

Mujeres decimistas. Estrategias de instalación en el campo cultural¹

Women Making Poetry in *Décimas*. Installation Strategies in the Cultural Field

Ana María Baeza C.

Universidad de Chile

ambaeza.carvallo@yahoo.es

El presente artículo es parte de una investigación acerca de mujeres contemporáneas que cultivan la décima escrita e improvisada. Se trata de las payadoras Cecilia Astorga (Chile), Marta Suint y Susana Repetto (Argentina), Mariela Acevedo (Uruguay), Tomasita Quiala (Cuba) y las escritoras Liliana Rodríguez y Odalys Leyva (Cuba), además de la agrupación mexicana "Soneras y Versadoras de Tlacotalpan". La pregunta respecto de las estrategias de instalación en el campo cultural se articula con los procesos de conformación de su identidad como artistas y con la necesidad de afirmación de la identidad femenina, estableciendo agrupaciones de mujeres como un modo de legitimar y visibilizar el arte que desarrollan.

Palabras clave: Poesía en décimas, mujeres latinoamericanas.

This article is part of an investigation into contemporary women who write and improvise poetry in 'décimas'. They are oral poets Cecilia Astorga (Chile), Marta Suint and Susana Repetto (Argentina), Mariela Acevedo (Uruguay), Tomasita Quiala (Cuba) and the writers Liliana Rodríguez and Odalys Leyva (Cuba). It also concerns the Mexican group "Soneras and Versadoras of Tlacotalpan". The question of the installation strategies in the cultural field is articulated with the processes of shaping their identity as artists, with the need for affirmation of female identity, in order to create women's groups as a way to legitimize and develop their art, and make it visible.

Keywords: Poetry, décimas, latinamerican women.

Recibido: 30/09/2015

Aprobado: 30/11/2015

¹ El presente artículo se escribió como resultado del proyecto Fondecyt Iniciación: "Mujeres decimistas en América Latina. Subjetividades, procesos de creación y estrategias de instalación en el campo cultural". N° 11121539.

Aún no es fácil para las mujeres poetas ocupar plenamente el espacio de la poesía. Basta considerar que la única mujer que ha recibido el Premio Nacional de Literatura en Chile por su ejercicio poético es Gabriela Mistral, quien tuvo que recibir antes el Nobel para merecerlo. Parte importante de lo que llamamos campo cultural está conformado por las instituciones literarias: los premios, las publicaciones críticas, y –por qué no– las propias universidades, que por medio de sus currículum de enseñanza establecen también un canon.

Paso a comentar aquí un campo cultural bastante marginado de la academia y sobre todo de los estudios literarios, pues el arte cultivado por las autoras abordadas en esta investigación de cuatro años ha constituido más bien el objeto de la antropología, del folclor y de la historia. En el margen de ese margen –que, a pesar de todo y afortunadamente, va adelgazando su línea de división en lo que toca al género– la tarea fue atender especialmente a la relación de las autoras y sus producciones con las instituciones culturales contemporáneas para descubrir qué nuevas estrategias conscientes o inconscientes estaban desplegando como artistas para encontrar un espacio propio en su medio de desarrollo. En el proceso de definir un campo cultural se observaron también las relaciones que pudieran existir entre la poesía oral y escrita, la tradición popular y sus diálogos de acercamiento o distanciamiento respecto de la literatura contemporánea.

Las poetas, en la escritura y en la poesía oral, se desarrollan en espacios diversos de producción y circulación: encuentros de payadores, programas de televisión, libros, lecturas y videos en *Youtube*, páginas *web*, *blogs*, contrapuntos en *chats*, etc... El concepto de campo cultural, derivado de la sociología de la cultura de Pierre Bourdieu, ha sido apropiado aquí de manera lata, en tanto que para Bourdieu la cultura popular no se puede considerar un campo cultural al carecer de la suficiente autonomía. Sin embargo, en los estudios literarios el concepto se ha generalizado en su uso para dar cuenta de las manifestaciones artísticas, desde una perspectiva material. Así, lo que se entiende aquí por campo cultural es el vínculo existente entre las obras, los sujetos creadores y las instituciones culturales, como un entramado de relaciones simbólicas y materiales que se dan en un grupo específico de producción cultural, abarcando tanto sus relaciones internas como las relaciones que el grupo establece con la cultura en su conjunto.

La investigación involucró el estudio de las obras, las presentaciones en público de las escritoras y payadoras, y un trabajo en terreno en Cuba, Argentina, Uruguay y Chile, con registro de videos y entrevistas a los distintos actores del campo, incluidos los organizadores de encuentros y colegas masculinos de las autoras. Explorar en la relación de las autoras y sus producciones con las instituciones culturales implicó tomar en cuenta también los jurados de concursos, la academia, las agrupaciones y otros trabajos críticos.

La metodología que en la disciplina antropológica se denomina “investigación participante” buscó no solo dar cuenta del campo, sino también

influir en él² con lo que en ciencias sociales se conoce como “investigación acción”. Todos estos importantes conceptos no hacen otra cosa que validar en el espacio académico en el que me inserto, lo que constituye varias experiencias personales, y de búsqueda creativa también, cuyo más valioso resultado –además del conocimiento adquirido– son los lazos de amistad logrados en un medio en el que he sido recibida con enorme generosidad.

Otro principio fundamental que animó mi pesquisa fueron los planteamientos de Luce Irigaray acerca del “habla entre mujeres” y que dan cuenta de un fenómeno que es posible constatar en la vida cotidiana, al mismo tiempo que se configura como una utopía y un ejercicio político, característico de los movimientos de mujeres de los años setenta. Estas ideas me motivaron a establecer la pregunta acerca de la vigencia de la necesidad de la afirmación de la identidad femenina. La evolución de los primeros estudios de la mujer y los movimientos feministas de los años setenta ha vivido un proceso de institucionalización en la academia mediante los estudios de género, adquiriendo un importante desarrollo teórico y una gran influencia en las políticas públicas. Por otra parte, la problemática de género se ha ido complicando en la medida que se incorporan preguntas relacionadas con otros elementos identitarios como las de clase y etnia a los que se suman los estudios de la masculinidad. Tal vez, uno de los cuestionamientos más importantes proviene de la crítica al sistema heteronormativo, por parte de los estudios *queer*. Todas estas corrientes hacen que hoy no sea tan fácil hablar de la feminidad como una identidad. Sin embargo, me resulta también sospechosa la creciente demonización del feminismo que percibo en la vida cotidiana y también en mi trabajo docente.

