

EL ARTE DE LA IMPROVISACIÓN EN CERDEÑA Y EN CUBA: DOS FORMAS DE CANTAR EN POESÍA

Daniela Zizi¹
Università di Cagliari

Fecha de recepción 4 de febrero de 2013; fecha de aceptación 19 de marzo de 2013. El artículo es fruto de un proyecto de investigación desarrollado hacia el Dipartimento di Filologia, Letteratura, Linguística de la Università di Cagliari.

Resumen

En este artículo se presentan dos modalidades de hacer poesía improvisada en dos islas de distintos continentes, Cerdeña y Cuba. Tanto sus características formales, de contenido como contextuales se discuten en clave comparativa con el fin de mostrar distintas maneras expresivas de literatura oral ligadas a la identidad cultural: la *gara* poética sarda y la *controversia* cubana.

Palabras clave

Poesía improvisada, gara poética, controversia, Cerdeña, Cuba

Abstract

This paper presents two ways of making improvised poetry in two islands in different continents, Sardinia and Cuba. Their features, formal, of content and contextuels, are discussed from a comparative point of view with the aim of showing different expressive ways of

1. Profesora titular de Lengua y traducción española en la Facoltà di Studi Umanistici (ex Facoltà di Lingue e Letterature Straniere) de la Universidad de Cagliari. Ha realizado estudios sobre los lenguajes sectoriales: *Las lenguas sectoriales entre alta especificidad y divulgación* (2009) y se ha ocupado del estudio sincrónico y diacrónico de lenguas afines: italiano-español-sardo, *La lingua spagnola nel II Sinodo diocesano del Vescovo Pedro Frago. Alghero 1572* (2004); *Las cuentas sardas y la administración eclesiástica durante la dominación española*. (2009). Otro ámbito de investigación está dedicado a la poesía de improvisación en Cerdeña, España y América Latina: *La poesía de improvisación en la "Gara poética" sarda y en la "Controversia" cubana. Diferencias y similitudes* (2013); *Poesía e improvisación. Modas y Sonetos de Bernardo Zizi a los emigrantes sardos. Un estudio metodológico* (2013). Contacto: dzizi@unica.it



oral literature, related to cultural identity: the sardinian *gara poetica* and the cuban *controversia*.

Keywords

Improvised poetry, *gara poetica*, *controversia*, Sardinia, Cuba

Introducción

Soy la hija de un poeta, un poeta que canta. He tardado años en saber lo que esto significaba realmente. De pequeña en la escuela, todos los años nos hacían rellenar unos formularios en los que había que poner los datos relativos a la familia y yo me encontraba siempre con el mismo problema: en una de las casillas nos pedían el nombre y apellido de los padres y profesión. Lo de mi madre era sencillo: “profesora de letras”, pero lo de mi padre me planteaba siempre el mismo dilema: “artista”, “cantante”, “poeta”, “improvisador”... ¿Qué pongo? Me preguntaba.

En las noches de verano estaba acostumbrada a ver a mi padre pisando las tablas del palco escénico, *su palcu*, montado en las plazas principales de los pueblos, para las fiestas dedicadas al santo patrono local. Alrededor del *palcu*, numerosos puestos de productos de todo tipo que, junto a los típicos dulces sardos y chuches de mil colores, vendían el famoso turrón de Tonara, conocido por ser el mejor en toda Cerdeña. Al lado de los puestos de dulces estaban los de los discos, que alternaban la música de los bailes sardos, tocados con acordeón y guitarra, con las “canciones” grabadas en casetes o discos de vinilo de los poetas improvisadores. Cuántas veces, pasando delante de esos puestos, he mirado los discos que mostraban las fotos de mi padre jovencito y un poco más delgado. Y yo pensaba para mis adentros con orgullo: «¡Ese es mi padre!»

Todas las noches el mismo ritual: la llegada de mi padre al pueblo, el saludo a los organizadores de la fiesta, montar los altavoces sobre el escenario y la cena con el comité organizador. Alrededor de las 22.30 horas empezaba la *Gara*² poética: mi padre, junto a uno o dos “colegas” –eso dependía de cuántos artistas contrataba el comité– empezaba su actuación. Los *cantadores*³ se exhibían acompañados

2. Denominación del espectáculo público en el que se produce un desafío poético improvisado.

3. Otro de los nombres con el que se conoce a los poetas improvisadores.



de un coro de *tenores*⁴ que rellenaban los espacios vacíos dejados por los poetas, mediante acordes guturales formados por dos o tres sílabas sin significado, como “*bim boom*” o “*birim bim boom*”. Su melodía parecía un poco monótona y aburrida, así como la de los poetas. Era normal. Yo, que junto a mis dos hermanos habíamos formado nuestro propio grupo de *rock*, veíamos aquello muy lejano y diferente. Nosotros tocábamos guitarra eléctrica, batería y teclado y cantábamos en inglés las canciones de los grupos famosos; mi padre cantaba en sardo, acompañado solo por los *tenores*, «cosas para personas mayores, cosas que no gustan a los jóvenes...» decíamos.

Mi padre era famoso en toda Cerdeña, y cuando alguien oía mi apellido, la pregunta era siempre la misma: «¿Eres pariente de *su cantadore*?». Pero yo, no obstante la fama de mi padre, seguía sin entender todo lo que ese mundo implicaba.

