*, págs. 134-149. Obtenido de <http://lap.sagepub.com/content/39/2/134.abstract>
- Azevedo, R. (2012). Samba, improviso e oralidade.
- Bakhtin, M. (1979). The problem of Speech Genres. En C. Emerson, & M. Holquist, *Speech Genres and other Essays* (págs. 60-102). Austin: University of Texas Press.
- Barbosa, F. d. (2009). *Palavra de bamba: estudo léxico-discursivo de pioneiros do samba urbano carioca*. (Tesis de doctorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro). Obtenido de

http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=176595

Barlow, M., & Kemmer, S. (2000). *Usage Based Models of Language*. Stanford: CSLI Publications.

Bell, A., & Gibson, A. (2011). *Staging language: An introduction to the sociolinguistics of performance*. Recuperado el 20 de marzo de 2013, de <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1467-9841.2011.00517.x/epdf>

Bergmann, J. (1981). Etnomethologische Konversationsanalyse. En P. Schröder, & H. Steger, *Dialogforschung. Jahrbuch 1980 des Instituts für deutsche Sprache* (págs. 9-51). Düsseldorf: Schwann.

Bergmann, J. (1987). *Klatsch Zur Sozialform der diskreten Indiskretion*. Berlin ; New York: de Gruyter.

Bergmann, J. (2001). Das Konzept der Konversationsanalyse. En K. Brinker, & A. e. Burkhardt, *Text- und Gesprächslinguistik. Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft* (págs. 919-927). Berlin: de Gruyter.

Berlenga, M. A. (1992). Troveros en el corazón de Andalucía. *Abuxarra, No. 10*, págs. 29-33.

Blanco, D. (2000). La poesía oral improvisada en Galicia: las regueifas. En M. Trapero, E. Santana Amrtel, & M. M. Camen, *Actas del VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado*

- (págs. 339-352). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Blanco, D. (2001). Del desafío improvisado a la canción tradicional en el Noreste Peninsular. *Lyra mínima oral: los géneros breves de la literatura tradicional: Actas del congreso internacional* (págs. 267-277). Alcalá: Universidad de Alcalá. Recuperado el 13 de agosto de 2012, de <http://www.lyraminima.culturaspopulares.org/actas/alcala/27-blanco.pdf>
- Boblett, N. (2012). Negotiating Participant Status in Participation Frameworks. *Applied Linguistics*, págs. 45-47.
- Boblett, N. R. (2012). Negotiating Participant Status in Participation Frameworks. *Applied Linguistics and Teaching English to Speakers of Other Languages, Vol. 12 No. 1*, págs. 45-47. Obtenido de <http://dx.doi.org/10.7916/D8F76C43>
- Bonmatí Limorte, C. (2000). El trovo del campo de Cartagena. En M. Trapero, E. Santana Amrtel, & M. M. Camen, *Actas de VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 371-392). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Bonu, B., Mondada, L., & Relieu, M. (1984). Catégorisation: l'approche de H. Sacks. En B. Fradin, L. Quéré, & J. Widmer, *L'enquête sur les catégories* (págs. 129-148).

- Bou-Franch, P., & Garcés-Conejos Blitvich, P. (2014). Conflict management in massive polylogues: A case study from YouTube. *Journal of Pragmatics*, 73, págs. 19-36.
doi:<http://dx.doi.org/10.1016/j.pragma.2014.05.001>
- Bousfield, D. (2008). *Impoliteness in Interaction*. Philadelphia and Amsterdam: John Benjamins.
- Bravo Herrera, F. E. (2011). El arte del contrapunto. La copla en el norte argentino. En R. Bernardoni, & A. Melis, *Verba Manent. Oralità e scrittura in America Latina e nel Mediterraneo* (págs. 181-198). Roma: Artemide.
- Brenneis, D., & Padarath, R. (1975). About Those Scoundrels I'll Let Everyone Know: Challenge Singing in a Fiji Indian Community. *The Journal of American Folklore*, Vol. 88, No. 349, págs. 283-291. Recuperado el 18 de diciembre de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/538888> .
- Brinker, K. (1992). *Textlinguistik*. Heidelberg: Groos.
- Brown, P., & Levinson, S. (1987). *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Canal Trovo sin Traba. (2012). Recuperado el 2015 de marzo de 12, de 17 Tomasita y Luis (XII FICP 2012):
<https://www.youtube.com/watch?v=MaWIYEoTVdY>
- Carracedo Navarro, D. (2000). *Del huapango arribeño te cuento risueño*. Conaculta, Querétaro.

- Carracedo Navarro, D. m. (2003). *Vamos haciendo el ruidoito*. PACYMAC.
- Carroza Sandaño, C., & Sandaña, J. (2011). La mar fue de tinta. *Revista Chilena de Literatura*. Recuperado el 26 de noviembre de 2012, de
 <<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/17912/18713>
- Casaverde, J. (2000). La poesía improvisada en en Norte de Argentina. En M. Trapero, E. Santana Martel, & M. M. Carmen, *Actas del VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 193-400). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Céspedes Romero, J. (2011). La Poesía Popular Tradicional Chilena. *Revista Chilena de Literatura*. Obtenido de
<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/11117/11446>
- Chaparro, M. (2011). Del libro: "El payador chileno a comienzos del siglo XXI". *Revista Chilena de Literatura* . Obtenido de
<http://www.revistapolitica.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/10985/11239>
- Chechi, M. (1997). *Come si improvvisa cantando. Storia e tecnica sull'uso di dersi e rime*. Grossetó: Ministero per i beni Culturali e Ambientali Archivio di stato di Grosseto.

- Chessani, E. (2003). Sobre la topada. *Ponencia Tercer Encuentro de Decimistas y Versadores de Latinoamérica y el Caribe*. san Luis Potosí. Recuperado el 28 de agosto de 2012, de <http://www.xichulense.com.mx/topada.htm>
- Contrapunto a dos razones con verso redoblado*. (s.f.). Recuperado el 05 de febrero de 2015, de foop Tv: <http://www.foop.tv/z97umHTs97-KT>
- Córdoba Iturregui, F. (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* (págs. 73-85). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Couper-Kuhlen, E., Fox, B., & Thompson, S. (2014). Forms of responsivity: Grammatical formats for responding two types of request in conversation. En S. Günthner, W. Imo, & J. Bücker, *Grammar and Dialogism* (págs. 109-138). De Gruyter.
- c-rima blogspot*. (s.f.). Recuperado el 06 de junio de 2012, de Centro de investigación y difusión latinoamericano del repentismo: <http://c-rima.blogspot.de/2010/04/cuba-flor-de-piel.htm>
- Culpeper, J. (1996). Towards an anatomy of impoliteness. *Journal of Pragmatics*, 25, págs. 349-367. doi:10.1016/0378-2166(95)00014-3

- Culpeper, J. (2005). Impoliteness and Entertainment in the Television Quiz Show: The Weakest Link. *Journal of Politeness Research Language Behaviour Culture*, 1(1), págs. 35-72.
doi:10.1515/jplr.2005.1.1.35
- Culpeper, J. (2011). *Impoliteness: Using Language to cause offence*. Cambridge: Cambridge UNiversity Press.
- Culpeper, J., Bousfield, D., & Wichmann, A. (s.f.). Impoliteness revisited: With special reference to dynamic and prosodic aspects. *Journal of Pragmatics*, 35(10-11), págs. 1545-1579.
doi:10.1016/S0378-2166(02)00118-2
- Dankel, P. (2009). *Cómo hacer palabras con juegos? Grammatische Konstruktionen im kommunikativen Genre 'Live-Radio-Fußballübertragung' in Bolivien*. Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i.Br., M.A. Thesis.
- Dannemann, M. (2000). Poesía juglaresca en América Latina, setecientos años después. En M. Trapero, E. Santana Martel, & C. Máquez Montes, *Actas del VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 39-50). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- De Freintas Mendonça, P. (2009). *Payador del Brasil. Estudio sobre la poesía improvisada*. Porto Alegre, Rio de Janeiro: Editora Evengraf.

Definición de la trova antioqueña. (26 de abril de 2012). Recuperado el 10 de marzo de 2013, de Trovas y trovadores. Antioquia y su folclor: <http://trovadores.decolombia.net/definicion-de-la-trova-antioquena/>

Del Campo Tejedor, A. (julio-diciembre, vol. LXII, n.o 2, de 2007). El Trovo verde. *Poesía improvisada satírico-obscena en la fiesta de la cosecha*, págs. 229-257.

Deppermann, A., & Schmitt, R. (2007). Koordination. Zur Begründung eines neuen Forschungszustandes. En R. Schmitt, *Koordination: Analysen zur multimodalen Interaktion* (págs. 15-54). Tübingen: Narr.