Con todo, después de haber pasado tanta agua bajo el puente, no era tan sencillo plantear en la segunda década del siglo XXI una “necesidad de afirmación de la identidad femenina”. Para actualizar mi pregunta me vi en la necesidad de hablar de la “*performance* de la identidad femenina” como un elemento importante de las producciones de las autoras, así como también de las actuaciones escénicas de las payadoras, y en ambos grupos como “estrategia de instalación en el campo cultural”. Al inicio de la investigación me encontraba yo frente al fenómeno del surgimiento de varias agrupaciones femeninas en torno a la décima, como el colectivo de Bárbara Calderón “Y por qué tan solitas” y su *blog* “La décima tiene nombre de mujer”, la agrupación de escritoras de décima “Décima al Filo” en Cuba y las “Soneras y versadoras de Tlacotalpan” en México. Mi hipótesis de trabajo fue que existía entre estas mujeres la necesidad de crear comunidades femeninas en torno a la poesía como gestos afirmativos de la identidad de género, donde la *performance* (Butler) de la feminidad funcionaba al mismo tiempo como elemento constitutivo de la subjetividad autoral que como estrategia de instalación en el campo cultural, tanto de la décima escrita como de la décima improvisada.

² Aunque esto no fue un objetivo inicial del trabajo, mi satisfacción fue muy grande al comprobar que lograba abrirme espacios de diálogo entre los cultores y que el objeto de mi investigación legitimaba al mismo tiempo la presencia de las mujeres en los encuentros y generaba reflexión al respecto.

Sin embargo, tropecé también con varios obstáculos. No todas mis entrevistadas se identificaban con esta propuesta. A pesar de que muchas veces las mujeres comparten escenarios y actúan como formadoras de otras mujeres, no estaba yo frente a una comunidad ideal de mujeres con una identidad definida y libre de rivalidades. Aun así, estos problemas sirvieron para profundizar las reflexiones, abordar críticamente mi propio trabajo, mi posición privilegiada de clase y el lugar que ocupaba como representante del mundo académico. Me fui dando cuenta de que este trabajo podía ser una investigación acción que pudiera contribuir un poco a afirmar esa identidad femenina que yo misma necesitaba y deseaba, y aportar además a la legitimación que las autoras buscaban en su propio campo cultural.

El continente de la décima como campo cultural

La décima improvisada

El campo cultural de la décima vive actualmente un rico proceso de actualización y enriquecimiento. En el ámbito de la poesía improvisada, los y las payadoras realizan interesantes intercambios en los encuentros internacionales que se van multiplicando en los países de habla hispana y portuguesa. Para dar algunos ejemplos y partiendo por casa, podemos destacar el Festival de Payadores de Casablanca que se realiza desde 1993 en Chile y por iniciativa de don Arnoldo Madariaga. Posteriormente, el Festival se internacionaliza bajo la dirección de Luis Alventosa, gestor cultural de dicha Municipalidad. Allí concurren invitados de Puerto Rico, Cuba, Panamá, España, Colombia, Argentina y Uruguay, entre otros. El Encuentro de Payadores que se lleva a cabo en la Semana Rural del Prado durante Semana Santa en Montevideo tiene noventa años de trayectoria. Forma parte de una fiesta costumbrista de grandes dimensiones, donde se presentan también los mejores músicos uruguayos. Con las mismas características de espectáculo moderno que el de Casablanca, el Festival Trovalia tiene ya 12 ediciones, impulsado por la asociación de trovadores José María Marín, y el Ayuntamiento de Cartagena de Murcia cuenta con uno de los públicos más numerosos de este tipo de eventos, congregando a más de mil espectadores. A partir de 2001 comenzó a realizarse el Encuentro de Payadores en Porto Alegre, Brasil, donde uno de los principales impulsores fue el payador Paulo Da Freitas. Allí se reúne toda la tradición gaucha, que conforma una unidad cultural más allá de las fronteras nacionales, ya que la décima cantada a ritmo de milonga en la guitarra es practicada por los cantores del sur de Brasil, Argentina, Uruguay y la Patagonia chilena. Mientras tanto, en Cuba se realiza uno de los eventos más antiguos: las Jornadas Cucalambéanas, que incorpora, además de exposiciones artísticas y obras de teatro, un Coloquio Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado, donde se presentan ponencias desde las disciplinas literarias, la musicología, la antropología y que constituye también un espacio para conversar de distintos aspectos de interés para cultores, músicos y escritores en torno a la décima, que en Cuba es toda una institución.

Durante las Jornadas Cucalambéanas se realizan dos certámenes: El concurso Justo Vega para los repentistas (nombre de los payadores en Cuba) y el concurso que premia anualmente un libro de décima escrita y que lleva

el nombre del Cucalambé, en homenaje a Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, decimista del siglo XIX. En Cuba se da un fenómeno singular, en relación con el resto del gran continente de la décima, conformado por el mundo iberoamericano, pues allí existe una tradición de décima escrita prácticamente ininterrumpida desde la Colonia.

En Cuba la décima ha tenido en todos los siglos de nuestra historia literaria piedras de tropiezo. A pesar de todas las dificultades que ha enfrentado esta estrofa –que en el siglo XIX fue llamada como *cantar guajiro* por algunos de los integrantes de la *reacción del buen gusto* esteticista y excluyente– se ha impuesto y ha tenido lo que se puede llamar un florecimiento que alcanza lo posmoderno, en las plumas de destacados poetas de la isla (Leyva: 2013).