Durante uno de mis primeros viajes a Cuba para participar en un congreso de lingüística aplicada, ya siendo investigadora universitaria, al hablar con algunos colegas en Santiago de Cuba, descubrí que aquella isla poseía un hilo conductor que la ligaba con la mía: existían poetas que se subían a un escenario e improvisaban en décimas. Les llamaban poetas *repentistas*.

La curiosidad me hizo desplazarme a La Habana. Empecé a informarme y a adquirir material sobre todo lo que se había publicado en relación con el *repentismo*, y como si fuera algo natural, me encontré comparando la décima cubana con el arte de improvisar versos en octavas endecasílabas de los poetas sardos. Todo lo que hasta entonces había mirado con ojos acrílicos empezaba a delinarse y a tomar cuerpo en mi mente. Deseaba saber acerca de todo aquello que para mí resultaba desconocido y familiar a la vez.

Las cosas de la vida a veces son caprichosas, algunas sorprendentes y otras paradójicas, parecen formar parte de su naturaleza. Tras una vida rodeada de poesía, resulta curioso comprobar que es a través del *repentismo* cubano como he llegado a dar finalmente una respuesta a mi palabras de niña: «Soy la hija de un poeta, un poeta que canta». Ahora sé lo que esto significa realmente.

4. Con *Tenore/es* se indica, tanto el típico coro sardo de tres o cuatro voces como el nombre que se asigna a cada miembro del coro.



La *Gara* poética sarda⁵

En tiempos pasados, la improvisación poética era un acontecimiento cultural solemne que en los pueblos nadie se perdía. En las noches de verano, bajo las estrellas que iluminaban los *palcos* montados en las plazas principales de los pueblos, que lindaban con las iglesias dedicadas al santo patrono que festejaban, se reunían mujeres, niños, hombres y ancianos, como para recomponer una unidad sentimental, cultural y lingüística entre personas llegadas de diferentes lugares.

Durante muchos años de analfabetismo, en Cerdeña la cultura de las clases populares se ha nutrido de los mensajes orales y visuales de aquella comedia elemental y rústica que se ha mantenido viva durante siglos.

La acción teatral que se despliega en la *Gara* sigue, hoy día, conservando las mismas estructuras elementales de entonces, la misma intención de ser portadora y estandarte de la tradición, así como la idéntica sencillez de su puesta en escena. Sobre el escenario los elementos son mínimos: una mesa, normalmente de madera y en primera fila, tres sillas para los poetas que se encuentran detrás de la misma, alineados y con poca distancia entre ellos y otras tres más, situadas detrás de los poetas en forma de semicírculo, para el coro de *tenores*. Dos micrófonos, uno para los poetas, que levantándose se van turnando para cantar, y otro para los *tenores* que lo comparten para realizar sus intervenciones sonoras en una coordinación sorprendente con el canto de los poetas.

El *palco*, normalmente, solía adornarse con ramas de laurel u hojas de palmera, que en la actualidad casi ha dejado de verse y tan solo quedan unas bombillas para iluminar ese escenario tan esencial.

En la plaza, parte de la gente está sentada en unas sillas de plástico que el comité organizador dispone en varias partes de la plaza apilándolas una sobre la otra. Otros se quedan de pie y se pasean de vez en cuando por delante del escenario. Todavía no faltan los que, como se hacía en el pasado para sentarse, se llevan las sillas de su casa.

Alrededor del *palco* en el que se encuentran los poetas, reina siempre una motivada expectación, solo se perciben murmullos, bisbiseos, divergencias o entusiastas intervenciones acompañadas por risas o

5. El conjunto de las informaciones que se detallan a continuación proceden, por una parte de la observación directa sobre el terreno y, por otra de las continuas conversaciones y entrevistas con los poetas. La relación de parentesco directo con el decano de los poetas improvisadores sardos ha facilitado, sin duda, esta labor.



aplausos, porque serán infinidad de elementos los que se evaluarán, juzgarán, criticarán o pondrán de relieve en relación con la *Gara*.

La estructura de la *Gara*

El arte de improvisar remonta a la antigüedad clásica y en algunas zonas del mediterráneo, como en Cerdeña, este arte verbal ha perdurado durante siglos y se ha mantenido vivo hasta nuestros días. Hay que señalar, no obstante, que la *Gara* ha sufrido algunas modificaciones a lo largo del tiempo. Es importante reseñar, por lo tanto, el evento que fijó la forma básica de la *Gara* versificada en octavas endecasílabas en lengua sarda *logudorese*.⁶ Hablamos de la primera *Gara* poética oficial celebrada el 15 de septiembre de 1896 en Ozieri, pequeño pueblo de la provincia de Sassari, promovida por la iniciativa del poeta improvisador Antonio Cubeddu (1863-1955) y que señala el inicio de la profesionalización de los poetas, así como el modelo de *Gara* que es, con algunas pequeñas modificaciones, el que sigue vigente hasta hoy día.

La duración media de esta representación poética es de tres horas aproximadamente, y la métrica utilizada comprende distintos tipos de estrofa: octavas endecasílabas, dísticos, cuartetos y un soneto. Sus partes fundamentales son: el *esordiu* (apertura), los *temas* (debate), las *duínas* y las *battorinas* (cierre). En cuanto al *sonetto*, es un apéndice a la *Gara* que señala el final de la misma.