Díaz-Pimienta, A. (1995). Primeros apuntes para un estudio del repentismo en Cuba. En *La décima popular en Iberoamérica. Memorias del II Festival Iberoamericano de la Décima* (págs. 239-252). Veracruz, México: Colección Ciencia y Sociedad, Instituto Veracruzano de Cultura.

Díaz-Pimienta, A. (1996). Características universales de la poesía oral improvisada y características generales del repentismo en Cuba. En *La décima popular en Iberoamérica*. Veracruz, México: Instituto Veracruzano de cultura.

Díaz-Pimienta, A. (1997). Para una metodología de la enseñanza de la improvisación. En M. Hernández Méndez, *La luz de tus diez estrellas*. La Habana: Letras Cubanas.

- Díaz-Pimienta, A. (2000). Aproximaciones a una posible 'gramática generativa' de la décima improvisada. En M. Trapero, E. Santana Martel, & C. Márquez Montes, *Actas dell VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 201-214). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Díaz-Pimienta, A. (2001). *Teoría de la Improvisación: primeras páginas para el estudio del repentismo*. La Habana: Ed.Unión.
- Díaz-Pimienta, A. (2001a). La décima improvisada. En M. Trapero, *La décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (págs. 101-127). Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora / Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Díaz-Pimienta, A. (2003). *Cómo nace un repentista. Metodología para la enseñanza de la improvisación poética*. La Habana: Imprenta del Palacio de las Convenciones.
- Díaz-Pimienta, A. (2004). Sobre la dinámica interna de la improvisación poética. En H. Euskal, & E. Bertsozale, *Improvisación oral en el mundo* (págs. 63-144). Donosti, Bilbo.
- Díaz-Pimienta, A. (22 de Octubre de 2011). *Enseñanza de la imrpovisación: regresar al futuro*. Obtenido de Cuarto de Mala Música:
<http://cuartodemalamusica.blogspot.de/2011/10/ensenanza-de-la-improvisacion-regresar.html>

- Díaz-Pimienta, A. (2014). *Teoría de la improvisación poética* (3 ed.). Almería: Scripta Manent.
- Díaz-Pimienta, A. (2015). *Método Pimienta para la enseñanza de la improvisación poética*. Scripta Manent.
- Dorra, R. (2007). El arte del payador. *Revista de Literaturas Populares*, págs. 110-132. Obtenido de <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/13/06-Dorra.pdf>.
- Dos Santos, R. (2012). *A representação do nordeste na poesia repentista*. Universidade Estadual da Paraíba, Tesis de especialización en historia cultural. Recuperado el 25 de septiembre de 2013, de <http://dspace.bc.uepb.edu.br:8080/.../PDF%20->
- Dos Santos, R. (2013). *A representação do Nordeste na poesia repentista*. (Tesis de especialización), Universidade Estadual da Paraíba. Obtenido de <http://dspace.bc.uepb.edu.br:8080/xmlui/handle/123456789/1671>
- Dumitrescu, D. (2011). *Aspects of Spanish Pragmatics*. New York: Peter Lang.
- Dundes, A., Leach, J. W., & Özkök, B. (1970). The strategy of Turkish Boy's Verbal Dueling Rhymes. *The Journal of American Folklore*, Vol. 83, No. 329, págs. 325-349. Recuperado el 18 de diciembre de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/538809>

- Duranti, A. (1992). Language and Bodies in Social Space: Samoan Ceremonial Greetings. *American Anthropological Association*, Vol. 94, No. 3, págs. 657-691. Recuperado el 26 de agosto de 2015, de <http://www.jstor.org/stable/680567>
- Duranti, A. (1997). Universal and Cultural-Specific Properties of Greetings. *Journal of Linguistic Anthropology*, 7(1), págs. 63-97. doi:DOI: 10.1525/jlin.1997.7.1.63
- Dürscheid, C. (2005). *Medien, Kommunikationsformen, kommunikative Gattungen*. Recuperado el 16 de enero de 2015, de Linguistik Online: http://www.linguistik-online.de/22_05/duerscheid.html
- Dynel, M. (2011). Revisiting Goffman's postulates on participant statuses in verbal interaction. *Language and Linguistics Compass*, 5/7, págs. 454-465.
- Dynel, M. (2014). Participation framework underlying YouTube interaction. *Journal of Pragmatics*, 73, págs. 37-52. doi:<http://dx.doi.org/10.1016/j.pragma.2014.04.001>
- EcuRed*. (s.f.). Recuperado el 15 de junio de 2012, de http://www.ecured.cu/index.php/Jornada_Cucalambeana
- Egaña, A. (2007). The Process of Creating Improvised Bertsons. *Oral Tradition*, 22/2, págs. 117-142.
- Ehmer, O. (2011). *Imagination und Animation. Die Herstellung mentaler Räume durch animierte Rede*. Göttingen: De Gruyter.

- Escandell-Vidal, V. (1996). Towards a Cognitive Approach to Politeness. *Language Sciences*, 18, 3-4, págs. 629-650.
- Española, R. A. (2009). *Nueva gramática de la lengua española. Morfología y sintáxis*. Madrid: Espasa.
- Esquenazi, M. (1975). Algunos criterios acerca de la forma y estructura en el canto campesino cubano. *Boletín de Música de Casa de las Américas*, págs. 17-27.
- Esquenazi, M. (1995). La décima cantada en Cuba. En *La décima popular en Iberoamérica* (págs. 141-149). Veracruz, México: Insituto Veracruzano de Cultura.
- Euskal Herriko Bertsozale Elkartea. (2004). *Encuentro sobre la improvisacon oral en el mundo (Donostia, 2003-11-3/8)*. Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea.
- Facuse, M. (2011). Poesía popular chilena: imaginarios y mestizajes culturales. *Atenea 504*, págs. 41-53. Obtenido de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0718-04622011000200003&script=sci_arttext
- Fierro, O. (s.f). *Las Coplas de Carnaval: solamente un guarandeño sabe tocar y cantar*. Recuperado el 15 de mayo de 2013, de Guaranda Gobierno Autónomo Descentralizado: http://www.guaranda.gob.ec/web/index.php?option=com_content&view=article&id=888:las-coplas-del-carnaval-solamente-

un-guarandeno-sabe-tocar-y-cantar&catid=75:el-carnaval&Itemid=165

Figueroa, M. (15 de 10 de 2013). *Piqueria Roberto Calderon Diaz y Jose Felix Ariza Final 2013 Barrancabermeja*. Recuperado el 21 de febrero de 2014, de Youtube:

<https://www.youtube.com/watch?v=fORKPv9piIU>

Foley (Ed.), J. M. (2007). *Oral tradition Vol. 22, No 2*.

Forero, E. (20 de 11 de 2011). (A. Orjuela, Entrevistador)

Fornaro, M. (2010). De improviso: el canto payadoresco, expresión de origen hispano en el área rioplatense. En A. Recasens Barberà, & C. Spencer Espinosa, *A tres bandas: mestizaje sincretismo e hibridación en el espacio sonoro latinoamericano* (págs. 79-89). Madrid: AKAL.

Franz, E. (2010). *Kommunikative Verfahren beim SpeedDating - eine empirische Gattungsanalyse*. Obtenido de SASI - Arbeitspapiere 16: arbeitspapiere.sprache-interaktion.de/stud/arbeitspapiere/arbeitspapier16.pdf

Freja, A. (2010). La décima espinela en el canto popular de la sabana de Bolívar. *Literatura: teoría, historia, crítica*(12), págs. 295-330. Recuperado el 24 de abril de 2013, de

<http://www.revista.unal.edu.co/index.php/lthc/article/view/2040>

- Frobenius, M. (2014). Audience design in monologues: How vloggers involve their viewers. *Journal of Pragmatics*, 72, págs. 59-72. doi:<http://dx.doi.org/10.1016/j.pragma.2014.02.008>
- Galarza López, G. (s.f). *Elementos del Carnaval*. Recuperado el 15 de 05 de 2013, de Gobierno Municipal del Cantón Guaranda-
webseite:
http://www.guaranda.gob.ec/web/index.php?option=com_content&view=article&id=410:los-elementos-del-carnaval-&catid=75:el-carnaval&Itemid=165
- García de León, A. (1995). La décima jarocho y las vinculaciones de Veracruz con el Caribe. En *La décima popular en Iberoamérica. Memorias del II festival Iberoamericano de la Décima* (págs. 29-43). Veracruz, México: Instituto Veracruzano de Cultura.
- García, J. (1979). *Décimas. Una manifestación de la poesía oral en los grupos negros del Ecuador*. Quito: Centro de Investigación y Cultura del Banco central del Ecuador.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Englewoods Cliffs: Prentice Hall.
- Garzia, J. (2000). Texto, Contexto y situación en la poética de los bertolaris. En M. Trapero, E. Santana Martel, & C. Márquez Montes, *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* (pág. 429). Las Palmas de Gran

Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria /
ACADE.