Autores tan relevantes como José Martí, Nicolás Guillén, y desde una perspectiva neobarroca, José Lezama Lima y Severo Sarduy, produjeron literatura en décimas, considerada en Cuba la estrofa nacional. La ciudad de Las Tunas en el oriente de la isla posee reconocida tradición decimista y es actualmente un foco importante de producción escrita, difundida por la Editorial San Lope en diversas publicaciones. El soporte institucional que posee la décima y el verso improvisado en Cuba es un factor a considerar para comprender la calidad y difusión que esta poesía tiene actualmente en dicho país. Existen dos centros especializados de investigación y promoción: La Casa Iberoamericana de la Décima en Las Tunas y el Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado de La Habana. Este último ha desplegado también, con los repentistas Alexis Díaz Pimienta y Luis Paz Esquivel a la cabeza, los talleres de improvisación para niños y jóvenes a lo largo de toda la República. Los talleres forman niños y niñas en música y poesía mediante una metodología creada por Alexis Díaz Pimienta, que consiste en un complejo cruce de los recientes aportes de la lingüística a la enseñanza del lenguaje con los elementos de la métrica tradicional, nociones de ritmo y actividades lúdicas. Aunque no en el ámbito de la décima, otro referente de talleres de improvisación para niños fueron las escuelas de bertsolaris que se desarrollaron en el país Vasco a partir de 1974 y que sin duda Díaz Pimienta conoció en España, país donde reside la mayor parte del año. Estos impulsos de revitalización cultural han sido iniciativa de poetas destacados que han encontrado apoyo estatal o privado para la difusión de este arte y vienen siendo desarrollados también por otros cultores latinoamericanos como Arcadio Camaño en Panamá, Wilson Saliwoncyk y Emanuel Gabotto en Argentina, Guillermo Villalobos y Alejandro Ramírez en Chile, entre otros.

La décima escrita

En todo el continente los payadores suelen publicar libros de décima escrita como Luis Paz Esquivel, Juan Carlos García Guridi, Alexis Díaz Pimienta (Cuba), Mariela Acevedo (Uruguay), Susana Repetto, Marta Suint (Argentina), Cecilia Astorga y un largo etcétera.

En Chile, el referente más importante de la décima escrita lo constituye el corpus de la llamada Lira Popular, recopilado por la Djbam, basada principalmente en las colecciones de Rodolfo Lenz, Alamiro de Ávila y Raúl Amunátegui.

Dicha institución ha apoyado las investigaciones de la historiadora Micaela Navarrete, que junto a varios colaboradores han publicado estos versos en gruesos tomos para divulgar la obra de Rosa Araneda, Juan Bautista Peralta, Daniel Meneses, Adolfo Reyes y Nicasio García. Es importante también el trabajo de Carolina Tapia, que logró datar un porcentaje significativo de las hojas sueltas de verso de estas colecciones, donde no se solía precisar la fecha de publicación. También es importante destacar que este *corpus* es un valioso tesoro de la literatura y que no encontramos nada parecido en los otros países en que se desarrolló la investigación. Esto ha despertado el interés creciente de investigadores de distintas disciplinas, aunque, desde mi perspectiva, los estudios literarios mantienen una deuda todavía no resuelta con esta expresión que tuvo su auge en el siglo XIX. Aun así, la lira popular ha servido como inspiración a poetas de la talla de Nicanor Parra, quien en entrevista con Leonidas Morales (Morales, 2014) afirmó haberle dado a conocer estos versos a Violeta, por lo que podemos presumir que la gran tarea de las décimas autobiográficas que emprendió la autora, como respuesta al desafío de su hermano, según ella misma relata, tiene –en algún punto– una relación con la lira popular. Otro intento por reflotar esta modalidad poética fueron las publicaciones del diario *El Siglo* durante los años cincuenta, cuando Diego Muñoz e Inés Valenzuela se interesaron por estas expresiones. Diego Muñoz publicó además varios estudios y compilaciones de poetas populares. Quizás el más importante de ellos: *Abraham Jesús Brito, poeta popular nortino* (1946). Más adelante llega a Chile el padre Miguel Jordá que publica miles de ejemplares de los cultores de décima de la zona central, destacándose entre ellos Domingo Pontigo con su *Paraíso de América*. Durante el 2011, en el contexto del movimiento estudiantil nació *El versero ciudadano*, una publicación impulsada por Caro Chachana, en esa época estudiante del Instituto de Estética de la Universidad Católica. Las hojas imitaban el diseño de la lira popular, por utilizar una gráfica que ocupaba el tercio superior de una hoja y la disposición de los versos en columnas, se repartió en las marchas estudiantiles por largo tiempo y actualmente circula por internet, contando con la colaboración de importantes decimistas como Hugo González. En el ámbito del teatro, además de la escritura de *La Negra Ester* (1971) de Roberto Parra, llevada al teatro por Andrés Pérez en 1988 y que contó con asistencia de público por más de veinte años y varias giras nacionales e internacionales, se han realizado otros montajes recientes donde la décima ocupa un lugar importante. Tal es el caso de la cantata *Víctor Jara sin Víctor Jara* del dramaturgo Gopal Ibarra Roa, estrenada en 2013 con funciones vigentes hasta hoy. Pongo todas estas cosas en relación para romper la idea convencional de que, por una parte, la décima pertenece solo al ámbito de la cultura tradicional, folclórica o popular o de que pertenece a un pasado recóndito, donde toda nueva expresión suele leerse como un gesto romántico por volver a una realidad primitiva o campesina que ya no existe, cosa que es una completa falacia, si atendemos a aquel pequeño detalle que solemos olvidar en la academia y que se llama realidad. Por el contrario, la permanencia de esta forma poética en el tiempo, desde el Siglo de Oro español, pasando por la Colonia americana donde –al decir del investigador cubano Virgilio López Lemus– la décima se “aplatanó”, fue apropiada por las mayorías analfabetas (no exclusivamente rurales y no exclusivamente coloniales, recordémoslo) y ha permanecido vigente a lo largo de toda nuestra historia.

Todo lo anterior es necesario plantearlo como respuesta y señal de alerta respecto de ese prejuicio que etiqueta irreflexivamente a la décima como expresión popular, rural y anacrónica, y que lamentablemente predomina entre los jóvenes poetas postmodernos (que conocen hartos menos de la riqueza de esa poesía que los poetas de generaciones anteriores), la solemnidad de la academia, y en general un gran espectro de la literatura autodenominada "cultura" –término que ha operado como la *vía regia* de una autolegitimación, que no puede calificarse de otra manera que como clasista y arribista–, para ahorrarnos los eufemismos retóricos con que solemos blanquear nuestras propias prácticas escriturales. Lo único que es posible argumentar frente a dichos prejuicios es, en primer lugar, la descripción de aquellos hechos concretos que apuntan a la vitalidad de la estrofa, y también la invitación amorosa a sumergirse en este mundo que todavía cree en el canto de la palabra escrita y hablada y en sus efectos en la salud y en la comunidad.

