

AGRADECIMIENTOS

EN este espacio destinado a los agradecimientos, nos parece necesario realizar un ejercicio de honestidad intelectual y personal con quienes, de una forma u otra, han contribuido a dar vida a esta obra.

A Jairo Javier García Sánchez, profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, por su inmensa generosidad y por creer en este proyecto desde su comienzo.

A José Manuel Pedrosa, también profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, por su apoyo y su presencia, siempre amable y grata, que ha sido una luz en todo momento.

A Luis Díaz Viana, investigador elocuente, prolífico y polifacético del CSIC, por su apoyo incondicional, desde aquel entrañable encuentro, allá por 2015 en La Coruña, a un incipiente proyecto que culmina, años después, en la presente obra.

A Susana Asensio, también investigadora del CSIC, por su paciencia y tesón, además de ser nuestra guía en el camino que va desde el proyecto hasta el libro.

A Alexis Díaz-Pimienta, ese *repentista* genial e incansable investigador, nuestra más inmensa gratitud por abrirnos los brazos en su Cuba natal y hacernos partícipes de los contextos sociales donde nace la poesía *repentizada*.

También merecen una mención especial en estas líneas Bernardo Zizi y Filomena Contini, no solo por el interminable acervo artístico e intelectual que poseen, sino también por su extraordinaria y entrañable calidad humana.

Otro agradecimiento, no menos importante, dirigido a los poetas improvisadores sardos, siempre atentos y receptivos a nuestras demandas, por seguir ahí, a pie de escenario.

Finalmente, nuestro agradecimiento sincero al comité editorial de la colección, al equipo editorial del CSIC y al equipo de Caja Alta Edición & Comunicación por haber hecho posible que el barco de las páginas impresas navegara con viento a favor.

PREÁMBULO: DE LOS MIMBRES INTENCIONALES DE LA OBRA*

EL presente libro, como proceso, es fruto de un dilema inicial en términos conceptuales. Se trata de un texto híbrido, un escrito mixto a medio camino entre un ejercicio de comunicación y la explicación científica. Una disyuntiva entre experimentar, por un lado, la necesidad de *dar a conocer* un fenómeno cultural como la poesía sarda de improvisación y, por otro, al mismo tiempo, la obligación intelectual de *explicarlo*.

Una vez invocado el dilema compositivo, se hace necesario informar al lector de cuáles han sido —y son— las motivaciones fundamentales que subyacen y sustentan las pretensiones de este texto, como la intención difusora, la científica y una tercera que podríamos llamar «ideológica».

Si abordamos la primera de ellas, la meta pretendida es la de dar a conocer, y por lo tanto difundir, un fenómeno cultural como el de la *gara* poética sarda, habida cuenta de que, salvo para algunos autores especialistas —que, en realidad, la mencionan pero apenas la conocen—, es prácticamente desconocido en el mundo hispanohablante. La intención, entonces, es clara: tender puentes de comprensión entre dos mundos, entre dos culturas y entre dos lenguas no tan dispares como se piensa y más cercanas de lo que parece.

No solo lo decimos nosotros, lo atestigua una historia de cuatrocientos años de «cohabitación», si bien los libros hablan de dominación política, económica, militar y cultural. Aunque, por otra parte, como reza el dicho, la sangre no llegó al río, la cultura sarda siguió su camino y la española abandonó la isla; eso sí, dejando tras de sí una huella indeleble incluso en la lengua y en las variantes dialectales de la bella Hyknusa.¹

Respecto al propósito o a la intencionalidad de naturaleza científica, aspiramos a ofrecer una visión pormenorizada, precisa y lo más exacta posible sobre esta tradición cultural, utilizando para ello las herramientas analíticas y los instrumentos metodológicos necesarios, con el fin de arrojar luz sobre este fenómeno poético hasta ahora oculto para el público en general y para los investigadores de habla hispana en particular. Una mirada que incluye perspectivas diversas sobre el mismo objeto: histórica, etnográfica, lingüística y sociocultural. Todas ellas encaminadas no solo a desvelar los entresijos y vericuetos de esta práctica poética desde sus orígenes, sino también a propiciar un conjunto de saberes que contribuya a la salvaguarda y continuidad de esta tradición, actualmente en peligro por diversas causas que exploraremos a lo largo de las páginas siguientes.