EL *ESORDIU*

La *apertura*, llamada *esordiu* (exordio), se compone de una treintena de estrofas con una duración de media hora aproximadamente y es la parte que abre la *Gara*. Aquí no hay un tema definido, los improvisadores se enfrentan sobre temas “libres” adoptando sistemáticamente puntos de vista opuestos. Cada poeta inicia con una octava de saludo que concluye levantando la gorra que les identifica, “*su bonete*” y siguen con octavas donde –en la mayor parte de las ocasiones– afloran temas de actualidad, tanto sociales como políticos. Este es el espacio discursivo donde la crítica social toma asiento por boca de los poetas en clave de poesía y humor. Además de los temas de actualidad, en el

6. El sardo *logudorese*, hablado en la región centro-septentrional de Cerdeña, es una de las dos principales macrovariantes de la lengua sarda, y se constituyó como lengua oficial de la *Gara* al ser el *Logudoro* la región de origen de los primeros poetas.



esordiu, los poetas piden la protección del santo celebrado en la fiesta e invocan a las musas para que les provea de la inspiración necesaria a la hora de afrontar la *Gara*.

Veamos ahora un ejemplo de una octava de saludo de Bernardo Zizi al pueblo de Meána Sardo (Cerdeña)⁷:

<i>Su sole tramuntende tardu e lentu,</i>	El Sol poniéndose tarde y lento
<i>at fattu istrada pro sa notte bruna.</i>	ha hecho camino a la noche oscura.
<i>Sas istellas brillende a una a una,</i>	Las estrellas brillando una a una,
<i>s'iden in s'infinitu firmamentu</i>	se ven en el infinito firmamento
<i>e che isposa in bestires de argbentu</i>	y como una novia vestida de plata
<i>in s'orizonte est pigbende sa luna.</i>	se levanta en el horizonte la luna
<i>E deo, a su tramontu 'e custu die</i>	y yo, al atardecer de este día
<i>Meana torro a salutare a tie.</i>	Meana, vuelvo para saludarte de nuevo.

LOS TEMAS

Los *temas*, que encontramos en la parte central de la *Gara*, en el *debate*, representan el verdadero desafío entre los poetas: el comité organizador pone dentro de una de las gorras de los poetas, dos o tres papelitos (dependiendo del número de poetas contratados esa noche para la actuación) doblados y por ello secretos, en los que se encuentran escritos los argumentos –los *temas*– contrapuestos que cada uno de los poetas tendrá que extraer del *bonete* para improvisar esa noche en la *Gara*. Este ritual se repetirá dos veces, ya que los poetas, una vez terminado de improvisar el primer tema, tendrán que sortearse, por el mismo procedimiento, un segundo argumento.

7. Citada en E. Espa, (a cura di), *Bernardo Zizi. Poesias, Sonettos, Modas, Ottavas*, Ed. Solinas, Nuoro, 2002, p. 139.



Los temas serios

En estos primeros temas llamados “*serios*” por la naturaleza de sus contenidos, los poetas deberán afrontar argumentos profundos, abstractos y/o conceptuales de ámbito filosófico, moral, histórico, social, etc. Como ya hemos dicho, se trata siempre de temas contrapuestos como “*la vida y la muerte*”; “*lo bueno y lo malo*”; “*la venganza y el perdón*”; “*el cielo y el infierno*”, etc., donde cada poeta tendrá que demostrar sus conocimientos, así como su capacidad para la improvisación durante el desarrollo y la defensa del tema que la suerte le haya asignado.

Los temas lizeris

Terminado el primer tema, se sortean otros dos (o tres) argumentos contrapuestos, esta vez “*lizeris*” (ligeros, divertidos) que, de hecho, representan la contraparte humorística de los primeros y que suelen referir a los avatares de la existencia, asociados a valores sociales, siendo su objetivo principal el de divertir al público. Ente los temas *lizeris* es frecuente encontrar, entre otros: “Por encima de la cintura” Vs. “Por debajo de la cintura”; “El hombre guapo y pobre” Vs. “El hombre feo y rico”; “La mujer guapa e infiel” Vs. “La mujer fea y fiel”; “El hombre ladrón” Vs “El hombre honrado” etcétera... El tiempo de duración de los temas *serios* y *lizeris* comprenden una hora para cada uno, con un lapso de tiempo de escasos minutos para realizar el cambio de tema.

Como hemos podido ver, la unidad fundamental para la versificación improvisada en esta parte de la *Gara* es la octava rima. Veamos a continuación cuál es su métrica y su estructura funcional.

La ottava (octava rima)

La *ottava* consiste en una estrofa de ocho versos endecasílabos que tiene una rima AB AB AB CC con los dos últimos versos pareados y, debido a la presencia de este último dístico, la octava sarda toma el nombre de octava *serrada* (cierre).⁸

Mientras la octava italiana impone que los primeros seis versos sigan necesariamente la rima cruzada, la octava utilizada por los

8. Para un estudio en profundidad sobre el sistema estrófico de la poesía improvisada en Cerdeña, ver A. M. Cirese, *Ragioni metriche*, Sellerio, Palermo, 1988, pp. 17 y 26.



improvisadores de la *Gara loguorese* no prevé este vínculo, y la rima puede ser construida según diferentes esquemas. Existen, por lo tanto, octavas con rima cruzada y con rima abrazada en los primeros seis versos, según los esquemas: AB BA AB CC / AB AB BA CC / AB BA BA CC.