Agrupaciones en torno a la décima

Uno de los motores fundamentales de esta investigación fue la sorpresa de constatar la existencia de varias agrupaciones femeninas en torno a la décima. La más antigua de ellas es la agrupación "Décima al filo", liderada por Odalys Leyva. La agrupación toma su nombre del momento de gestación de la Independencia cubana, aquel que nace en las provincias orientales y que se convirtió más tarde en el primer levantamiento anticolonial; "Al filo" como expresión de un movimiento que fragua la resolución de algo, según explica la propia Odalys Leyva. "Décima al filo" nace en 2002 a partir de una pequeña tertulia literaria a la que acuden exponentes consagrados y jóvenes de la décima. En su incansable trabajo como gestora cultural Odalys Leyva establece un importante vínculo entre creadoras de distintas localidades, generando intercambios y correspondencias que van logrando una convocatoria cada vez mayor y produciendo fecundos diálogos entre exponentes de larga trayectoria y exponentes jóvenes, hombres y mujeres. Tal vez por la escasa presencia de la poesía femenina en los premios instituidos en Cuba para esta estrofa y también en las publicaciones que se encontraban hasta principios del 2000 (Mayra Hernández, 2001), la necesidad de realizar un encuentro nacional de mujeres dedicadas tanto al estudio como a la creación de la décima era urgente. "Décima al filo" respondió a esa necesidad en el 2003, contando con un vasto apoyo de las instituciones que en Cuba fomentan esta forma poética (Casa Iberoamericana de la Décima de Las Tunas, Casa de Iberoamérica de Holguín, Escuela Holguinera de la Décima, Casa Naborí de Matanzas, etc.). Este encuentro consolida al grupo por medio del establecimiento de un concurso y de la proyección del encuentro que se seguirá realizando en años sucesivos hasta adquirir un carácter internacional en la actualidad. La agrupación se puede considerar como una estrategia exitosa de instalación y legitimación de la poesía escrita por mujeres, pero responde también a la necesidad de reconocerse en la experiencia de la otra, como sujeto creador que ha tenido que enfrentar dificultades comunes en el proceso de constitución autoral. Es interesante también el modo cómo en dicho contexto la décima se renueva y explora nuevas posibilidades que logren decir la condición no dicha de las mujeres, aquello que pulsa por salir y que autoras como Gilbert y Gubart han denominado como "necesidad de

autoría" ante el "silenciamiento de las voces femeninas" en un permanente choque con el lenguaje patriarcal. Otro punto a destacar es que la agrupación "Décima al filo" se instala en un modo singular de hacer cultura en Cuba a partir de tertulias que los escritores pueden rendir como parte de una labor considerada como trabajo profesional, que para ser remunerado debe estar acreditado en la Unión Nacional de Escritores y Artistas de Cuba, lo que no solo responde al apoyo estatal y al mismo tiempo la legalidad que debe tener el trabajo cultural en la isla, sino también a un particular modo de sociabilidad entre los escritores que despertó en mí un gran interés.

En México, el evento "Soneras y versadoras de Tlacotalpan" no constituye una agrupación con reuniones periódicas como "Décima al filo" de Cuba, sin embargo se han realizado dos encuentros muy hermosos y de gran profesionalismo en ese lugar geográfico, que pertenece a la región cultural conocida como el "mundo jarocho". La principal gestora de estos encuentros que han tenido versiones en 2012 y 2014 es la decimista Daniela Meléndez, quien convocó a mujeres que cultivan la décima en el estado de Veracruz, principalmente. Estos encuentros se dan en un contexto de menor formalidad que en Cuba, en el sentido de la afiliación institucional, lo que redundó en un formato más suelto, donde se aprecia de mejor manera aquella utopía que yo como investigadora buscaba y que tenía que ver con el tema de la solidaridad de género, donde veía realizadas mis propias expectativas de "sororidad femenina", aquellas que yo vinculaba con mis experiencias en el ámbito familiar, y que luego, en mi formación en estudios de género, vi de algún modo reproducidas en las comunidades femeninas de los años sesenta y setenta. Digo esto, en un afán de sincerar un deseo subyacente en mi propio proceso como investigadora, pero teniendo claro también que la realidad de las relaciones adquiere las complejidades de los modelos socioeconómicos y epocales que caracterizan nuestra contemporaneidad, y que son bien distintos a aquella "edad de oro" del proceso de la liberación femenina.

El encuentro de "Soneras y versadoras de Tlacotalpan" respondió en mayor medida a esas aspiraciones mías, en la medida que se podía percibir un modo de sociabilidad donde lo afectivo aparecía como un motor de trabajo para la reflexión y la creación. A lo largo de los días del encuentro, los momentos de compartir conversaciones personales, vivencias y también reflexión acerca del quehacer, se encontraba también en sintonía con lo que yo había podido conocer en el campo de la décima chilena. No se trataba solo de compartir las propias creaciones, sino de realizar talleres de creación de coplas y décimas y de sesiones de intercambio de saberes que culminaron con la realización de un video documental³ y una presentación final. Sobre todo identifiqué una búsqueda de autenticidad en el sentido en que lo entendía Violeta Parra, lo auténtico no como valor de "pureza de origen", sino como un volver a las raíces del canto, que no era para ella otra cosa que la gente, su modo y su necesidad de cantar y de tocar los instrumentos.

³ Blasche, Carola (2012), "Soneras y versadoras en Tlacotalpan". La presentación. www.youtube.com/watch?v=59jUI9Nht8

“Soneras y versadoras de Tlacotalpan” ha sido impulsado por mujeres profesionales, músicas, escritoras e investigadoras con mucha conciencia de género y del poco protagonismo que hasta entonces habían tenido las mujeres en el son jarocho tradicional, donde ocupaban un lugar sobre todo de inspiradoras de versos y como figura del baile en la tarima. Sumamente interesante aquí es el vínculo que se logra establecer entre las coplas aprendidas de la tradición popular y las del Siglo de Oro español. En sus hallazgos investigativos, en su exploración del son y del fandango se encontraron, como lo testimoniaron las participantes en las entrevistas, que aquellos versos tan antiguos aprendidos en la formalidad del espacio universitario aún estaban vivos. Los encuentros organizados por estas mujeres dan cuenta entonces de ese enamoramiento que se experimenta en las búsquedas creativas, donde la autenticidad no radica en una idea de “origen”, de comprobación histórica o teórica, sino simplemente en la relación con lo vivo. Así, las inquietudes y realizaciones de estas mujeres que no pueden sino formar parte de nuestro mismo tiempo histórico, resplandecen en los momentos de las presentaciones en público, con la luz de lo simplemente verdadero, sin afeites y sin espectáculo, pero con gran rigurosidad y una generosidad evidente entre las artistas profesionales y las mujeres que apenas se inician en estas artes; y lo más importante, transmitiendo el goce que experimentan en esa experiencia de poesía compartida.