Garzia, J. (2007). History of Improvised Bertsolaritza: A proposal. *Oral Tradition*, 22/2, pág. 77/115.

Garzia, J., Sarasua, J., & Egaña, A. (2001). *El arte del bertsolarismo: Realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Donostia: Bertsozale Elkarte / Bertsolari Liburuak.

Gleason, D. (2003). *La parranda puertorriqueña: The music, symbolism, and cultural nationalism of Puerto Rico's Christmas serenading tradition*. TUFTS University, M.A in Music (Ethnomusicology).

Godelberg, A. (2003). *Constructions: a new theoretical approach to language*. Recuperado el 06 de 12 de 2013, de <http://www.cell.com/trends/cognitive-sciences/abstract/S1364-6613%2803%2900080-9>

Goffman, E. (1955). On face work: An analysis of ritual in social interaction. *Psychiatry* 18 (3), págs. 213-321.

Goffman, E. (1981). Footing. En E. Goffmann, *Forms of talk* (págs. 124-159). Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Gómez-Ullate García de León, M. (2011). Desafíos poéticos y versadores populares. *Tejuelo*, págs. 158-174.

González González, M. A. (2014). *Figuras retórica y cultura popular. El pensar metafórico en la música de despecho*. Conference

Paper, Universidad Tecnológica de Pereira. Recuperado el 12 de agosto de 2016, de <https://www.researchgate.net/publication/271076595>

- Goodwin, C. (2000). Action and embodiment within situated human interaction. *Journal of Pragmatics*, 32, págs. 1489-1522.
- Goodwin, C. (2006). Retrospective and prospective orientation in the construction of argumentative moves. *Text & Talk*, 26, Heft 4-5, págs. 443-461. doi:10.1515/TEXT.2006.018
- Goodwin, C., & Goodwin, M. (1990). Interstitial argument. En A. Grimshaw, *Conflict Talk* (págs. 85-117). Cambridge: Cambridge University Press.
- Goodwin, C., & Goodwin, M. H. (2004). Participation. En A. Duranti (Ed.), *A companion to linguistic anthropology* (págs. 122-144). Oxford: Blackwell.
- Goodwin, M. (1980). *Processes of Mutual Monitoring Implicated in the Production of Description Sequences*. Recuperado el 8 de diciembre de 2015, de DOI: 10.1111/j.1475-682X.1980.tb00024.x
- Goodwin, M., & Goodwin, C. (1997). Children's arguing. En S. Philips, S. Steele, & T. Christian, *Language, gender, and sex in comparative perspective* (págs. 200-248). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

- Gracia, J., Sarausa, J., & Egaña, A. (2002). *Arte del bertsolarismo: realidad y claves de la improvisación oral vasca*. Andoain: Bertsolari liburuak.
- Gröne, M., Gehrke, H.-J., Frank-Rutger, H., Pfänder, S., & Zimmermann, B. (2009). *Improvisation: Kultur und lebenswissenschaftliche Perspektiven*. Freiburg i. Br.: Rombach.
- Guanche, J. (1994). Aspectos geográficos y cartográficos de la décima popular cubana. En M. Trapero, *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (págs. 257-264). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Gühlich, E., & Mondada, L. (2008). *Konversationsanalyse: eine Einführung am Beispiel des Französischen*. Tübingen: Niemeyer.
- Günthner, S. (1999). Vorwürfe in der Alltagskommunikation. En J. Bergmann, & L. Thomas, *Kommunikative Konstruktion von Moral* (págs. 206-241). Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.
- Günthner, S. (2000). *Vorwürfsaktivitäten in der Alltagsinteraktion: grammatische, prosodische, rethorisch-stilistische und interaktive Verfahren bei der Konstitution kommunikativer Muster und Gattungen*. Tübingen: Niemeyer.

- Günthner, S. (2006). Von Konstruktionen zu kommunikativen Gattungen: Die Relevanz sedimentierter Muster für die Ausführung kommunikativer Aufgaben. *Deutsche Sprache*, 34 (1-2), págs. 173-190.
- Günthner, S. (2011). Zur Dialogizität von SMS-Nachrichten - eine interaktionale Perspektive auf die SMS-Kommunikation. *Networkx. Nr. 60. Rev. 2011-04-11 ISSN 1619-1021*. Recuperado el 25 de 07 de 2016, de <https://www.mediensprache.net/de/networx/networx-60.aspx>
- Günthner, S. (2013). Ko-Konstruktionen im Gespräch: Zwischen Kollaboration und Konfrontation. *gidi Arbeitspapierreihe, Nr. 49 (08/2013)*.
- Günthner, S. (2014). The dynamics of dass-constructions in everyday German interactions - a dialogical perspective. En S. Günthner, I. Wolfgang, & J. Bücker (Edits.), *Grammar and Dialogism Sequential, Syntactic, and Prosodic Patterns between Emergence and Sedimentation* (págs. 179-206). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
- Günthner, S., & Knoblauch, H. (1994). "Forms are the food of faith": Gattungen als Muster kommunikativen Handels. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie*, 4, págs. 693-723. Recuperado el 26 de noviembre de 2014, de <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-49397>

- Günthner, S., & Knoblauch, H. (1995). "Culturally patterned speaking practices—The analysis of communicative genres. *Pragmatics*, 5.1, págs. 1-32.
- Günthner, S., & Knoblauch, H. (1997). Gattungsanalyse. En R. Hitzle, & A. Honer, *Sozialwissenschaftliche Hermeneutik* (págs. 281-307). Leske + Budrich.
- Günthner, S., & König, K. (2016). Kommunikative Gattungen in der Interaktion: Kulturelle und grammatische Praktiken im Gebrauch. En A. Deppermann, H. Feilke, & A. Linke, *Sprachliche und kommunikative Praktiken* (págs. 177-204). De Gruyter.
- Harley, D., & Fitzpatrick, G. (2008). Creating a conversational context through video blogging: A case study. *Computers in Human Behavior*, 25, págs. 679-689. doi:10.1016/j.chb.2008.08.011
- Haugh, M., & Bousfield, D. (2012). Mock impoliteness, jocular mockery and jocular abuse in Australian and British English. *Journal of Pragmatics*, 44, págs. 1099-1114. Recuperado el 11 de mayo de 2015, de <http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0378216612000422>
- Hausendorf, H., & Schmitt, R. (2010). Opening up Openings: Zur Struktur der Eröffnungsphase eines Gottesdienstes. En L. Mondada, & R. Schmitt, *Situationseröffnungen: Zur*

- multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion* (págs. 53-102). Tübingen: Narr.
- Heath, C., Hindmarch, J., & Luff, P. (2010). *Video in Qualitative Research*. London: Sage.
- Heritage, J. (1984). *Garfinkel and Ethnomethodology*. Cambridge: Polity Press.
- Heritage, J., & Greatbatch, D. (1989). On the institutional character of institutional talk: The case of news interviews. *Discourse in professional and everyday culture* (págs. 47-98). Linköping: University of Linköping.
- Hernández García, J. M., & Iñaki, A. U. (2014). Bertsolaritza, la improvisació oral a Euskal Herria: de tradició local a patrimoni de la humanitat. *Gevista d'etnologia de Catalunya, Num. 39*, págs. 142-147.
- Hernández Menéndez, M. (1999). *La luz de tus diez estrellas. Memorias de V Encuentro. Festival Iberoamericano de la décima*. La Habana: Letras Cubanas.
- Hernández, P. (1993). Décima, Seis, and the Art of the Puerto Rican Trovador. *Latin American Music Review*, págs. 20-51.
- Hernández, P. (1993). Décima, Seis, and the Puerto Rican Trovador. *Revista de Música Latinoamericana*, págs. 20-51. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/780008>

- Herrera, S. (s.f). *La Cantadera*. Recuperado el 13 de marzo de 2013, de
Crítica en línea:
<http://www.critica.com.pa/archivo/071999/opi2.html>
- Hidalgo, L. (1995). *Décimas Esmeraldeñas*. Quito: Libresa.
- Huapaya Amado, C. (26 de 06 de 2013). (A. Orjuela, Entrevistador)
- Hymes, D. (1972). Models of the Interaction of Language and Social Life. En J. J. Gumperz, & D. Hymes, *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication* (págs. 35-71). New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Hymes, D. (1974). *Foundations in Sociolinguistics. An Ethnographic Approach*. Philadelphia: University of Pensilvania.
- iCOR, G. (2013). Convention ICOR. Obtenido de http://icar.univ-lyon2.fr/projets/corinte/documents/2013_Conv_ICOR_250313.pdf
- Iglesias, R. P., & Gomes Rocha, S. (2011). Matrices do samba no Rio de Janeiro - desvendando um Patrimônio Cultural Imaterial Brasileiro. *1o. Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana*. Recuperado el 20 de septiembre de 2013, de Confibercom.org:
http://confibercom.org/anais2011/sessao_13.html
- Isolabella, M. (2012). Estructuras de improvisación en la payada: definición y análisis. *Revista Argentina de Musicología* 12.13, págs. 151-182.