En cuanto a su estructura funcional, la octava rima sigue un recorrido similar a la estructura de la *Gara* misma (apertura, debate y cierre) y cuya versificación se expresa canónicamente en el siguiente modo: respuesta al desafío, argumentación y nuevo desafío. Desde esta perspectiva, los ocho versos se encuentran diferenciados desde el punto de vista funcional: el 1er y 2º verso, llamados *isterrria* (*isterrere*=extender), corresponden a la respuesta al desafío lanzado en la estrofa anterior por el “adversario”; los versos 3º y 4º corresponden a la refutación del tema del otro poeta; el 5º y 6º sirven para esgrimir el contraargumento y, con los últimos dos versos, el 7º y 8º, llamados *serrada* (cierre), se arroja un dardo destinado a provocar la respuesta del poeta contrincante en la octava sucesiva.⁹ La mejor manera de comprenderlo es con una octava. En una *Gara* en la que Raimondo Piras tenía que defender el tema “El Satélite” le dice a Bernardo Zizi, al que le correspondía defender “El Hombre”, que una vez lanzado en órbita, podría hacer lo que quisiera, incluso irse donde le viniera en gana. A este desafío Zizi le contestó con la siguiente octava:¹⁰

1- <i>Satellite so deo chi t'impreo</i>	Satélite soy yo el que te utiliza
2- <i>e chi ti mando luntanu in sa nue</i>	y el que te envía lejos en las nubes
3- <i>e a da chi girende ses incue</i>	y cuando estás allí girando
4- <i>dae sa terra su cumandu leo</i>	desde la Tierra cojo el mando
5- <i>e debes fagher su chi cherzo deo</i>	y tienes que hacer lo que quiero yo
6- <i>non podes fagher su chi cheres tue</i>	y no puedes hacer lo que quieres tú
7- <i>si cheres fagher orbita contraria</i>	si quieres hacer una órbita contraria
8- <i>deo matessi ti distruo in s'aria.</i>	soy yo mismo el que te destruye en el aire.

9. M. Manca, *Cantare in poesia per sfidare la sorte. Un approccio antropologico alla gara poetica logudorese in Sardegna*. ISRE, Nuoro, 2009, p. 141.

10. Octava original dictada por B. Zizi a la autora.



Resumiendo: los versos 1° y 2° (*isterrria*), corresponden a la respuesta al desafío de Piras y en el 3° y en el 4° verso se refuta su tema; en el 5° y 6° Zizi esgrime su contraargumento, y en la *serrada*, versos 7° y 8° lanza un nuevo desafío a Piras.

LAS DUÍNAS¹¹ (DÍSTICOS)

Terminado el desarrollo del segundo tema, entramos en la fase final o de *cierre* de la *Gara*. En esta parte se plantea una situación de cooperación para la creación poética entre los hasta ahora contrincantes: deberán elaborar juntos varias octavas con su rima correspondiente (AB BA AB CC y sus variantes AB AB BA CC /AB BA BA CC), haciéndose cargo cada uno de un dístico. Dístico que, en su segundo verso, deja al poeta siguiente la rima que ha de seguir para cumplir con el esquema estrófico de la octava. Los que antes eran oponentes se transforman ahora en cooperantes para una tarea común. Con las *duínas* los poetas empiezan a despedirse del público, abordando argumentaciones que contienen una crítica sobre el debate que acaba de concluirse, refiriéndose con tono irónico, por ejemplo, a la calidad de la *Gara*, a la de los poetas, a la elección de los temas por parte del comité y a los que les ha tocados en suerte, etc. La extensión de las *duínas* tiene una duración variable, habitualmente entre cinco/diez minutos.

LAS BATTORINAS¹² (CUARTETOS)

Una vez acabadas las *duínas*, los poetas, sin solución de continuidad, siguen con la improvisación de estrofas de cuatro versos que, al igual que en las *duínas*, no existe un argumento impuesto por el comité. En esta parte de la *Gara* la crítica y la sátira entre los poetas vuelve a surgir de nuevo, una vez más vuelven al enfrentamiento simbólico en el que expresan opiniones, emiten juicios y juegan con la ironía sobre asuntos diversos, en los que también se ve involucrado el público.

Las *battorinas* constituyen un conjunto de siete cuartetos endecasílabos cuyo primer y último verso están estandarizados y que se repiten usando la fórmula: “A la cantamos una...”¹³ que ha de continuarse según el nombre de cada una de ellas (*battorina*, *battoreta*, *paisana*...),

11. Del sardo *duos* = dos

12. Del sardo *battoro* =cuatro.

13. “Venga, cantamos una...”.



siguiendo un juego de variaciones con rimas obligadas del primer verso: “*A la cantamos una battorina...*”; “*battoreta*”; “*noitola*”; “*furistera*”; “*paesana*”; “*bruschistriglia*”; “*tarantella*”.¹⁴ De todas maneras, hay que precisar que los poetas cantan cuartetos de tipo ABBA-A con rima pareada en los versos centrales y la repetición del primer verso en el cierre, así que en una *battorina* se cantan realmente cinco versos. La improvisación de las *battorinas* tiene una duración aproximada de diez minutos.

Veamos un ejemplo de *battorina* cantada por Salvatore Ladu:¹⁵

A la cantamos una battorina

chería dogni lege cambiada

prite sa zente est disisperada

e su tempus andende in ruína

a la cantamos una battorina.

Venga, cantamos una
battorina

quisiera que cada ley fuese
cambiada

porque la gente está
desesperada

y el tiempo está yendo a la
ruína

venga, cantamos una
battorina.