Sin duda que estos encuentros, más allá de ser meras estrategias de inserción en el campo cultural, constituyen también una necesidad de empoderamiento y la conciencia del modo en que las redes femeninas pueden contribuir a penetrar en la institucionalidad cultural y permanecer en ella.

Mujeres poetas en la décima improvisada y escrita

Las autoras que presentamos aquí tienen trayectorias artísticas y vitales orientadas en la búsqueda de un lugar de legitimidad en un espacio cultural dominado por lo masculino hasta hace muy poco tiempo. La identidad del payador o del poeta ha estado ligada a una vida errante, de múltiples encuentros amorosos⁴, modulando una tradición que no solo trae involucrados los elementos estéticos, sino aquellas características ligadas con la masculinidad tradicional. Estos recorridos nos hablan de los distintos modos en que las mujeres han ido modulando la tradición heredada y abriendo nuevos lugares para sí mismas y su quehacer.

Marta Susana Schwindt (Suint es su apellido artístico) nació en 1958 en Sanrandí, Avellaneda, provincia de Buenos Aires, pero se acercó desde muy joven en Mar del Plata. En una pequeña localidad llamada Ibarra en la provincia de Buenos Aires vivió sus experiencias de campo. “Siempre tuve afinidad con ese ambiente campesino”, “amo la libertad que me ofrece la naturaleza”. Siendo niña escuché en el galpón de mi abuelo cantar a un hombre... era de esas personas que deambulan sin rumbo fijo... se llamaba Alberto Batalla. Él me enseñó la “milonga de los payadores”, o sea, “la milonga de batalla

⁴ Ver “La leyenda del payador”.

con la que salí a pelear la vida". Las participaciones de "Martita" de 9 años en el programa de Radio Mitre "Amanecer Argentino" donde solía recitar con otro niño, "El Chinito Guida", son ya parte de la memoria popular. Marta hizo profesión del canto en plena época de dictadura. Su primera payada fue con Álvaro Casquero en Rafael Calzada, Buenos Aires. Con Carlos Molina protagonizó la primera payada del otro lado del mundo, en Sydney, Australia, en 1989. Al respecto, Marta comenta: "A él le debo su voto de fe, su confianza, su amor de padre y una parte importante de mi formación". Ha improvisado con todos los payadores importantes de su país y viaja constantemente al extranjero. El golpe militar interrumpió sus estudios de medicina. Más tarde se graduaría en la carrera de Licenciatura en Letras obteniendo la máxima puntuación con un examen final en décimas.

Susana Repetto (Dolores, 1950) es conocida en Argentina como "La maestra payadora". Comenzó a improvisar a los 13 años en la localidad rural de Lomas de Salomón, Dolores. Con el apoyo de su familia participó en eventos y afirma que nunca sintió una discriminación directa por su condición de mujer, aunque reconoce que ciertos "caballeros mayores" veían con reticencia la presencia de una mujer en un mundo exclusivamente de varones. Sin embargo, en nuestra entrevista de 2014 reconoce que al terminar sus estudios secundarios y comenzar a formarse como profesora, se sintió inhibida por el carácter campesino con que se asocia a la payada y tendió a ocultar este interés y esta habilidad por temor a ser discriminada por sus compañeras, que más bien querían identificarse con valores ciudadanos, y estaban muy preocupadas como jóvenes de las cosas de la moda. Aunque en lo privado, nunca dejó de lado su amor por este arte, en lo público siente la necesidad de abandonar su práctica poética durante el período en que se desempeñó como profesora de escuela. Formó sin embargo a sus hijos y actualmente ella tiene un programa de radio junto a su hija Mariángel Gabotto, mientras su hijo Emanuel Gabotto es un reconocido payador a nivel internacional. Al jubilar en la década de los noventa, Susana retoma la payada y actualmente es invitada a diversos eventos.

La uruguaya Mariela Acevedo (1968, Canelones) es hija del ya fallecido payador, Flores Paz Acevedo, y aunque de él aprendió todo este arte, la voluntad del padre fue que su hija privilegiara los estudios antes que el canto y la guitarra. Así, se hizo profesora de filosofía y ejerce en una escuela de Montevideo, sin embargo me cuenta: "Quiso la vida en su imprevisto que a través del canto y la payada pude de repente lograr más gratificaciones de todo tipo que a través de la docencia". Mariela también disfruta de dar clases, me cuenta que a veces le salen unas décimas improvisadas mientras enseña su materia y que cuando eso ocurre es fijo que los estudiantes no se olvidan de ese tema en particular cuando tienen que rendir su prueba. Desde pequeña participó en las fiestas de su casa donde tuvo la oportunidad de conocer a los mejores payadores de Uruguay. Cuando Mariela empezó a improvisar profesionalmente en 1992, ya había comenzado Marta Suint a hacerlo en Argentina, es decir, al menos había aparecido un referente femenino en el campo de la improvisación, pero de todos modos se encontró con muchos obstáculos. La payada de Mariela se caracteriza por ser desafiante, disfruta del contrapunto, y es una artista audaz.