- Jiménez de Báez, I. (2008). La fiesta de la 'topada' y la migración al Norte. *Revista de Literaturas Populares*, págs. 347-375.
Obtenido de
<http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/2775>
- Jiménez de Báez, Y. (1964). *La décima popular en Puerto Rico*. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Jiménez de Báez, Y. (1991). Décimas y decimales en México y Puerto Rico: Variedad y tradición. En B. Garza, & Y. Jiménez de Báez, *Estudios del folklora y literatura dedicados a Mercedes Díaz-Roig* (págs. 467-493). México: El Colegio de México.
- Jiménez de Báez, Y. (1994). Décimas y glosas mexicanas: entre lo oral y lo escrito. En M. Trapero, *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (págs. 87-109). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Jiménez de Baez, Y. (1995). Tradiciones e identidad: Décimas y glosas de ida y vuelta. *INTI, Revista de literatura hispánica*, 42, págs. 139-150.
- Jiménez de Báez, Y. (1998). *Voces y cantos de la tradición*. México: El Colegio de México.
- Jiménez de Báez, Y. (2000). El estudio interdisciplinario y la literatura tradicional. La academia y la glosa en décimas en

Hispanoamérica. *Anuario de Letras. Revista del Centro de Lingüística Hispánica "Juan M. Lope Blanch"*, págs. 523-536.

Jiménez de Báez, Y. (2000a). Tradicionalidad y escritura en las décimas y glosas de México y otros países hispanoamericanos. En M. Trapero, & M. M. Santana, *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 59-72). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.

Jiménez de Báez, Y. (2000b). Ritual y cambio en la fiesta tradicional. En F. Sevilla Arroyo, & C. Alvar Ezquerro, *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Vol.4* (págs. 127-133).

Jordan, J. (10 de diciembre de 2011). *Controversia Arcadio Camaño vs Tano Mógica [Video file]*. Recuperado el 15 de 02 de 2014, de <https://www.youtube.com/watch?v=tYmOC5XX1dc>

Keller, J. P. (1952). Popular Poetry in Colombia. *Vol. 35, No. 4*, 387-391. Recuperado el 08 de octubre de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/335525> .

Kendon, A. (1990). *Conducting interaction*. Cambridge: Cambridge University Press.

Kleymeyer, A. M. (2000). *La décima: Fusión y desarrollo cultural en el Afropacífico*. Quito: Abya-Yala.

- Koch, P. (1997). Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik . En B. Frank, T. Haye, & D. Tophinke, *Gattungen mittelalterlicher Schriftlichkeit* (págs. 43-79). Tübingen: Gunter Narr.
- Koch, P., & Österreicher, W. (1985). Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte. *Romanistisches Jahrbuch*, 36, págs. 15-43. doi: <https://doi.org/10.1515/9783110244922.15>
- Kochmann, T. (1983). The boundary btween play and nonplay in black verbal duelling. *Language in Society* 12, págs. 329-337.
- Kotthof, H. (2002). Dein Leid mir: Über die Kommunikation von Gefühlen in georgischen Trauerrituale. En H. Kotthof, *Kultur(en) im Gespräch* (págs. 99-150). Tübingen: Gunter Narr.
- La décima panameña.* (s.f.). Recuperado el 11 de mayo de 2013, de <http://decimadepanama.blogspot.de/>
- La parranda vallenata.* (s.f.). Recuperado el 05 de marzo de 2013, de http://festivalvallenato.com/html/el_folclor/el_folclor_vallenato_la_parranda_vallenata.htm
- Labov, W. (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Oxford: Blackwell.
- Langacker, R. (1987). *Foundations of Cognitive Grammar* (Vol. Vol. 1). Stanford : Stanford University Press.

- Langacker, R. (1988). A usage-based model. En B. Rudzka-Ostyn, *Topics in cognitive linguistics (Current Issues in Linguistic Theory 50)* (págs. 127-161). Amsterdam: Benjamins.
- Latour de Botas, O. F. (2000). Pasado y presente de la décima y otras formas improvisadas en la poesía oral y urbana de La Argentina. En M. S. Trapero, *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 73-92). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Leech, G. (1983). *Principles of Pragmatics*. London: Longman.
- Lemus, V. (1995). *La décima: panorama breve de la decima cubana*. La Habana: Editorial Academia.
- Levinson, S. (1979). Activity Types and Language. *Linguistics*, págs. 66-100.
- Levinson, S. (1997). Activity types and language. *Linguistics*, 17 (5-6), págs. 365–400. doi:<https://doi.org/10.1515/ling.1979.17.5-6.365>
- Levy, E., & McNeill, D. (1992). Speech, gesture, and discourse. *Discourse Processes*, 15:3, págs. 277-301. Recuperado el 30 de 07 de 2015, de <http://dx.doi.org/10.1080/01638539209544813>
- Ley 1174 Por medio de la cual se declara el repentismo como Patrimonio Artístico, Social y Cultural de la Nación.* (27 de diciembre de 2007). Recuperado el 2013 de septiembre de 05, de

http://www.secretariasenado.gov.co/senado/basedoc/ley_1174_2007.html

Leyenda de Florentino y el Diablo. (s.f.). Recuperado el 18 de abril de 2013, de Llanera.com:

http://llanera.com/llanos/?l=2041#.UW_O33jiJI0

Leyva, W. (2001). Movimiento actual a favor de la décima y el verso improvisado. En T. M. (coord.), *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones* (págs. 197-240). Zamudio, Vizcaya: Centro de la Cultura Popular Canaria, Cámara Municipal de Évora.

Leyva, W. (2007). *La décima en Cuba*. Recuperado el 03 de octubre de 2012, de Diversarima:

<http://www.diversarima.cult.cu/InfoRima/Art%C3%ADculos/Art%C3%ADculosdeFondo/tabid/76/ctl/Details/mid/409/ItemID/37/Default.aspx>

Lima, P. (2001). A décima e o improvisado en Portugal. En M. Trapero (Coord.), *La décima. Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (págs. 153-178). Zamudio, Vizcaya: Centro de la Cultura Popular Canaria / Cámara municipal de Évora.

Lima, P. (2001). O estado da decima no sul de Portugal e sua contribuicao para a historia oral. En M. Trapero, E. Santana Martel, & C. Márquez Montes, *Actas de VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso improvisado* (págs. 215-226). Las

Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.

Linares, M. T. (1972). La décima y el punto en el folclor de Cuba. *Boletín de Música de Casa de las Américas*, 3-6.

Linares, M. T. (1994). Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba. En M. Trapero, *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (págs. 111-132). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria / UNELCO.

Linares, M. T. (1995). La décima como 'viajera peninsular' y su regreso aplanado. En *La décima popular en Iberoamérica* (págs. 93-105). Veracruz, México: Instituto Veracruzano de cultura.

Linares, M. T. (2001). La décima cantada. En M. Trapero (Coord.), *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones* (págs. 129-152). Zamudio, Vizcaya: Centro de la Cultura Popular Canaria, Cámara Municipal de Évora.

Linell, P. (2009). *Rethinking Language, Mind, and World Dialogically*. Charlotte: Information Age Publishing Inc.

Linell, P., & Christine, M. (2014). Evidence for a Dialogical Grammar: Reactive constructions in Swedish and German. En S. Günthner, W. Imo, & J. Bückner (Edits.), *Grammarand Dialogism: Sequential, Syntactic, and Prosodic Patterns*

- between Emergence and Sedimentation* (págs. 79-107). Berlin, Boston: De Gruyter Mouton.
- Llerena, P. (2000). *Interacciones Culturales y prácticas discursivas en el carnaval de Guaranda*. Tesis de maestría, Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ecuador. Recuperado el 13 de mayo de 2013, de UASB - Digital:
<http://hdl.handle.net/10644/2580C>
- Lluch-Mora, A. (1999). La décima puertorriqueña: instrumento de identidad y supervivencia. En U. d. Oriente, *La décima hispánica y el repentismo musical caribeño*. Caracas.
- Locher, M., & Watts, R. (2008). Relational work and impoliteness: Negotiating norms of linguistic behaviour. En D. Bousfield, & M. Locher, *Impoliteness in Language. Studies on its Interplay with Power in Theory and Practice* (págs. 77-99). Berlín: Mouton de Gruyter. doi:10.1515/0783110208344.2.77
- Lopes, N. (2002). *Conta o "mela" pop, tome partido-alto!* Recuperado el 23 de septiembre de 2013, de Agenda do Samba et Choro:
<http://www.samba-choro.com.br/debates/1014109753/>
- Lopes, N. (2005). *Partido-alto: samba de bamba*. Pallas.
- López Lemus, V. (1995a). Poesía y oralidad en la tradición cubana. En *La décima popular en Iberoamérica* (págs. 77-91). Veracruz, México: Instituto Veracruzano de Cultura.