Finalmente, como motivación ideológica, cabe citar la aspiración, tan ambiciosa como legítima, de reivindicar la poesía oral de improvisación no ya como un objeto de estudio coyuntural, como un satélite marginal —en el sentido de algo que es secundario, poco importante— de la literatura, sino como merecedora de un campo propio de estudio, de exploración y de investigación sistemáticas.

* La primera versión de este libro fue una tesis doctoral defendida en la Universidad de Alcalá de Henares. Véase ZIZI, Daniela. *Lengua, cultura e identidad en la poesía oral de improvisación: la gara poética sarda*, tesis doctoral dirigida por el doctor Jairo Javier GARCÍA SÁNCHEZ, Universidad de Alcalá, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Filología, Comunicación y Documentación. La versión actual es fruto de la colaboración entre los dos autores, que han redactado conjuntamente la introducción y el epílogo. Miguel LÓPEZ COIRA se ha hecho cargo del preámbulo y del epígrafe 6.5, y Daniela ZIZI del resto de los contenidos (capítulos 1, 2, 3, 4, 5, 6 [epígrafes 6.1. al 6.4 y 6.6], 7, 8 y anexos).

¹ *Hyknusa* o *Icnussa* (Ιχνοῦσσα) es el nombre que los griegos dieron a la isla.

Dicha pretensión se justifica no solo porque esta modalidad de poesía caracterizada por la improvisación tenga unas raíces que se hundan en la historia de los pueblos, sino también porque su variedad de formas, de estructuras y de contenidos poéticos es tan grande como la diversidad cultural misma que refleja y representa a una gran cantidad de países y culturas. Un fenómeno transcultural de esta magnitud no puede seguir siendo considerado como una expresión menor de la literatura, sino que debe ser reconocido como una expresión cultural de primer orden del ser humano.

No en vano, la Unesco la declaró, en el año 2003, Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. Declaración, a nuestro juicio, un tanto tardía; quizá alguien debió de sufrir un intenso ataque de sentido común al darse cuenta de que tantas culturas, tantas sociedades que la practican, no podían estar equivocadas al pensar que los avatares y vicisitudes de la existencia humana pueden ser cantados en poesía.

Un apunte final que precede a la introducción: el título de una obra le confiere, en gran medida, una identidad reconocible, una referencia intencional que persigue atraer, quizá dirigir, la atención de los futuros lectores. Cuando elegimos *Hijos de las musas*, no pensamos en ningún momento en el genérico «hijos», sino que dimos por sentado que el texto discurriría por la senda masculina, por la sencilla razón de que, en la mayor parte de las tradiciones culturales en las que la poesía oral de improvisación tiene su sitio, ese lugar, ese territorio social y esa dimensión simbólica y expresiva han estado —y algunas de ellas siguen estando— habitados por varones desde su origen.

Solo después, en el transcurso de la génesis del texto, nos preguntamos el motivo de la invisibilidad —o poca visibilidad— de las mujeres en este particular contexto cultural. Ciertamente, para explicar este aspecto desde el punto de vista del género, deberíamos involucrar conceptos teóricos como la *estratificación* y los *roles de género* o la *dicotomía público-doméstico*; transculturalmente, las actividades públicas, en las que los hombres se muestran significativamente más activos que las mujeres, tienen un

mayor prestigio, una valoración social más alta que las domésticas y, en la mayor parte de las culturas, especialmente en las que basan su economía en la producción de alimentos (pastores y campesinos), las actividades de las mujeres tienden a estar más próximas al hogar que las de los hombres.

Veremos en este escrito cómo algunas de estas nociones toman cuerpo en las descripciones que jalonan el discurso general, si bien no de un modo primordial —pues no era este un objetivo explícitamente perseguido—, al menos sí de manera colateral, coadyuvando a la construcción de una imagen explicativa del fenómeno sometido a examen. Advertiremos, entonces, cómo los varones han capitalizado los espacios públicos en los que la poesía de improvisación se daba: tabernas, festejos locales o palcos escénicos. Mientras que las mujeres aparecen asociadas a contextos liminares, como el nacimiento y la muerte, al menos en Cerdeña, donde hasta bien entrado el siglo XX se las circunscribe a los cantos de cuna (*ninnidos*) y a los cantos fúnebres (*attitidos*).