El mundo de la poesía improvisada en Chile cuenta con la destacada payadora Cecilia Astorga. Nacida en Rancagua en 1967, Cecilia se formó como decimista junto a su hermano Francisco en el canto a lo divino. Esta es una característica peculiar, por cuanto se trata, por una parte, de una forma de poesía que prácticamente solo tiene vigencia en Chile y, por otra, implica una forma de aprendizaje vinculada a las culturas orales tradicionales y sus formas específicas de transmisión del saber, donde predominan estructuras fijas de composición de la décima, pero también una enseñanza basada sobre todo en lo rítmico y la intuición. En su juventud, los hermanos también participaron en grupos folclóricos, lo que le da un dominio temprano del canto y la guitarra y la lleva a conocer a payadores de la VI Región en diversos programas radiales. Posteriormente conoce a Pedro Yáñez, referente ineludible para todos los payadores contemporáneos. En la década de los ochenta Pedro Yáñez junto a Eduardo Peralta, Jorge Yáñez y Bendicto (Piojo) Salinas realizaron un importante trabajo de actualización de la paya, transformándola desde una práctica más bien campesina y del margen urbano a un espectáculo de escenario. De acuerdo con el testimonio de Eduardo Peralta y la misma Cecilia Astorga, la participación de Jorge Yáñez como actor fue fundamental para dinamizar la relación entre los payadores y el público al incorporar elementos lúdicos y para actualizar los formatos para la poesía improvisada, creando juegos como las personificaciones y el banquillo que actualizaron las formas tradicionales del contrapunto y el diálogo de preguntas y respuestas. En la década de los noventa Pedro Yáñez forma un nuevo elenco con los payadores Cecilia Astorga, Manuel Sánchez, Hugo González y el mismo Eduardo Peralta. Por tanto puede decirse que la payadora se ha nutrido de la más antigua tradición campesina por medio del canto a lo divino, al mismo tiempo que ha participado de la renovación urbana y la transformación artística de la tradición. Su sensibilidad poética la vincula con escritores del modernismo chileno de donde toma sus influencias, especialmente el poeta Oscar Castro, originario de Rancagua, al igual que ella. Todas estas fuentes han hecho que Cecilia Astorga haya podido constituir una identidad artística de mucha profundidad poética, al mismo tiempo que con gran eficacia en términos de espectáculo. De este modo se la reconoce internacionalmente debido a su participación por dos años consecutivos en el encuentro internacional Trovalia, en Cartagena de Murcia, España, su presencia permanente en el encuentro de payadores de Casablanca y sus viajes a Panamá y Argentina. Destaca su especial conexión con el mundo más joven, y su integración con escritores y performistas en los encuentros "Palabra Hablada" (Chile) y el evento "El mapa de Chile. Poetas y payadores", realizado en la Feria del Libro de Santiago en 2013, entre otros. Cecilia dicta también talleres de improvisación en décimas, teniendo entre sus alumnas a Antonieta Contreras con creciente presencia en los escenarios de poesía improvisada en los últimos años.

En el ámbito de la décima escrita en Cuba encontramos un enorme desarrollo que se apoya tanto en una larga tradición que comienza en la Colonia como en una salida editorial que se fortalece en la isla en la década del noventa. En este sentido, los estudios que es necesario tomar en cuenta como referencias importantes son los de Mirtha Yáñez, *Cubanas a capítulo* (2000), y de Mayra Hernández Menéndez, *Hombres Necios que acusáis* (2001).

Y entre las escritoras es posible destacar las obras *Otra vez la nave de los locos* (2002) de María de las Nieves Morales Cardoso, de La Habana, *Los Césares perdidos* (2009), de Odalys Leyva Rosabal, de Guaymaro, y *Cicatrices de Sal* (2010) de Irelia Pérez Morales, de Cienfuegos.

Estas autoras se identifican con un movimiento revolucionario de la décima en Cuba que se encuentra en la búsqueda de una poesía de ideas, elaborando conceptos acerca de la condición existencial de las mujeres y se entrega muchas veces a las divagaciones relativas al dolor y al suicidio, encontrando sus referentes en diversas manifestaciones de la historia y el arte (Leyva: 2013). En lo formal, esta poesía se caracteriza por una ruptura con las formas tradicionales y una experimentación que incluye la incorporación del verso libre. Estas búsquedas de contacto con la tradición letrada, por decirlo de algún modo, están presentes también en la poesía improvisada y constituye un tema de discusión entre cultores y estudiosos de la décima, distinguiéndose entre ellos los grupos que defienden la práctica decimística más apegada a las formas métricas tradicionales, percibidas como naturales a ellas y los que defienden las posibilidades de experimentación que puedan abrir paso a la décima en el gusto más contemporáneo, si es que identificamos este último con los paradigmas establecidos por la vanguardia y la neovanguardia.

Odalys Leyva pertenece a este último grupo que adhiere a las transformaciones de la décima en Cuba, la que se cultiva no solo en su forma octosilábica tradicional, sino también en endecasílabos y con otros tipos de rima. Estas innovaciones son bien aceptadas por las instituciones vinculadas con la décima. Su libro *Los Césares perdidos* fue ganador en 2008 del premio Cucalambé de décima escrita. Se trata de un trabajo que vincula las esferas de lo subjetivo y lo político, construyéndose como alegoría de un orden abusivo del poder, donde la violencia sexual –vestida de extravagancia erótica– señala la violencia biopolítica de un orden opresor.

La mujer aparece aquí como desheredada del poder, en tanto sujeto histórico al margen de la ciudad, la amante abandonada, representada en la figura de Cleopatra, configurando un sujeto ultrajado en lo más básico de su dignidad, un proceso de desubjetivación, deshumanización y desgarró que se produce en el marco de relaciones sociales tensionadas al límite por la racionalidad jerárquica:

...

Contra el César me erijo, contra Roma,
Contra el yugo que muerde Tolomeo
Y es mi sangre bañada por el reo
Que mezcla su dolor con el aroma
De mi aliento prohibido.

El odio asoma

Su temor sobre un odio más profuso
La traición es la paz, mas no rehúso
Al trono que mi padre me arrebató.
Y no voy a morir, no si me mata
El amor que imposible se me opuso.
(Leyva, 2009: 21)

El contexto histórico del imperio romano, en su lectura novelesca de traiciones e intrigas, se despliega como significativo orientado a cuestionar el orden del poder en Cuba, en una concepción del mismo en que los grandes objetivos e ideales han perdido el sentido en la banalización del poder como espectáculo. Aquello que Benjamin llamaría "la estetización de la política" se muestra en el texto como la grandilocuencia de una república saturada de contradicciones: república con senadores, esclavos y dictadores. En ella, las figuras históricas que actúan como referente aparecen como viejos monumentos, como los despojos sin sentido de un discurso que exige su veneración después de muerto, *corpus* de significantes vaciados de contenido, reduciendo la ciudadanía a una categoría nominal y colocando al sujeto en la posición de la absoluta pasividad:

Estoy aquí tal vez un poco muda;
 Indiscutible, sí, pero desnuda
 (golondrina que acaso jamás vuele).
 A veces soy la piedra y no me duele
 Del mundo cómo oscilan sus perfiles.
 Y soy la dama ciega sin afiles
 (Artemisa, Penélope, Cleopatra).
 Nadie grite, no soy quien idolatra
 El símbolo ilusorio que nos dicta
 Un negligente azar.
 Soy la convicta.
 (Leyva, 2009:15)

Aquella pasividad a la que ha sido reducida la ciudadanía se representa en el texto como la identidad femenina tradicional, el arquetipo pasivo de la cultura, objeto sexual y de abandono, cuerpo en permanente padecimiento, pero que encuentra en la palabra el modo de quebrar la racionalidad discursiva de un poder degradado y humillante.