- López Lemus, V. (1997). *Décima e identidad. Siglos XVIII y XIX*. La Habana: Editorial Academia.
- López Lemus, V. (2000). Décima y oralidad en la tradición cubana. En M. Trapero, E. Santana, & M. M. Carmen, *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 237-250). ACADE: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- López Lemus, V., & Trapero, M. (2001). Geografía actual de la décima. En M. Trapero, *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (págs. 179-195). Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora / Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Luckmann, T. (1984). *El lenguaje en la sociedad*. Recuperado el 11 de enero de 2015, de unesdoc.unesco.org/images/0006/000606/060699so.pdf
- Luckmann, T. (1986). Grundformen der gesellschaftlichen Vermittlung des Wissens: Kommunikative Gattungen. *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie, Sonderheft 27*, págs. 191-211.
- Luckmann, T. (1989). Kultur und Kommunikation. págs. 33-45. Recuperado el 11 de enero de 2015, de <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-148974>

- Luling, V. (1996). *'The Law Then Was Not This Law': Past and Present in Extemporized Verse at a Southern Somali Festival*. Recuperado el 18 de diciembre de 2012, de <http://www.jstor.org/stable/586663>
- Malinowsky, B. (1949). The problem of meaning in primitive languages [1923]. En C. Ogden, & R. I.A., *The Meaning of Meaning* (págs. 296-336). London: Routledge & Kegan Paul.
- Márquez, V. H. (2006). *La gaita zuliana: oralidad en evolución*. Maracaibo, Venezuela: Editorial de la Universidad de Zulia.
- Menéndez Pidal, R. (1924). *poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Centro de Estudios Históricos.
- Menéndez Pidal, R. (1957). *Poesía juglaresca y los orígenes de las literaturas románicas*. Madrid: Insittuto de Estudios Políticos.
- Mennelli, Y. (2009). "Cuerpos que importan" en el contrapunto de coplas del carnaval humahuaqueño. *Avá*(16), págs. 189-209. Obtenido de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-16942010000100010
- Mirande, M. E. (2005). "Ábrase la rueda, vuélvase a cerrar". La construcción de la identidad mediante el canto de coplas. *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Jujuy*, págs. 99-110. Obtenido de

http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1668-81042005000100006&script=sci_arttext.

Mitos y leyendas, La leyenda de Francisco "el hombre". (s.f.).

Recuperado el 05 de marzo de 2013, de Festival vallenato:

http://www.festivalvallenato.com/html/el_folclor/el_folclor_val-lenato_mitos_y_leyendas_la_leyenda_de_francisco_el_hombre.htm

Molina, M. A. (2010). La improvisación en el huapango arribeño: temas y estructura de la topada. *Revista de literaturas populares*, págs. 183-210. Obtenido de <http://ru.ffyl.unam.mx:8080/jspui/handle/10391/2818>

Mondada, L. (1997). Multimodal resources for turn-taking: pointing and the emergence of possible next speakers. *Discourse Studies* 9 (2), págs. 195-226.

Mondada, L. (2001). Gestion du topic et organisation de la conversation. *Cadernos de Estudos Lingüísticos*, 41, págs. 7-35. Recuperado el 23 de junio de 2016, de <http://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cel/article/view/8636999/4721>

Mondada, L. (2007). Inreaktionsraum und Koordinierung. En R. Schmitt, *Koordination. Analysen zur multimodalen Interaktion* (págs. 53-93). Tübingen: Narr.

- Mondada, L. (2007). Turn Taking in multimodalen und multiaktionalen Kontexten. In H. Hausendorf, *Gespräch als Prozess : linguistische Aspekte der Zeitlichkeit verbaler Interaktion* (pp. 237-276). G. Narr.
- Mondada, L. (2008). Documenter l'articulation des ressources multimodales dans le temps: la transcription d'enregistrements vidéos d'interaction. (M. Bilger, Ed.) *Cahiers de l'université de Perpignan*, 37, págs. 127-156.
- Mondada, L. (2008). *Données orales Les enjeux de la transcription*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.
- Mondada, L. (2009). Emergent focused interactions in public spaces: A systematic analysis of the multimodal achievement of a common interactional space. *Journal of Pragmatics*, págs. 1977-1999.
- Mondada, L. (2013). The Conversation Analytic Approach to Data Collection. En J. Sidnell, & T. Stivers, *The Handbook of Conversation Analysis* (págs. 32-56). Chichester, UK: Wiley-Blackwell.
- Mondada, L. (2014). The local constitution of multimodal resources for social interaction. *Journal of Pragmatics*, Vol. 65, págs. 137-156.
- Mondada, L. (2016). Challenges of multimodality: Language and the body in social interaction. *Journal of Sociolinguistics*, 20(3), págs. 336-366. doi:DOI: 10.1111/josl.1_12177

- Mondada, L., & Schmitt, R. (2010). Zur Multimodalität von Situationseröffnungen. En L. Mondada, & R. Schmitt, *Situationseröffnungen. Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion* (págs. 7-52). Tübingen: Narr.
- Montes de Oca, D. (2011). *La poética de los poetas populares chilenos*. Tesis doctoral, Universitat Barcelona, Barcelona. Recuperado el 26 de 11 de 2012, de <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/42061>
- Moreno Chá, E. (1997). Acerca de las normas y recursos de la payada urbana rioplatense contemporánea. En *Actas de las VI Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica* (págs. 190-197). Santa Rosa, La Pampa: Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano.
- Moreno Chá, E. (1998). La cifra en el canto del payador. *Música e Investigación*, 1/2, págs. 161-184.
- Moreno Chá, E. (2000). Un análisis estructural de la payada rioplatense. *Ponencias 4° Congreso Binacional de Floklóre Chileno y Argentino*. Valparaíso: Academia Nacional de folklore Chileno y Argentino.
- Moreno Chá, E. (2004). El desafío poético cantado como tradición performática latinoamericana. En G. Ravetti, & S. Rojo, *Tradicoes Performáticas Latinoamericanas*. Belo Horizonte: FALE / UFMC.

- Moreno Villareal, J. (1987). El combate de los poetas. *Pauta*, Vol. 6, No. 22, págs. 60-75. Recuperado el 15 de abril de 2015, de <http://biblat.unam.mx/es/revista/pauta-mexico-d-f/31>
- Moya, I. (1959). *El arte de los payadores*. Buenos Aires: P. Berruti.
- Munar, F. (2004). La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya y el País Valenciá. En E. Herriko, & B. Elkartea, *Improvisación en el mundo* (págs. 257-263). Donostia.
- Munar, F. (2005). *Formes d'expressió oral. Notes per a l'estudi de la poesia oral improvisada*. Mallorca: Consell Insular de Mallorca.
- Nava, F. (1992). Tonadas y valonas: música de las poesías y los decimales de la Sierra Gorda. En R. Olea, & J. Valender, *Reflexiones lingüísticas y literarias II* (págs. 355-378). México: El Colegio de México.
- Nava, F. (1994). La décima cantada en México: algunos aspectos musicológicos. En M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (págs. 289-309). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Nava, F. (2000). Canon y marginalidad de las formas musicales relacionadas con las décimas y glosas mexicanas. En M. Trapero, E. Santana Martel, & C. Márquez Montes, *Actas del VI Encuentro. Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso*

Improvisado (págs. 297-324). Las Palmas de Gran Canaria:
Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.

Nosoy Negro. (2012). *Yahoo respuestas*. Recuperado el 12 de agosto de 2016, de [Mensaje en foro]:

<https://es.answers.yahoo.com/question/index?qid=20120825192050AAJzOSw>

Ochoa, C. (07 de agosto de 2010). *Festival nacional de la trova - Ciudad de Medellín 2010 [Video file]*. Recuperado el 26 de 11 de 2012, de <https://www.youtube.com/watch?v=HeAwAJug468>

Olea, R. (26. 06 2013). (A. Orjuela, Interviewer)

Oliveira, A. d. (2007). Quando se canta o conflito. Contribuições para a análise de desafios cantados. *Revista de Antropologia*, págs. 313-345. Recuperado el 2013 de 05 de 17, de http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012007000100008

Orta Ruiz, J. (1980). *Décima y folclor*. La Habana: Ediciones Unión.