EL SONETTO (SONETO)

Terminado ya el enfrentamiento dialéctico de la *Gara*, cada poeta se levanta y canta su *sonetto*. Este supone el cierre definitivo del espectáculo. En esta composición, los poetas se tornan, ahora más que nunca, en individualidades que narran, con tono solemne, como una oración, como una plegaria la vida y martirio del santo celebrado en la fiesta. La belleza y calidad de estos poemas son recibidas y evaluadas con atención por parte de los asistentes, que gratifican y premian con la intensidad de sus aplausos la intervención de cada poeta. Cada *sonetto* tiene una duración variable que oscila entre cinco y siete minutos y se trata de una forma peculiar de soneto de catorce versos endecasílabos, divididos en dos cuartetos y dos tercetos (ABBA ABBA CDC DCD) prolongable tanto como el poeta estime oportuno y conveniente, dándose el caso frecuente de *sonettos* con más de veinticinco o treinta versos. A esta prolongación se le llama *coa* (coda) y la composición se denomina, entonces, *sonetto caudato*. Hasta mediados de los años setenta los poetas

14. “*Battoreta*”, aliteración de “*battorina*”, sin ningún significado; “*noitola*” novel; “*furistera*” forastera; “*paesana*” paisana; “*bruschistriglia*” cepillo de caballerías; “*tarantella*” tarantela.

15. Citada en F. Casu y M. Lutz, “Poesía improvisata” en *Enciclopedia de la música sarda*, vol. 13. L’Unione Sarda, Cagliari, 2012, p. 172.



cantaban, en esta parte final de la *Gara*, una complicada composición versificada de un centenar de versos denominada “*Moda*”. Pero dada su complejidad y por el hecho que no se improvisaba totalmente en el escenario, o porque no pertenecía al esquema original de la *Gara*, fue definitivamente sustituida por el *sonetto*.

Repentismo, controversia y décima espinela

La poesía improvisada en Latinoamérica es una práctica enormemente extendida en numerosos países, tales como México, Colombia, Uruguay, Venezuela, Perú, Chile, Cuba, entre otros. En todos ellos existen cultivadores del verso improvisado con diversos nombres que les identifican, *verseadores*, *payadores*, *repentistas*, *trovadores*, *decimeros*...

Una de las características que hermana estas tradiciones de la oralidad improvisada es su carácter dialógico y dialéctico, que se expresa en un contexto de competición, de duelo y justa poética entre dos o más individuos que se enfrentan lanzándose versos cuan armas arrojadas en busca de una victoria simbólica frente al adversario. El ingenio, la sagacidad, la inteligencia, la habilidad improvisadora son algunos de los recursos que los contrincantes despliegan ante un público variopinto que valora, jalea, anima y aplaude los avatares del enfrentamiento poético. Otro elemento en común que vincula esta diversidad de prácticas culturales en Latinoamérica es el uso de la décima como forma estrófica, como continente narrativo para expresar los más diversos sentimientos sobre las cosas de la vida y la existencia humana, aspecto esencial sobre el que incidiremos más adelante.¹⁶

De todas estas modalidades de poesía improvisada quizá sea el *repentismo* cubano el que muestra una mayor vigencia y vigor cultural.¹⁷ Su larga tradición histórica vinculada a la colonización española, el posterior enraizamiento de la décima popular en el mundo campesino, así como el apoyo y soporte institucional durante décadas han hecho del *repentismo* cubano uno de los de mayores y más consistentes elementos de la identidad cultural de Cuba.¹⁸

16. C. Posada, “La décima cantada en el caribe y la fuerza de los procesos de identidad. *Revistas de literaturas populares*, año 3, n. 2, 2003, pp. 141-154 [Consulta: 20 de noviembre, 2012].

17. Para un análisis más detallado sobre el proceso histórico del *repentismo* en Cuba, ver A. Díaz-Pimienta, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/pimienta.html> [Consulta: 26 de mayo de 2012].

18. El desarrollo y consolidación del *repentismo* cubano en los últimos veinte años resulta espectacular, sobre todo si tenemos en cuenta que existen más de ochenta escuelas repartidas por



En la isla caribeña la poesía improvisada se diversifica en varios contextos de uso y consumo cultural. Así tenemos, las *canturías*, los *guateques* o las *actividades*, todos ellos contextos sociales de distinta naturaleza, aunque algunas de estas denominaciones suelen emplearse en ocasiones como sinónimos. Las canturías suelen consistir en encuentros entre repentistas que en un contexto privado, normalmente la casa de uno de ellos, se divierten durante horas improvisando décimas. Los *guateques* se desarrollan en entornos rurales y/o urbanos dentro de un ámbito doméstico que incluye a la red social de los individuos que participan en ellos. Allí se baila, se canta, se bebe y, por supuesto, no puede faltar la improvisación poética a cargo de algunos de los asistentes. En el discurso nativo a los *guateques* también se les llama, en ocasiones, quizá por extensión semántica, *canturías*. Las *actividades*, por el contrario, constituyen eventos públicos en los que los *repentistas* profesionales se exhiben improvisando sobre un escenario durante un periodo de tiempo que suele prolongarse durante tres o más horas. Aquí, el público asistente paga una entrada para presenciar los desafíos improvisados. Existen otros contextos que tienen como objetivo la justa poética y que son promovidos por las numerosas peñas de aficionados que jalonan buena parte de la isla, especialmente en la parte central y norte del país, donde tienen una mayor presencia. Como ejemplo, podemos citar las actividades semanales que se promueven en la peña “*El Guajiro*”, situada en un barrio del extrarradio de La Habana, compuesta por aficionados/as y *repentistas* de edades superiores a los cincuenta años y que llevan más de veinte llevándolas a cabo.