La sofisticación retórica de la décima en Cuba, tanto en sus expresiones escritas como orales, me hace además plantear una pregunta acerca de la posible relación entre el desarrollo de lenguajes encriptados y los contextos de represión política.

Además, con las figuras de Tomasita Quiala y Liliana Rodríguez podemos caracterizar y problematizar el campo de la poesía improvisada en Cuba. Tomasita Quiala representa a una generación de repentistas que se autodenominan "espontáneos" para diferenciar su proceso de formación respecto de los repentistas jóvenes, en su mayoría universitarios y muchos formados en los talleres de repentismo infantil que desde el 2000 Alexis Díaz Pimienta implementó en el Centro de investigación de la décima y el verso improvisado (CIDVI). Liliana Rodríguez (1992) es una joven repentista de Puerto Padre, provincia de Las Tunas, que se ha formado en estos talleres y que además de desenvolverse en la improvisación también escribe. Obtuvo el premio Cucalambé 2013 (máximo certamen de la décima escrita) con su decimario: *Crepusculares*. Tomasita Quiala, nacida en 1960 en Bones, provincia de Holguín, se trasladó en su temprana juventud a La Habana para estudiar en la escuela especial para ciegos Abel Santamaría.

Tomasita aprende en los guateques (fiestas populares) de los barrios, en la calle, en un ámbito en el que la décima forma parte de la vida cotidiana urbana y se integra en las ferias del libro y en diversas instancias públicas a las que asiste todo tipo de personas. El público de la décima en Cuba no es un público especializado como el que observamos en el Cono Sur. Aunque, por otro lado, el público de los eventos culturales en general, el de la poesía "cultura", el de la música, y otras expresiones artísticas tampoco lo es, en tanto han existido políticas de Estado orientadas a integrar la vida cultural y la vida ciudadana en un sistema sumamente igualitario en lo que se refiere al acceso a la educación. Sin embargo, en la época de Tomasita el repentismo aún se asociaba principalmente al mundo campesino y si bien siempre tuvo apoyo institucional en el gobierno castrista, era visto con cierto desprecio por las elites ilustradas. En este sentido, ocurre algo similar a lo que ocurría en el siglo XIX en Argentina cuando Sarmiento en su *Facundo. Civilización y Barbarie*, signaba el ámbito rural como un espacio relacionado con el feudalismo, por las relaciones de trabajo que allí se daban, con el conservadurismo católico y el despotismo de los caudillos. En Cuba se dice que no existe la "cultura campesina" propiamente tal desde que el gobierno de la Revolución iniciara su campaña de alfabetización en 1961. Implícitamente se relaciona el campo con el analfabetismo y el repentismo con la oralidad propia de esa marginación de la escritura. Dentro de la idea de progreso revolucionario, por tanto, la cultura campesina se caracteriza igualmente como una etapa histórica superada por las campañas de alfabetización y la estatización y sistematización de la producción en el campo. Con las figuras de Liliana Rodríguez y Tomasita Quiala podemos representar una cierta tensión que existe entre ese repentismo arraigado en la tradición oral y el repentismo profesional practicado por improvisadores que han estudiado en la Universidad o que se han formado en los talleres donde se practica el método sistemático creado por Alexis Díaz Pimienta. La profesionalización del campo cultural en Cuba –ámbito al que pertenece Liliana Rodríguez– se caracteriza por una creciente institucionalización de esta práctica poética, en la medida que los procesos de formación se asimilan a la enseñanza formal. Luis Paz Esquivel, director de CIDVI, en conferencia impartida en el Centro Cultural de Casablanca en febrero de 2015, se refiere a este fenómeno como uno que se inserta en el proceso de tecnologización de la sociedad y creciente especialización de los saberes. Desde su perspectiva, la sofisticación de la tecnología, incluso en Cuba, ha cambiado los modos de relación social, quitando a la fiesta (guateque) el lugar que antes tenía como espacio de entretenimiento, de enculturación y práctica de la poesía cantada. Así, los talleres de décima que utilizan estos métodos sistemáticos de enseñanza han venido a suplir esta carencia, formalizando la difusión de un saber que antes se transmitía de manera espontánea. La generación de repentistas formados al alero de esta práctica, como Liliana Rodríguez, se caracterizan por un gran profesionalismo en lo formal, una gran destreza técnica y un conocimiento integrado de la cultura literaria. Es factible comentar que para el mundo del repentismo cubano la estética modernista sigue siendo un referente principal. Tanto la décima escrita como la décima improvisada en Cuba se caracterizan por un gran nivel de sofisticación en la medida en que se practican estrategias retóricas que pertenecen a la tradición de la poesía "cultura". Mi observación personal es que si bien estas destrezas formales y técnicas resultan muy asombrosas, se siente una pérdida de vitalidad y