Orta Ruiz, J. (1993). *Viajera Peninsular*. La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Orta Ruiz, J. (1995). Vida de una estrofa en cuatro siglos. *Signos*, 41, págs. 5-23.

Ortiz Arellano, C. (2012). *Coplas populares en el Ecuador. Recopilación 2012*. Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión Núcleo de Chimborazo.

- Osan de Perez Sáenz, M. F. (2000). De la décima a la copla en el folklore poético del noreste argentino. En M. Trapero, E. Santana Martel, & C. Márquez Montes, *Actas del VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 439-448). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Oslender, U. (2003). Discursos ocultos de resistencia: tradición oral y cultura política en comunidades negras de la costa pacífica colombiana. *Revista Colombiana de Antropología*, págs. 203-235. Recuperado el 18 de abril de 2013, de http://www.icanh.gov.co/ver_pagina_ingles/release/publications/revista_colombiana_antropologia/3997
- Oyarce Cruz, J. (2012). Lo propio o lo ajeno en la historia: la disyuntiva local. El caso de la radio en Tumbres, Perú. *X Congreso de ALAIC Comunicación en Tiempos de Crisis*. Recuperado el 18 de febrero de 2013, de ReHiMe Red de Historia de los Medios: <http://www.rehime.com.ar/escritos/documentos/idexalfa/o/oyarcecruz.php#alaic>
- Pagliai, V. (2000). Lands I came to sing: Negotiating Identities and Places in the tuscan 'contrasto'. *Pragmatics*, 10:1, págs. 125-146.
- Pagliai, V. (2009). The Art of Dueling with Words: Toward a New Understanding of Verbal Duels across the World. *Oral Traditions* 24/1, págs. 61-88.

- Pagliai, V. (2010). Conflict, Cooperation, and Facework in Contrastive Verbal Duels. *Journal of Linguistic Anthropology*, págs. 87-100.
- Pagliai, V., & Bocast, B. (2005). Singing gender: Contested discourses of womanhood in Tuscan-Italian verbal art. *Pragmatics*, 15:4, págs. 437-457.
- Parra Muñoz, R. (2007). *Tradición y sociedad. El devenir de las velaciones y el huapango de la Zona Media y la Sierra Gorda*. Tesis de licenciatura en etnohistoria, Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado el 15 de abril de 2015, de www.tamborileros.com/pdf/tesis_r-parra.pdf
- Pazetti, H. A. (2012). A manifestação do lugar nos versos do cururu na região paulista do Médio-Tietê. *Para Onde!?, Volume 6, Número 2*, págs. 163-170. Recuperado el 25 de marzo de 2015, de <http://seer.ufrgs.br/paraonde/article/view/36493>
- Pedrosa, Á., & Vanín, A. (1994). *La vertiente afropacífica de la tradición oral: géneros y catalogación*. Cali: Universidad del Valle.
- Pedrosa, À., & Vanín, A. (1994). *La vertiente afropacífica de la tradición oral: géneros y catalogación*. Cali: Universidad del Valle.

- Pedrosa, J. M. (2000). La poesía improvisada en la tradición vasca y en la universal. En *Antonio Zavalaren ohoretan* (págs. 49-68). Deusto Unibertsitatea.
- Perea, S., & Jiménez de Báez, Y. (2005). *Glosas en décimas de San Luis Potosí: De Armadillo de los Infantes a la Sierra Gorda*. México: El Colegio de México y Universidad Autónoma de San Luis Potosí.
- Pérez Bugallo, R. (1997). La décima espinela en La Argentina. Áreas de dispersión y grados de vigencia. *Musica Oral del Sur*, 2, págs. 216-237.
- Pérez Sáez, V. J. (2000). Algunos rasgos del lenguaje en la poesía oral improvisada del noreste Argentino. En M. Trapero, E. Santana Martel, & C. Márquez Montes, *Actas del VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 449-456). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Posada, C. (1986). *Canción vallenata y tradición oral*. Medellín, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Posada, C. (Julio-Diciembre de 2003). *La décima cantada en el Caribe y la fuerza de los procesos de identidad*. Recuperado el 20 de septiembre de 2012, de <http://hdl.handle.net/10391/2720>
- Quasthoff, U., & Stude, J. (2018). Narrative Interaktion: Entwicklungsaufgabe und Ressource des Erzählerwerbs.

Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik, 48, págs. 249-275. Recuperado el 11 de 02 de 2019, de <https://link.springer.com/article/10.1007/s41244-018-0092-8>

Quiroz Castañeda, E. P. (1997). *La Copla Cajamarquina: las voces del carnaval*. Lima: Universidad de San Marcos.

RAE. (2014). *Diccionario de la Lengua Española*. Recuperado el 16 de 12 de 2015, de <http://dle.rae.es/?id=QW5mMvv>

Rahier, J. (1985). *La Décima: Poesía Oral Negra del Ecuador*. Quito: Abya-Yala / Centro Cultural Afro-Ecuatoriano.

Rahier, J. (1999). Blackness as a Process of Creolization: The Afro-esmeraldian Décimas (Ecuador). En I. Opkewho, B. D. Carole, & A. A. Mazrui, *The African Diaspora. African Origins and New World Identities* (págs. 290-314). Bloomington: Indiana University Press.

Rahier, J. (2003). Lugares de identidad y representaciones: lo negro en la fiesta afro-esmeraldeña de los reyes, Ecuador. En M. (. Lienhard, *Ritualidades Latinoamericanas: un acercamiento interdisciplinario* (págs. 169-193). Frankfurt - Madrid: Vervuert-Iberoamericana.

Rodrigues Lapa, M. (1970). *Cantigas d'escarnho e de mal dizer* (2 Ausg.). Galaxia.

Rodrigues, W. (2008). *O Calango*. Recuperado el 25 de septiembre de 2013, de <http://poemia.wordpress.com/2008/07/23/o-calango/>

- Rodriguez, C. (01 de junio de 2010). *El decimarrón: la tradición oral en el Pacífico Sur colombiano*. Recuperado el 20 de abril de 2013, de El Decimarrón:
<http://eldecimarron.blogspot.de/2010/06/la-tradicion-oral-en-el-pacifico-sur.html>
- Ron, K. (2009). *el contrapunteo llanero como expresión folclórica de Venezuela (Micros radiofónicos)*. Trabajo de grado para optar por el título de Licenciado en Comunicación Social. Universidad Central de Venezuela.
- Sacks, H. (1972). An Initial Investigation of the Usability of Conversational Data for Doing Sociology. En D. Sudnow, *Studies in Social Interaction* (págs. 31-74). New York: The Free Press.
- Sacks, H. (1992). *Lectures on Conversation. Volume I & II*. Oxford: Blackwell publishing.
- Sacks, H., Schegloff, E., & Gail, J. (1974). A simplest sistematic for the organization of turn-taking for conversation . *Language* 50, págs. 696-735.
- Sáenz Coopat, C. M. (1994). La décima cantada y los conjuntos instrumentales de punto cubano. En M. (. Trapero, *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (págs. 133-140). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria.

- Sánchez, R. V. (2003). La voz de un repentista cubano. *Revista de literaturas populares, Año III, No. 2*, págs. 54-70. Recuperado el 20 de septiembre de 2012, de <http://hdl.handle.net/10391/2629>
- Santa Cruz, N. (2004). *La décima en el Perú*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- Santa Cruz, O. (2009). *Escritura y performance en los decimistas de hoy: la actividad pública de los decimistas a inicios del Siglo XIX*. Tesis de maestría, Universidad de San Marcos, Lima, Perú. Recuperado el 04 de diciembre de 2012, de Scribd: <http://de.scribd.com/doc/114407130/Octavio-Santa-Cruz-Decimistas-Del-Peru>
- Sarasua, J. (2000). Social Features Of Bertsolaritza. *Oral Traditions*, 22/2, págs. 33-46.
- Sarautsa, J. (2000). El bertsolarismo vasco. En M. Trapero, E. Santana Martel, & C. Márquez Montes, *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 473-480). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Sautchuk, J. M. (2009). *A poética do Improviso: prática e habilidade no repente nordestino*. Universidade de Brasilia, Tesis de doctorado en antropología. Recuperado el 09 de octubre de 2012, de <http://repositorio.unb.br/handle/10482/5091>

- Sbert i Garau, M. (2000). La poesía improvisada en Baleares: Els glosadors. En M. Trapero, E. Santana Martel, & C. Márquez Montes, *Actas del Vi Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 481-492). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Sbert i Garau, M. (2008). *Llengua de glosador. Notes sobre poesia de tradicio oral*. Mallorca: Leonard Montainer Editor.
- Schegloff, E. (1990). On the Organization of Sequences as a Source of "coherence" in Talk-in-Interaction. En B. Dorval, *Conversational Organization and its development* (págs. 51-76). New Jersey: Ablex Publishing Corporation.
- Schegloff, E. (1996). Confirming Allusions: Toward an Empirical Account of Action. *American Journal of Sociology*, 102, No. 1, págs. 161-212. doi:10.1086/230911
- Schegloff, E. (1996). Turn organization: one intersection of grammar and interaction. En E. Ochs, E. Schegloff, & S. Thompson, *Grammar and Interaction* (págs. 52-133). Cambridge: Cambridge Univesity Press.
- Schegloff, E. A. (1972). Sequencin in conversational openings. En J. Laver, & S. Hutcheson, *Comunication in face to face interaction. Selected readings* (págs. 374-405). Harmondsworth: Penguin Books.