Lo que es común a todas estas arenas expresivas es la omnipresencia de la *Controversia*, el formato fundamental del combate poético, cuya principal característica es su carácter de desafío y enfrentamiento entre dos poetas que compiten tanto en negar la validez de la argumentación del adversario como mejorar la décima del contrincante. La *Controversia*, en tanto formato básico, es la sal y la pimienta del *repentismo* cubano, la verdadera razón de ser de la poesía improvisada. Este “encontronazo poético entre dos poemas orales que entrecruzan sus estrofas (décimas) negándose el uno al otro y a la vez alternando con la música”¹⁹ suele tener una duración aproximada de media hora, tras la cual dos nuevos poetas iniciarán una nueva *Controversia*. Y así sucesivamente hasta acabar la velada.

toda la isla en la que se enseña a niños, jóvenes y adultos el arte de improvisar.

19. A. Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación. Primeras páginas para el estudio del repentismo*, Ed. Sendoa, Gipuzkoa, 1998, p. 397.



Los temas sobre los que polemizan los *repentistas* suelen tener un carácter abstracto cuando no conceptual, tales como la amistad, el tiempo (en tanto concepción temporal de la existencia), la injusticia, el amor, la paloma (en tanto símbolo). Aunque no siempre, hemos asistido a enfrentamientos donde el tema a debatir era francamente mundano, por ejemplo, una pierna rota, un perro... En cualquier caso, los poetas, con ayuda de la música, miden sus fuerzas desplegando para ello un amplio repertorio de recursos técnicos y tácticos (p. e., dar la vuelta a la idea del otro o la velocidad en la improvisación para presionar al adversario) que buscan poner en aprietos a su oponente, y cuantos más mejor.²⁰

La *Controversia*, al igual que la *Gara* tiene una estructura funcional que gobierna y dinamiza el desarrollo de la versificación de los *repentistas* y que puede ser dividida en tres partes o “zonas” fundamentales:²¹ 1.- zona de tanteo o de hilvanación; 2- zona de núcleo-temático; 3- zona de desenlace o conclusión.

LA ZONA DE TANTEO

Abarca toda la primera parte de la *Controversia* hasta el momento en que surge el tema-núcleo. Esta zona corresponde a un período de “calentamiento” de los poetas y su duración es impredecible ya que se encuentra condicionada, como acabamos de decir, por la aparición o no del tema. En esta fase de hilvanación es donde los poetas incluyen décimas de saludo.

LA ZONA DE NÚCLEO-TEMÁTICO

Una vez terminada la *zona de tanteo*, que se da cuando al fin surge y se estaciona un tema durante un determinado número de décimas, es cuando los poetas demuestran toda su habilidad para la improvisación. Esta fase del tema-núcleo no tiene una duración preestablecida porque, una vez se ha encontrado el tema sobre el que improvisar, este puede dividirse en subtemas, siendo una regla casi prescriptiva no salirse del tema principal, objeto central de la *Controversia* y esto hace que no se pueda cuantificar exactamente su duración.

20. En ocasiones, el transcurso de la *controversia* toma derroteros que derivan en enfrentamientos casi personales, como en el conocido *tira-tira*, donde los poetas utilizan la ironía, la burla y la mordacidad con el único fin de demostrar al adversario quien es el mejor de los dos.

21. Para el análisis comparativo con la *Gara* poética, tomamos como referencia la estructura propuesta por A. Díaz-Pimienta, 1998, *op. cit.*, pp. 397 y ss.



LA ZONA DE DESENLACE

Cuando empieza a decaer el tema-núcleo, se entra en la *zona de desenlace*. El carácter de esta última parte de la *Controversia* es fundamentalmente de resumen, de conciliación y de despedida. Aunque las décimas que se improvisan en la fase final de la *Controversia* pueden no aportar ningún argumento nuevo, su objetivo principal es mostrar públicamente la reconciliación entre los poetas, dejando claro que se trata de un juego en el que los ataques verbales forman parte de la trama escénica, y quizá por ello en la mayoría de las *Controversias* los poetas elaboran conjuntamente una décima que cumple una función de cierre, de despedida conciliadora.

Por otra parte, si en la *Gara* poética sarda la octava endecasílabo constituye el elemento fundamental para la improvisación, en el *repentismo* cubano la décima es el único tipo de estrofa sobre la que se erige la práctica de la poesía improvisada en Cuba.²² Veamos su estructura funcional.

Con una rima *abba ac cddc*, la décima cubana tiene la misma base estructural que la décima espinela, dos estrofas de cuatro versos llamadas redondillas por su versificación, unidas por dos versos que hacen las veces de puente entre ambos cuartetos, es decir, el primero de ellos rima con el último de la primera redondilla y el segundo lo hace con el primer verso de la segunda. Cada una de sus partes cumple con una función específica que organiza los contenidos: una introducción a cargo de los primeros cuatro versos, un puente o bisagra representado por los versos 5º y 6º y un desenlace que se expresa en los últimos cuatro versos. En la introducción el *repentista* hace uso de los dos primeros versos para la exposición de una idea y los dos siguientes para concluirla; después del cuarto verso es obligatoria una pausa que da paso al puente (versos 5º y 6º) en el que, además de rimar hacia arriba y hacia abajo, se añade algún elemento nuevo al mensaje anterior, en los dos siguientes versos (versos 7 y 8) se expone de nuevo una idea que ha de concluirse en los dos últimos versos.