autenticidad en una poesía exageradamente preocupada por el preciosismo retórico. Distinto de esto, Tomasita Quiala pertenece a una generación de repentistas que producen discursos que se distinguen por su impronta personal, y lo que en términos de los estudios literarios podemos denominar una voz poética singular. Se trata de una práctica más apegada a las características disruptivas de la literatura contemporánea, no por asimilarse a los lenguajes vanguardistas, sino porque su lugar de enunciación se coloca en un ámbito que nunca dejará de ser problemático: el de la propia experiencia y su tensión con la realidad. Esto se representa en la gran originalidad de la poesía de Tomasita Quiala, cuyas habilidades formales rayan en la genialidad, cualidad que se le reconoce internacionalmente. Me interesa destacar el hecho de que aunque Tomasita Quiala es llamada la "Embajadora de la décima en Cuba" y tiene una gran presencia en los escenarios internacionales (lo que en Cuba significa necesariamente una relación de armonía con el aparato institucional), su participación en el evento más importante en torno a la décima, cual es, las Jornadas Cucalambeanas, nunca ha sido la de ocupar el escenario principal donde se desarrolla un espectáculo televisado, sino en los llamados "guateques", fiestas que se celebran paralelamente a la programación oficial, disponiendo de espacios propios para ello. Frente a esta situación, interpreto que la fuerza poética de Tomasita Quiala es una expresión difícil de someter a los disciplinamientos de la cultura oficial cubana. La poesía improvisada, en todas partes del mundo, reviste este carácter de cierta peligrosidad, en la medida de que no es tan fácil controlar o predecir los temas y las formas que utilizará el poeta y potencialmente conforma una amenaza frente a todo tipo de discurso oficial con pretensiones hegemónicas⁵. Así, la diferencia generacional entre Tomasita Quiala y Liliana Rodríguez no solo plantea distinciones de nivel estético, sino que motivan también una reflexión en el nivel de lo político. En cuanto a la identidad de género y sus procesos de formación artística, claramente Tomasita debe vencer muchas dificultades y prejuicios para poder ocupar su lugar como repentista. En tanto Liliana ha encontrado un camino más abierto, no por el hecho natural de pertenecer a una generación más joven, sino porque la institucionalización de la enseñanza de la décima puede leerse como un proceso democratizador de esta práctica, cumpliendo, al igual que lo hizo la escuela formal a lo largo del siglo XX, una función de apertura de los bienes culturales.

Cada una de estas exponentes configuran identidades femeninas que, a veces, desde los roles más tradicionales logran operar transformaciones simbólicas y políticas en un espectro de expresiones que van desde la rabia al goce y reclaman en estos variados registros la necesidad de una transformación cultural y de una nueva tradición.

La proliferación de publicaciones en décima y de encuentros de payadores habla de una revitalización contemporánea del campo cultural. A este se incorporan nuevos sujetos, como las mujeres y los jóvenes. Los encuentros internacionales, además de espectáculos que difunden el valor de este arte,

⁵ También podemos comentar que los payadores salieron de las pantallas de televisión en Chile durante la dictadura.

constituyen también importantes espacios de diálogo, reflexión e intercambio de saberes entre las distintas tradiciones. Esto ha concitado un creciente interés en los espacios académicos, pues se trata de un espacio en vital actualización y enriquecimiento, pues los y las payadoras, y los y las escritoras en sus eventos, pueden intercambiar sus saberes y reflexiones.

La presencia femenina en los escenarios de la payada, es un fenómeno que se inserta en el contexto de este proceso de actualización y aportan la incorporación de sujetos y de temas que se encontraban excluidos.

Obras citadas

- Astorga, Cecilia (2012). *Las cajitas de colores*. Décimas. Aire Libro, Santiago.
- _____. (2010). *Décimas a lo divino*. Inédito.
- Astorga, Francisco (2000). "El canto a lo poeta", en *Revista Musical Chilena*. V. 54. N. 194. Santiago.
- Calderón Romero, Bárbara (2010). *Por prohibido que sea*. Milésimas eróticas. (s/n), Concepción.
- Leyva, Odalys (2003). *Confuso incidente*. (s/n), Concepción.
- _____. (2008). *Antología femenina cubana de décimas y malaras oral traumáticas*. Frente de Afirmación Hispanista, México.
- _____. (2009). *Los Césares Perdidos*. Editorial San Lope.
- _____. (2013). "La décima escrita por mujeres en Guáimaro". Manuscrito.
- Baeza C., Ana María (2012). "Género y sexualidad. Imaginario cultural en América Latina"; "La poesía y la constitución de sujeto femenino". En: *No ser más la bella muerta. Erotismo, sujeto y poesía en Delmira Agustini, Teresa Wilms y Clara Lair*. Editorial Usach. Santiago.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México: Paidós, 2001.
- _____. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Editorial Paidós, Bs. As., Barcelona, México.
- _____. (1998). "Actos preformativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista", en *Debate feminista*, N° 9, pp. 296-314.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Anagrama, Barcelona.
- _____. (2002). *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Editorial Montessor, Buenos Aires.
- Irigaray, Luce. (1978). *Speculum de la otra mujer*. Editorial Saltés, Madrid.
- Díaz Pimienta, Alexis (2000). *Teoría de la improvisación*. Ediciones Unión, La Habana.
- _____. (2008). "La décima como estrofa para la improvisación". En FUNDACIÓN JOAQUÍN DÍAZ (Ed.): *La voz y la improvisación: imaginación y recursos en la tradición hispánica. Simposio sobre patrimonio inmaterial, Valladolid*.
- Finnegan, Ruth (1992). *Oral Traditions and the Verbal Arts*. A guide to research practices. London, N.York, Routledge, 992.
- Hernández, Mayra (2001). *Hombres necios que acusáis... Estudio sobre el discurso femenino en la décima en Cuba*. Editorial Oriente, Cuba.
- Morales, Leonidas (1993). *Figuras literarias, rupturas culturales: modernidad e identidades culturales tradicionales*. Pehuén, Santiago de Chile.

- _____. (1989). "Violeta Parra: la génesis de su arte", en *Revista Hispamérica* Año XVIII, N° 52, pp. 17-30.
- Miranda, Paula (2013). *La poesía de Violeta Parra*. Editorial Cuarto Propio. Santiago.
- Menéndez Alberdi, Adolfo (1986). *La décima escrita*. Ediciones UNION, La Habana.
- _____. (2014). *Conversaciones con Nicanor Parra*. Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago.
- Olea M., Humberto (2011). "El canto a lo poeta. Una genealogía incompleta". *Revista Chilena de Literatura*. Sección Miscelánea, N° 78.
- Tala, Pamela (2011). "La cultura popular, la poesía popular y la décima". *Revista Chilena de Literatura*. Sección Miscelánea N° 78.
- Trapero, Maximiano (1996). *El libro de la décima (La poesía improvisada en el mundo hispánico)*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Cabildo Insular de Gran Canaria.
- López Lemus, Virgilio (1999). *La décima constante. Las tradiciones oral y escrita*. Fundación Fernando Ortiz. La Habana.