- Schegloff, E., & Sacks, H. (1973). Opening up Closings. *Semiótica*, 8, No. 4, págs. 289–327.
doi:<https://doi.org/10.1515/semi.1973.8.4.289>
- Schmitt, R. (2005). *Zur multimodalen Struktur von turn-taking*.
Obtenido de <http://www.gespraechsforschung-ozs.de/heft2003/heft2003.html>
- Searle, J. (1969). *A Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Searle, J. (1969: An Essay in the Philosophie of Language). *Speech Acts*. Cambridge: University Press.
- Seibel, B. (1988). *El Cantar del Payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Selting, M., & Couper-Kuhlen, E. (2000). *Argumente für die Entwicklung einer 'interaktionalen Linguistik'*. Recuperado el 19 de julio de 2011, de www.gespraechsforschung-ozs.de
- Selting, M., Auer, P., & al, e. (1998). Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem (GAT). *Linguistische Berichte*, 173, págs. 91–122.
- Selting, M., Auer, P., Barth-Weingarten, D., Bergmann, J., Bergmann, P., Birkner, K., . . . Kern, F. U. (2009). Gesprächsanalytisches Transkriptionssystem 2 (GAT 2). *Gesprächsforschung - Online Zeitschrift zur verbalen Interaktion*, S. 353-402. Abgerufen am

25. 07 2012 von <http://www.gespraechsforschung-ozs.de/heft2009/px-gat2.pdf>

- Sepúlveda, F. (2009). *El canto a lo poeta; a lo divino y a lo humano. Análisis estético antropológico y antología fundamental*. Santiago de Chile: Ediciones Pontificia Universidad Católica de Chile y Dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile.
- Silva Osório, P. (2006). Cantoria de Pé de Parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília. *Cuadernos de campo*, n. 14/15, págs. 65-81. Recuperado el 21 de septiembre de 2013, de <https://www.academia.edu/3801477/>
- Silva Osório, P. (2006). Cantoria de Pé de Parede: a atualização da cantoria nordestina em Brasília. *Cadernos de campo*, No. 14/15, págs. 65-81. doi:<https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v15i14-15p65-81>
- Solomon, T. (1994). Coplas de Todos Santos en Cochabamba: Language, Music, and Performance in Bolivian Quechua Song Dueling. *Journal of American Folklore*, págs. 378-414. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/541690?seq=1>.
- Soto Rodriguez, M. (2013). *Gramática bilingüe en interacción*. Freiburg,i Br.: NIHIN Studies.
- Steeck, J. (1983). Gesture as Communication I: Its Coordination with Gaze and Speech. *Communication Monographs*, Vol. 60, págs. 275-299.

- Steeck, J., & Hartge, U. (1992). Gestures at the Transition Place. En P. Auer, & A. Di Luzio, *The contextualization of language* (págs. 135-158). Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Streeck, J. (1993). Gesture as communication I. Its coordination with gaze and speech. *Communication monographs*, págs. 275-299.
- Streeck, J. (2009). *Gesturecraft. The manufacture of meaning*. Amsterdam: John Benjamin.
- Subero, E. (1991). *La décima popular en Venezuela*. Caracas: Monte àvila Ed.
- Taberga de Paula, A. (2012). O holofote ao patrimônio cultural imaterial como instrumento de salvaguarda: um ensaio sobre o Cururu sorocabano. *Revista Brasileira de Ecoturismo*, v. 5, n.3, 616-631. Obtenido de <http://www.sbecotur.org.br/rbecotur/seer/index.php/ecoturismo/article/view/490/322>
- Tala, P. (2011). La cultura popular, la poesía popular y la décima. *Revista Chilena de Literatura*, n. 78. Recuperado el 04 de febrero de 2013, de <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/17908/18705>
- Tavares, B. (2011). Função da música na cantoria de viola. *Synergies Brésil n° 9*, págs. 31-37. Recuperado el 16 de mayo de 2013, de <http://gerflint.fr/Base/Algerie12/Bresil9/tavares.pdf>

- Tavares, E. (2016). *Authentizität und Identität : Tradition und Wandel im kreolischen Batuku Kap Verdes*. Wiesbaden: Springer VS.
- Teofilo, L. A. (2007). *Diccionario Bilingüe Quechua - Castellano Castellano - QUechua*. La Paz: s.n.
- Trapero, M. (. (2014). *Yo soy la tal espinela. La décima y la improvisación poética en el mundo hispano*. Madrid: Mercurio Editorial.
- Trapero, M. (1994). *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de las Palmas de Gran Canaria / Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Trapero, M. (1996). *El libro de la décima. Poesía improvisada en el mundo hispánico*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria.
- Trapero, M. (2001a). Geografía actual de la décima. En M. Trapero, *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones* (págs. 179-195). Zamudio, Vizcaya: Cámara Municipal de Évora / Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Trapero, M. (2001b). La décima popular en la tradición hispánica. In M. Trapero, *La decima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (S. 61-100). Sanra Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora / Centro de la Cultura Populas Canaria.

- Trapero, M. (2002). La poesía improvisada y cantada en España. En J. M. Fraile, J. Camarena, & e. all., *La palabra: Expresiones de la tradición oral* (págs. 95-120). Salamanca: Centro de la Cultura Tradicional.
- Trapero, M. (2005). La décima y la improvisación poética. Primeros apuntes de su presencia en los Estados Unidos. New York: Columbia University-Teachers College.
- Trapero, M., Santana Martel, E., & Márquez Montes, C. (2000). *Actas del VI Encuentro-Festival de la Décima y el Verso Improvisado*. Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Travassos, E. (2000). Ethics in the Sung Duels id North-Eastern Brazil: Collective Memory and Contemporary Practice. *British Journal of Ethnomusicology*, págs. 61-94. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/3060790?origin=JSTOR-pdf&>
- Travassos, E. (2000). Ethics in the Sung Duels of North-Eastern Brazil: Collective Memory and Contemporary Practice. *British Journal of Ethnomusicology*, Vol. 9. No. 1, págs. 61-94.
- Trovadores entran en el libro de los Guinness*. (s.f.). Recuperado el 10 de 03 de 2013, de Lo paisa.com: <http://paisas.biz/guinness.html>
- Trovadores entran en el libro Guinness*. (s.f.). Recuperado el 10 de marzo de 2013, de LoPaisa.com: <http://www.lopaisa.com/guinness.html>

- Trujillo Ramirez, J. V. (1999). *Astillas del Rajaleña. Oralidad y transformación de la copla huilense*. Neiva: Lanzas y letras.
- Uribe Echeverría, J. (1962). *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo. Folclore en la provincia de Santiago*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Vásquez, C. (s.f). *Costa: presencia africana en la costa peruana. Relación de géneros, danzas e instrumentos musicales*. Recuperado el 19 de 02 de 2013, de Música y danzas peruanas: <http://www.chalenasvasquez.com/#>
- Velázquez, G. (2004). México: Los trovadores huapangueros de la Sierra Gorda. En *Encuentro sobre la improvisación oral en el mundo (Donostia 2003)* (págs. 226-229). Donostia: Euskal Herriko Bertsozale Elkartea.
- Velázquez, G. (2014). La función social del trovador en el tiempo actual. En M. Trapero (Coord.), *Yo soy la tal espinela. La décima y la improvisación poética en el mundo hispano* (págs. 223-236). Madrid: Mercurio Editorial.
- Vilaça, A. (2005). *Cultura: olhar geral, fodo na identidade local*. Obtenido de http://tertuliacapixaba.com.br/arquivo/avilaca_identidade_capixaba.htm
- Volosinov, V. (1929). *Marxismus und Sprachphilosophie*. Frankfurt: Ullstein.