Pero la mejor manera de verlo es a través de una décima. Y citaremos una de las legendarias décimas de Ángel Valiente en su duelo con el Indio Naborí, quizá los dos más grandes poetas improvisadores cubanos del siglo XX.²³ En la décima, Valiente responde a

22. Ver A. Díaz-Pimienta, "La décima como estrofa para la improvisación", en *Actas del Simposio sobre patrimonio inmaterial. La voz La voz y la improvisación. Imaginación y recursos en la tradición hispánica*, Uruña 2008, Fundación Joaquín Díaz, pp. 106-127.

23. Este encuentro tuvo lugar el 15 de junio de 1955, en el Teatro Casino Español de



Naborí que cantaba al amor, uno de los cinco temas que les impuso un jurado:

1. Y por el amor también
2. el hombre se ofusca y mata
3. cuando la mujer ingrata
4. no le corresponde bien.

5. Cuando traición y desdén
6. marchitan su amor profundo,

7. cuando un loco furibundo
8. se arrebatata y busca el pecho
9. que le ha robado el derecho
10. de ser feliz en el mundo.

Como se puede apreciar, los versos 1° y 2° exponen la idea del amor que mata, el 3° y el 4° concluyen la idea del amor no correspondido, el 5° y el 6° añaden los elementos de la traición y el desdén que marchita el amor, los versos 7° y 8° exponen la idea del enloquecimiento que concluye en los versos finales, 9° y 10° sobre la infelicidad del enamorado no correspondido.

La *Gara* poética y la *controversia*

Con el fin de tener una visión global y comparativa de estas dos maneras peculiares de cantar en poesía, de improvisar versos en distintas métricas y en diferentes contextos culturales, veamos a continuación dos tablas-resumen que incorporan sus principales aspectos y características:

San Antonio de los Baños (La Habana), ante dos mil personas. Ver Indio Naborí y Ángel Valiente, *Décimas para la Historia. La controversia del siglo en verso improvisado*, [Edición y prólogo de Maximiano Trapero], Cabildo Insular de La Palma, Centro de la Cultura Popular Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1977, p. 36.



Partes	Argumento	Métrica	Duración
<i>Esordiu</i>	Libre. Petición al santo. Saludo.	Octavas endecasílabas AB AB AB CC (y variantes)	30 minutos aprox.
Sorteo 1er tema			
<i>Primu tema</i>	Ámbito filosófico, moral, social, histórico, etc.	Octavas endecasílabas	1 hora
Sorteo 2° tema			
<i>Segundu tema</i>	Vicisitudes de la existencia asociadas a valores sociales contrapuestos.	Octavas endecasílabas	1 hora
<i>Duínas</i>	Libre. Calidad de la <i>Gara</i> , temas tocados en suerte, etc.	Dísticos formando octavas	Entre 5-10 minutos.
<i>Battorinas</i>	Libre. Sátira e ironía sobre temas diversos.	Cuartetos ABBA-A	10 minutos aprox.
<i>Sonetto</i>	Narra la hagiografía del santo.	Soneto ABBA ABBA CDC DCD	Variable Entre 5-8 minutos.

Tabla I. Estructura y características de la *Gara* poética.

Partes	Argumento	Métrica	Duración
Zona de Tanteo	Libre. Aparición o no del tema. Décima de saludo.	Décima espinela abba ac cdde	Variable Entre 5 y 10 minutos.



Zona del Tema Núcleo	Libre. Subtemas relacionados con el tema principal.	Décima espinela abba ac cddc	Variable Entre 10 y 15 minutos.
Zona de Desenlace	Libre. Decaimiento del tema principal. Reconciliación Décima de despedida.	Décima espinela abba ac cddc Décima elaborada conjuntamente.	Variable Entre 5 y 10 minutos.

Tabla II. Estructura y características de la *Controversia*.

Consideraciones finales

Si hemos de contrastar estos dos modos de hacer poesía improvisada se hace necesario recalcar el carácter formalizado y canónico de la *Gara*, sus partes estructurales inalterables y perfectamente diferenciadas; su discreción oral en la creación de los versos cantados, que evita y aleja la ofensa al adversario; el *tràggiu* diferencial e identificativo de cada poeta,²⁴ la marcada ritualización del saludo en la apertura y en el cierre de la *Gara*, la gestualidad comedida y mesurada, donde solo las manos y la expresión facial enfatizan el significado de los mensajes poéticos; la rara comunión vocal entre el canto de los poetas y el escueto pero repetitivo “*bim boom, bim boom*” de los tenores cada dos versos y al final de cada octava, por poner algunos de los rasgos más significativos de esta peculiar manera de cantar en poesía improvisada.