También percibiremos la acción del paso del tiempo sobre este asunto, ese proceso de secularización de las sociedades que contribuye, a través de la modernización y el desarrollo socioeconómico, a cambiar la percepción de las cosas, mudando formas de pensar y gestando nuevos comportamientos sobre las mismas realidades sociales. Estos cambios han propiciado que, en muchos entornos culturales, y no hasta finales del siglo pasado, las mujeres se incorporaran significativamente al ejercicio poético improvisado a través de la emergencia de escuelas de improvisación, y se han convertido de esta manera en protagonistas numerosas y normalizadas —en el sentido de formar parte de la norma— que ponen hoy en evidencia aquellos viejos arquetipos que prescribían el prototipo masculino como representante esencial y genuino de la poesía improvisada. Así se constata en contextos culturales concretos, como en el País Vasco o en Galicia, pero también en Cuba y en otros países latinoamericanos. Y, aunque en otros lugares el camino está aún por hacer, los primeros pasos ya están dados, y el surgimiento de poetisas improvisadoras no hace sino aventurar un futuro por-venir.

INTRODUCCIÓN

EL libro que ocupa ahora las manos del lector propone lo que en principio implica una cierta paradoja conceptual: un *escrito* que representa ese «prodigioso arte místico de pintar el *lenguaje* y hablar a los ojos» —en el decir de Marshall McLuhan y de Quentin Fiore (1969: 48)— y que, sin embargo, contiene muchas *voces*, materializando entonces la singularidad de un *texto multivocal*.

La *voz* primera de los autores guiará el rumbo del discurso general, un camino conceptual del que irán abriéndose diversos senderos —unos alternativos, otros colaterales, otros más centrales—, para dar cuenta de tantos asuntos como intereses y curiosidades que nos llevarán, casi siempre, a los mismos lugares, a los mismos *topoi*, de encuentro y de reflexión: la palabra, la voz, el canto, la lengua, la poesía, la épica, el combate oral de improvisación...

En estos caminos adyacentes, los protagonistas serán los propios autores, quienes no solo aparecerán mencionados nominalmente, sino también citados textualmente, reconociéndoles así el derecho a su propia voz, porque ninguna otra estará más autorizada que la suya propia. Lo contrario nos conduce a un ejercicio, quizá maniqueo, de parafraseo, de versionado y de paraverbalizaciones discursivas, que solo pueden llegar a ser pálido reflejo de los argumentos, de las ideas y de las exposiciones reales de sus auténticos artífices intelectuales.

En estas páginas estableceremos —no sabemos si un diálogo, pues difícilmente pueden replicarnos nuestros interlocutores— una interacción discursiva que pueda responder a nuestras inquietudes con una pléyade de hombres prehistóricos, sabios, césares y emperadores, eruditos y especialistas, pero también con juglares y reyes

trovadores, poetas, campesinos, pastores, plañideras y viajeros: hombres nurágicos desconocidos que tañen extraños instrumentos de viento, «*pop stars*» de la corte de Julio César encandilando a Cleopatra con su glamur, pastores sardos consolando a procuradores romanos con su poesía, eclesiásticos poseídos por las musas reivindicando la lengua sarda, historiadores fraudulentos para dar lustre a la bella Hyknusa, poetas improvisadores analfabetos de lengua afilada y ciegos como Homero, que, asimismo, estará presente; también nos hablarán filósofos sobre cuyas ideas se asienta el pensamiento occidental, como Platón, Aristóteles o Cicerón; o poetas clásicos, como Horacio y Ovidio, amén de algunos intelectuales del siglo XIX. Tampoco faltarán a la cita improvisadores gallegos, vascos, murcianos, granadinos, cubanos, toscanos, sicilianos o sardos; ni investigadores seminales como Milman Parry, Albert Lord, Eric Havelock, Walter Ong, Marshall McLuhan o Paul Zumthor, sin los cuales nos sería imposible saber lo que hasta hoy conocemos sobre el arte de la palabra, sobre el poder transformador y hegemónico de la escritura o sobre el imperio de los medios de comunicación; ni podrían ausentarse las voces de folcloristas, antropólogos y estudiosos de las producciones orales tradicionales como Vladímir Propp, Claude Lévi-Strauss, Alan Dundes, William Bascom, Richard Bauman, Samuel Armistead, Ramón Menéndez Pidal o Luis Díaz Viana, entre otros; o las de los poetas improvisadores y, a la vez, preclaros investigadores, como el *repentista* Alexis Díaz-Pimienta, el *bertsolari* Andoni Egaña o el *cantastorie* Mauro Chechi, sin cuyos conocimientos sobre la poesía oral resultaría inútil y estéril iniciar cualquier camino que nos condujera a comprender el arte de la improvisación poética.