- Waddey, R. (1980). "Viola de Samba" and "Samba da Viola" in the Reconcavo of Bahia (Brazil). *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 1, No. 2, págs. 196-212. Recuperado el 20 de septiembre de 2013, de http://www.jstor.org/stable/780309?origin=JSTOR-pdf&seq=1#page_scan_tab_contents
- Waddey, R. (1981). "Viola de Samba" and "Samba de Viola" in the "Reconcavo" of bahia (Brazil) Part II: "Samba de Viola". Recuperado el 09 de septiembre de 2013, de <http://www.jstor.org/stable/779940>
- Welker, M., & Kloß, A. (2014). Soziale Medien als Gegenstand und Instrument sozialwissenschaftlicher Forschung. En C. König, M. Stahl, & E. Wiegand, *Soziale Medien. Schriftenreihe der ASI - Arbeitsgemeinschaft Sozialwissenschaftlicher Institute* (págs. 29-51). Wiesbaden: Springer VS.
- Whitten, N. E. (2005). Emerald freedom: "With Pride in the Face of the Sun". *Tipiti: Journal of the Society for Anthropology of Lowland South America*, Vol. 3: Iss. 1, Article 1. Recuperado el 06 de mayo de 2013, de <http://digitalcommons.trinity.edu/tipiti/vol3/iss1/1>
- Wikipedia. (s.f.). Recuperado el 24 de 02 de 2013, de Wikipedia: <http://es.wikipedia.org/wiki/Supay>
- Wilson, D. (2010). *Partido Alto: Rhythmic Foundation Analysis of Aquarela Do Brasil*. (Tesis de maestría, Youngstown State

University. Obtenido de

https://etd.ohiolink.edu/ap:10:0::NO:10:P10_ETD_SUBID:866

47

- Yaqub, N. G. (2007). *Pens, Swords, and the Spring of Art. The Oral Poetry Dueling of the Palestinian Weddings in the Galilee*. Leiden - Boston: Brill.
- Zabala, A. (2000). Funciones del canto improvisado en Argentina y Uruguay. En M. Trapero, E. Santana Martel, & M. M. Camen, *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* (págs. 273-290). Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria / ACADE.
- Zabala, A. (2007). *Al son de la rústica cuerda: El verso improvisado en el Río de la Plata*. Turón, Granada: Fundación El Marchal.
- Zabala, A. (2014). La décima en el Cono Sur de América. En M. Trapero (Coord.), *Yo soy la tal espinela. La décima y la improvisación poética en el mundo hispano* (págs. 91-106). Madrid: Mercurio Editorial.
- Zapata Morales, J. F. (2010). Oralidad y escritura en la trova antioqueña. *Lingüística y Literatura*, No. 57, págs. 131-145. Recuperado el 08 de marzo de 2013, de <http://aprendeenlinea.udea.edu.co/revistas/index.php/lyl/article/view/6302/0>

- Zárate, M., & Pérez de Zárate, D. (1953). *La décima y la copla en Panamá*. Panamá: Talleres la Estrella Panamá.
- Zimmermann, K. (2005). Construcción de la identidad y anticortesía verbal. En D. Bravo, *Estudios de la (des)cortesía en español* (págs. 245-272). Estocolmo-Buenos Aires: Dunken.
- Zizi, D., & López-Coira, M. (2013). La poesía de improvisación en la 'gara poética' sarda y la 'controversia' cubana. Diferencias y similitudes. *Actualizaciones en comunicación social, Vol. II*.
- Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éd. du Seuil.

6. Anexos

Convenciones

Las transcripciones vocales se hicieron siguiendo las convenciones propuestas por el sistema de transcripción del análisis de la conversación GAT, así como el sistema ICOR²¹⁷ para las anotaciones prosódicas. Las transcripciones multimodales siguen el modelo de transcripción propuesto por Mondada (2008) versión L.M 2.0.8.

Estructura secuencial

[] sobreposiciones e intervenciones simultáneas

[]

= encadenamiento rápido de turnos o unidades

Pausas

(.) micropausas

(-) pausa entre 0,2 y 0,5 sec.

(--) pausa entre 0,5 y 0,8 sec.

(---) pausa entre 0,8 y 1,0 sec.

Acentuación

²¹⁷ disponible en http://icar.univ-lyon2.fr/projets/corinte/documents/2013_Conv_ICOR_250313.pdf

aCENto acento marcado

Entonación al final de la unidad

? ascendente
 , levemente ascendente
 - llana
 ; levemente descendente
 . descendente

Prosodia

<<f> > forte, alto
 <<ff> > fortissimo, muy alto
 <<p> > piano, bajo
 <<all> > allegro, rápido
 <<len> > lento, despacio
 <<acc> > acelerando, acelerando

Otros

((risas))producciones paralingüísticas

;, ::, ::: prolongaciones vocálicas según la duración

(xxx) fragmento incomprensible

() palabra escuchada

Transcripción multimodal

* * inicio y final de gesto

---> continuación de gesto hasta la línea siguiente

--->15 continuación de gesto hasta la línea 12

--->> continuación de gesto hasta final del fragmento

>> el gesto comienza antes del fragmento

foto

Transcripción: TP1 Pelo de Lulo vs. TuttiFruti

01 Pre: (subo:) y le bajo cuando quiera el caballero;
 02 (0.4)
 03 me lo dijo (e)l asensorISTA;
 04 (0.4)
 05 TROve; (.) TROve compañero;
 06 (3,11)
 07 TUT: en Tierragro estoy muy biEN?
 08 (0.9)
 09 con esta gente: boNI:ta.
 10 (0.4)
 11 pues no niego que me siento=
 12 =lo MISmo que en Montañi:ta::-
 13 (2,91)
 14 PEL: y que bueno que EMpecé;
 15 (0.5)
 16 esta tanda con RaMIro;
 17 (0.4)
 18 por:que quería deCIR:te;
 19 (0.2)
 20 hoy lo MUcho que te admi:ro:::
 21 (---)
 22 TUT: me PArece muy bonito.
 23 (0.5)
 24 que admiren los tro:vaDOres,
 25 (0.4)
 26 y que usted como PEla(d)o.
 27 (0.2)
 28 aprendA de sus mayo:re::s-
 29 (-)
 30 Pub: ((silbidos))

31 (-)
 32 PEL: de=él es que quiero apreDER;
 33 (0.5)
 34 ser grande CUAL Tutifru:ti;
 35 (0.5)
 36 por ESO es que desde niño;
 37 (0.2)
 38 me estoy CUIIdando mi cuti:::s-
 39 (1,06)
 40 TUT: cuídeseme bien la CU:tis.
 41 (0.6)
 42 pero sea bien vaRÓN.
 43 (0.7)
 44 NO se ponga un aretico-
 45 no se vuelva maricó:n-
 46 Pub: *((silbidos))--->*
 47 PEL: es que es*to no es mariCAda;
 48 (0.3)
 49 pa decir:le la verDAD;
 50 (0.3)
 51 esta es LA moda extraña;
 52 (0.2)
 53 que hoy SE ve en la ciuda:::d-
 54 (-)
 55 TUT: Eso no es ningu:na moda;
 56 (0.5)
 57 perdóneme Pelo e LULO.
 58 (0.5)
 59 al QUE le rompen la oreja.
 60 (0.2)
 61 TAMbién le rompen el <<acc ; p>culo>

62 Pub: *((risas ; silbidos ; aplausos)--->*

63 PEL: por eso es que* yo
deCÍA;

64 (0.4)

65 hoy seguro que lo NO:to:

66 (0.4)

67 que queRÍA ser como vos-

68 (0.3)

69 porque ya lo tenés r:o*to::;

70 Pub: *((risas)--->*

71 TUT: EN* eso
tiene razón:.

72 (0.8)

73 pero=eso no es por daÑA:o.

74 (0.5)

75 fue QUE un día en una cer:ca-

76 pa:sando caÍ sentao*:-

77 Pub: *((risas ; silbidos))->*

78 PEL: él se las*
da de vaRÓN,

79 (0.5)

80 eso es lo que yo he noTAdo.

81 (0.4)

82 pero vi que TutiFRUti.

83 (0.2)

84 ES un marica frustra:do:[:,]

85 TUT: [yo] no ME las doy de
eso;

86 (0.6)

87 pa que sepa mu:chaCHito;

88 (0.5)

118 lo confundo con su herMANa.
119 (0.2)
120 y depronto <<acc ; p>hasta lo violo>-
121 Pub: *((aplausos, silbidos)--->*)
122 PEL: *pero ahí está equivoCAdo:
123 (0.3) * (0.2)
124 sabe que es lo más baCAno;
125 (.)
126 que es que yo no tengo herMANa.
127 (0.2)
128 te coMISte fue a mi herma:[no:],
129 TUT: [por]
130 Pub: ((silbidos ; gritos ; aplausos))