Frente a ello, tenemos el carácter informal y abierto que se muestra en las *canturias*, en las *actividades*, en los *guateques* y en las *controversias*; la importancia de la música en los tiempos de creación poética; la homogeneización de la tonada y de la melodía vocal de los *repentistas*; la marcada gestualidad enfática de los improvisadores, el volumen de la declamación que alcanza –en algunos poetas– el nivel del grito; la informalidad y exhuberancia gestual de los poetas, que usan las manos de manera enérgica, en ocasiones furibunda, para dar fuerza y

24. *El tràggiu* refiere a la particular melodía con la que cada poeta canta sus versos. Cada poeta tiene el suyo propio, que ha ido modelando a lo largo del tiempo y por el que es identificado entre los entendidos y aficionados.



contundencia a sus mensajes dirigidos al contrincante; sus movimientos peripatéticos a lo largo y ancho del escenario mientras elaboran décimas que verbalizan en voz baja para ellos mismos; los comportamientos kinestésicos que les ayudan a aislarse del contexto circundante y que, por repetitivos, parecen constituir el marchamo personal de cada poeta; la constante referencia a los grandes *repentistas* del pasado en los contenidos de las décimas, un culto a los antepasados que dota de auto referencialidad a la *Controversia*, que invoca y recuerda –de algún modo los mantienen vivos en la memoria– la grandeza de su poesía improvisada; los contextos múltiples en los que se asienta la práctica del *repentismo*: en escuelas creadas al efecto, en peñas de aficionados, en *actividades* profesionales, en *guateques* o en las *canturías* en el medio rural cubano.

Pero también su carácter abierto, flexible y al mismo tiempo incierto, imprevisto pero esperable y dependiente de la habilidad de los poetas para encontrarse en un tema que articule y facilite el desarrollo de la *Controversia*. Un encuentro y desafío poético que suele durar una media hora pero que puede continuar con la intervención de otros dos nuevos poetas, y así sucesivamente, prolongando el evento durante varias horas. O la alternancia informal y relajada de los *repentistas* en los *guateques* caseros, sin turnos establecidos y componiendo décimas entre varios en un ejercicio de diversión que se extiende hasta un alba bañada en ron de caña.

Si comparamos la *Gara* y la *Controversia* en su dimensión contextual, durante la ejecución y presentación en público, es decir, en tanto *performances*, las denominadas *actividades* promueven un contexto relajado y distendido al iniciarse la tarde, se llevan a cabo en locales para espectáculos diversos, habitualmente al aire libre, con sillas y mesas dispuestas para asistir a un evento de varias horas y donde los niños y las conversaciones informales conviven con las décimas improvisadas, que se jalean con sonoros aplausos y risas si son afortunadas o están bien traídas; donde el tabaco, la cerveza, pero, especialmente, el ron, trasiegan con generosidad las gargantas de los asistentes. Frente a ello, las *Garas* poéticas propician el encuentro de la gente del lugar normalmente, si el tiempo lo permite, en la plaza del pueblo, en un ambiente de expectación circunspecta y casi contenida, sentados en sillas si así lo ha dispuesto el comité organizador –en caso contrario, el público asiste de pie durante casi tres horas–; donde se siguen con atención los contenidos de los discursos poéticos de *sos cantadores*, los cuales se evalúan y se valoran con aplausos comedidos, especialmente cuando llega el momento del *sonetto*, de la loa al santo local, con el que,



indudablemente la gente del pueblo se identifica en tanto símbolo de la comunidad.

Quizá sea este último el rasgo cultural que más diferencia a la *Gara* de la *controversia*, cabría afirmar que si la *controversia* congrega a los aficionados desde una propuesta de reclutamiento civil al que suelen asistir personas de cualquier localidad cercana, la *Gara* lo hace con motivo de las fiestas patronales dedicadas al santo local, dotando al evento poético de un cierto halo devocional que congrega fundamentalmente a la gente del pueblo, aunque también asisten aquéllos aficionados que siguen a sus poetas preferidos en su recorrido por la isla.

Pero si hay algo que distingue de un modo sustancial a estas prácticas culturales es su situación actual y su prospectiva de futuro. Mientras que en Cuba el *repentismo* goza de una excelente salud y vigencia, tanto por la cantidad de contextos en los que aparece como por la cantidad de sus cultores, muchos de ellos profesionales,²⁵ lo que nos habla de un proceso de institucionalización por parte del Estado. En Cerdeña, por el contrario, la poesía improvisada y, por ende, los poetas, pese a tener un estatus profesional adscrito desde finales del siglo XIX, carece de apoyos y sostén por parte de las instituciones oficiales; además, y quizá sea esto lo más importante y más dramático, adolece de generaciones de recambio que aseguren la pervivencia de esta bella y sublime forma de imaginar el mundo a través de la poesía inmediata.²⁶ Podemos afirmar, con el pesar de una nostalgia anunciada que jamás quisiéramos se tornara cierta, que en Cerdeña estamos ante los *últimos poetas*. Quizá por todas estas razones, como hija de uno de ellos, pero también como admiradora e investigadora, invocaré con todas mis fuerzas el poder de los hados –aunque también con el esfuerzo de mi trabajo– para evitar que esto suceda.

(Las traducciones del sardo son de la autora)²⁷

25. En Cuba, los *repentistas* profesionales reciben un estipendio mensual –eso sí, bastante exiguo– por su trabajo, que suelen incrementar participando en eventos sociales de distinta índole, bodas, bautizos, onomásticas, etc.

26. En la actualidad, quedan menos de una docena de poetas improvisadores en toda la isla, habiendo solamente uno con menos de treinta años. Tampoco existen escuelas de improvisación, ni centros ni bibliotecas especializados en el estudio de la *Gara* poética, solo en el ámbito académico unos cuantos investigadores se dedican a ello.

27. Para las traducciones del sardo al español se han utilizado los siguientes diccionarios: E. Espa, *Dizionario Sardo-Italiano del parlanti la lingua logudorese*. Carlo Delfino Editore, Sassari, 1999 y M.L. Wagner, *DES Dizionario Etimologico Sardo*, vol. 1, 2, 3, Gianni Trois Ed., Cagliari, 1989.