Todas estas presencias y voces nos acompañarán en un ambicioso y embelesador recorrido que también exhibe su naturaleza multilocal y, como consecuencia inevitable, multicultural: territorios, sociedades y culturas diversas aportarán sus tradiciones coloridas, sus identidades locales intransferibles y sus valores colectivos. Todo ello configurando patrimonios culturales inasibles por inmateriales, pero consistentes y sólidos como la gente que los profesa y los vive como extensiones de sí mismos.

Caminaremos hacia seculares tradiciones orales dentro de la *piel de toro* (Galicia, el País Vasco, Islas Baleares, Cataluña, Murcia, Granada o Canarias); hacia prácticas culturales en las que la poesía se hermana con la inmediatez creadora en el continente americano y en alguna que otra isla caribeña (Venezuela, Puerto Rico, Argentina, Chile o Cuba); hacia comarcas y regiones de la Italia continental (Toscana, los Abruzos o Lacio) y hacia sus islas emblemáticas, la vieja Sicilia y la ancestral Cerdeña, enclave en el que se detendrán nuestros pasos, pues allí/aquí era donde quería arribar nuestro propósito primigenio: el misterioso y apenas conocido mundo de los ancestrales *shardana*, y también el de la posterior cultura sarda, que arrastra tras de sí una historia de dominaciones continuadas (cartagineses, fenicios, romanos, bárbaros, aragoneses y catalanes, pisanos, genoveses...) pero que resiste empecinada en conservar sus propias tradiciones, que comienzan por su lengua madre, el sardo, y continúan con manifestaciones culturales únicas, como el *canto a tenore*, el uso constante de instrumentos nurágicos de cuatro mil años de antigüedad, como las *launeddas*, o el verdadero puerto de llegada de este intenso viaje y culmen de nuestra curiosidad casi enfermiza: la *gara* poética.¹

Gara poética. *Gara*, pues es competición, justa, enfrentamiento, combate, seducción, astucia, osadía, valía, genio creador, ironía, humor, teatralidad, debate, conciliación... Poética, porque exhibe esa peculiar, particular y especial forma de expresar las múltiples vicisitudes de la existencia humana en poesía creada casi a la velocidad del pensamiento; un poco menos quizá, ya que el canto de los poetas debe compartir el espacio sonoro con las voces polifónicas que lo acompañan.

La *gara* poética es cantar en poesía improvisando en sardo durante horas en un espectáculo público al raso bajo las estrellas, en el que dos o tres poetas se enfrentan en duelo incruento bajo el ojo, y especialmente el oído, de un público entregado, que al mismo tiempo también es un jurado exigente, sabedor y conocedor cultivado de la buena y de la mala poesía de improvisación que se ha transmitido

de generación en generación. Conocimiento que pervive en la memoria de los aficionados, pero también en forma de escritura en docenas de libretos en los que se han transcrito las *garas* poéticas, amén de otros formatos de registro sonoro y audiovisual.

Adentrarnos en sus secretos, indagando sobre los misterios de su origen en un largo recorrido de veinte siglos, constituyó la primera empresa. Desvelar su aspecto más externo y formal, como su estructura, su funcionamiento, su forma estrófica, su métrica o la organización de los mensajes poéticos en el marco de un sistema de rima, ordenó la segunda tarea que había que realizar. Dar cuenta del proceso de creación poética, ese al que, según dicen, llaman «el regalo de las musas», y posteriormente testar la capacidad productiva de estos increíbles bardos, responsables de improvisar más de ciento cincuenta octavas y más de mil quinientos versos entre dos o tres poetas, según la ocasión y en un plazo de tres horas, nos mantuvo ocupados en una tercera labor. Además, descubrir y describir aspectos sorprendentes de la *gara* poética, como el de su teatralidad o su poder socializador y reforzador de valores culturales centrales para la consolidación de la identidad local, atrajo y secuestró nuestra atención durante un buen espacio de tiempo.

Pero volvamos al principio, a la presencia de la voz, a la fuerza antigua y testimonial de la lengua, de la que la poesía improvisada en Cerdeña toma su cuerpo acústico. No podemos abstraernos de su importancia, puesto que la *gara* poética sarda tiene un peaje, una servidumbre lingüística. Se implementa prescriptivamente en una de las variantes del sardo, la macrovariante logudoresa, porque con ella se dio origen a la *gara* moderna, instaurada en 1896, y desde entonces se constituyó como hegemónica en el territorio isleño. Tanto es así que los poetas provenientes de otros territorios dialectales han de adaptarse necesariamente al léxico de esta variante de la lengua sarda, cuestión que no resulta precisamente sencilla en el contexto de la improvisación poética. Por eso, se hace necesario, en primer lugar, un acercamiento a las variantes dialectales y lingüísticas de Cerdeña con el fin de conocer tanto su diversidad como su riqueza y, consecutivamente, una descripción, al menos básica y orientativa, de las principales características de pronunciación y escritura del sardo logudorés, que nos permita familiarizarnos con los materiales poéticos que se analizan más adelante.

No cabe ninguna duda de que la mejor manera de comprender una práctica cultural como la que nos ocupa es con un ejemplo. Para ello, seleccionamos y registramos una *gara* poética para su análisis en profundidad; no una *gara* cualquiera, sino aquella que reunía para nosotros algunos

¹ Puerto de llegada principal, pero que también recalará en otros en los que se manifiestan las distintas variedades de poesía oral improvisada en la isla.

requisitos especiales por su simbolismo emblemático y, también, por su valor afectivo, como desvelaremos llegado el momento.

Tras la exposición de la problemática de la transcripción de un discurso oral (poético y cantado) hasta su fijación en un texto escrito —importante cuestión que pone sobre la mesa la transición necesaria de la oralidad a la escritura—, nos adentramos en la de la traducción del texto del sardo logudorés al castellano, otro asunto de no poca monta, que nos plantea el dilema de la elección del tipo de traducción, no tanto la ideal como la necesaria, para nuestros posteriores propósitos explicativos.

A continuación, le sigue la transcripción de una *gara* completa con su correspondiente y consecutiva traducción al castellano, con el fin de tender esos puentes de sentido y comprensión entre ambas lenguas a los que nos hemos referido anteriormente. Sin solución de continuidad, no podía ni debía faltar el siguiente paso analítico después del expositivo: un exhaustivo análisis de las interacciones orales propiciadas por una particular y sorprendente dinámica discursiva en el intercambio de los mensajes poéticos, seguido de otro relativo a los contenidos temáticos inscritos en la *gara* elegida; y con la intención de hacernos conocedores de las peculiaridades de la ejecución oral, mostramos mediante ejemplos concretos las características métricas involucradas en la improvisación de las composiciones orales sobre el escenario.

Como cierre de esta etapa, surgen los verdaderos protagonistas de la *gara* poética, el conjunto de actores sociales que participan en ella y que incluye a muchos más de los dos o tres poetas que intervienen en cada *gara*. Pero para empezar, ¿qué mejor que adentrarnos, al menos de manera sucinta, en las trayectorias biográficas de los pocos poetas profesionales que, a día de hoy, se hacen cargo de la mayor parte de las *garas* poéticas en Cerdeña? Su edad, su origen familiar, su relación más o menos temprana con la poesía improvisada, los entornos socioculturales que facilitaron su aprendizaje para pulir y modelar el talento natural sin el que, al parecer, no es posible llegar a ser un verdadero *cantadore*, sus inicios poéticos, quién (o quiénes) le dio (o le dieron) la alternativa y cuándo se convirtieron en poetas improvisadores profesionales y, a fin de cuentas, esos aspectos que nos ayudarán a conocer a ese grupo humano tan especial, a esos hombres tocados por las musas.

Hay otros protagonistas en la *gara*, otros actores sociales de verdadera importancia. Una *gara* poética no es posible sin la participación de un *coro de tenores*, y su papel es tan secundario como necesario. Secundario porque secundan polifónicamente el canto de los poetas que participan, cada uno o dos versos, según el discurso de cada poeta, alargando

su canto gutural, «bim-bom, birimbom» al final de cada estrofa, para propiciar la transición entre un poeta y otro. En cualquier caso, la intervención del coro está al servicio de la improvisación poética y nunca a la inversa.

No podemos dejar de lado la relevancia de las comisiones de festejos de las numerosas entidades locales, que son las encargadas de organizar las fiestas de los pueblos, siendo una de sus principales tareas la de promover una *gara* poética, para lo cual la primera y más importante es la de asegurarse la contratación de los mejores poetas, según su parecer y en función de las preferencias de la gente del pueblo.

Especial atención merece el público que asiste a las *garas*, que, lejos de ser homogéneo, se compone de «aficionados», «especialistas» y «entendidos» —cada una de estas categorías con sus particulares características—, además de los vecinos de la localidad y de los pueblos de los alrededores. La interrelación entre el público y los poetas es de crucial importancia y entraña elementos sobre los que se sustenta, a la larga, el prestigio de los poetas e, incluso, la calidad de una *gara* concreta, que se asienta tanto en la complicidad como en la cercanía entre unos y otros. Además, el público, en lugar de ser un agente pasivo, se encarna siempre en un actor social que interviene con asentimientos, aplausos o silencios durante el trascurso del evento poético.

Después de todo este largo recorrido de ideas, argumentos, teorías, personajes milenarios y avatares históricos para llegar a la poesía oral de improvisación y sus secretos, nos quedará aún por describir, con la inestimable ayuda de la etnografía, aquello que no se ve en una *gara* poética, lo que permanece casi inaccesible y oculto al ojo del espectador que, como en todos los espectáculos, se remite fundamentalmente a lo que se ve sobre el escenario. No se trata solamente de narrar lo que acontece detrás de este o entre bastidores, más bien ofreceremos el relato de lo que sucede antes de que una *gara* tenga lugar y de lo que pasa cuando esta acaba. Desde el momento mismo en el que los poetas son contratados hasta cuando culmina su trabajo y retornan a sus hogares a altas horas de la madrugada. Un viaje interior, mental, que se reitera una y otra vez en cada ocasión en la que deben afrontar la improvisación poética, una tensión estructural que quizá solo se pueda conjurar, quizá remediar, invocando la presencia incorpórea, pero tangible, de *sa muta*, esa inspiración que solo las musas tienen el poder de conceder a su progenie de elegidos. Docenas de *garas*, docenas de horas de charla, conversación y entrevista, docenas de cenas rituales y docenas de viajes de ida y de vuelta dieron tanto de sí que nos facilitaron la tarea de ponernos en la piel del otro y comprender verdaderamente en qué consiste el oficio y la profesión de poeta improvisador.

Los últimos pasos de esta aventura poética se marcan, con ritmo y eco envolventes, de retorno a una visión más amplia sobre las repercusiones de esta práctica en la identidad cultural. Pero también como tradición que encarna los valores de una sociedad sarda de origen agropastoril, que representa patrones de pensamiento colectivo, de los cuales los poetas improvisadores han sido —y son— no solo depositarios, sino también transmisores y difusores allá donde hubiera compatriotas emigrantes repartidos por toda Europa, llevándoles a través de su canto, acercándoles mediante sus mensajes poéticos, la isla amada que habían abandonado forzosamente e involuntariamente, expelidos por una fuerza emigratoria ante la falta de alternativas económicas en su tierra natal.

Nuestro discurso se termina con un epílogo sin vocación conclusiva, sin ánimo de recapitulación. Unas cuantas reflexiones finales que miran, hacia atrás, las páginas escritas, y unas consideraciones que persiguen alumbrar el futuro, proponiendo para ello vías de protección y salvaguarda de aquello que no se puede tocar pero que se ve, se escucha, se siente y conmueve: inasible como el aire en el que viajan los versos improvisados, intangible como el sutil canto de los poetas, evanescente como el halo etéreo de las musas; todo eso que no podemos dejar que se desvanezca en el eco de lo que fue, en la resonancia de lo que aún es y en el silencio de lo que le puede suceder, al menos en Cerdeña, a este Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.