

# EL UNIVERSO FEMENINO ENTRE TEXTOS E HISTORIA

## TEMAS, ESCRITURAS, LENGUAJES

### · TOMO I: LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN ·

Edición de Daria Castaldo, Claudia Colantonio, Giulia Lucchesi,  
Massimo Marini, Debora Vaccari y Erica Verducci

Coordinación de Isabella Tomassetti



ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI



**AISPI Edizioni, 2025**

**Roma**

**Associazione Ispanisti Italiani**

**c/o Instituto Cervantes**

Via di Villa Albani 14/16

00198 - Roma

[www.aispi.it](http://www.aispi.it)

**Diseño y maquetación**

**Departamento de Cultura Digital**

Instituto Cervantes

C/ Alcalá, 49

28014 - Madrid

<https://cvc.cervantes.es/>

© 2025 Associazione Ispanisti Italiani

ISBN: 979-1-29-860190-1

NIPO: 110-25-089-2

**EL UNIVERSO FEMENINO  
ENTRE TEXTOS E HISTORIA**  
**TEMAS, ESCRITURAS, LENGUAJES**  
**· TOMO I: LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN ·**

Edición de Daria Castaldo, Claudia Colantonio, Giulia Lucchesi,  
Massimo Marini, Debora Vaccari y Erica Verducci

Coordinación de Isabella Tomassetti



ASSOCIAZIONE ISPANISTI ITALIANI

# ÍNDICE

**Prólogo** pp. 7-9

Renata Londero y Marco Presotto

TOMO I: LINGÜÍSTICA Y TRADUCCIÓN

---

**Dos veces invisibles. La literatura gallega de autoría femenina traducida al italiano** pp. 13-26

Chiara Albertazzi

**Sexismo lingüístico y visibilidad de alcaldesas y *sindache*** pp. 27-44

Iolanda Alfano

**El feminismo y la representación de la mujer en el discurso de las derechas: un análisis crítico de los debates parlamentarios en España (2018-2023)** pp. 45-61

Davide Aliberti

**Las representaciones discursivas de la menopausia en las revistas españolas** pp. 63-80

Sara Bani

**Jugar un papel y no un «trapo» en la historia de la humanidad: Mafalda y su mirada sobre lo femenino** pp. 81-94

Gloria Bazzocchi

**Alteraciones y ajustes en el sistema de género gramatical del español** pp. 95-134

Mercedes Bengoechea

**El lenguaje inclusivo en las redes sociales: ¿a favor o en contra?** pp. 135-154

Silvia Betti y Lisa Gozzi

**«Muchos son los vicios de las mugeres, pero el mayor es que se contentan de sí mismas, y procuran quanto pueden de agradar a los hombres»:** axiología y traducción en el siglo XVI pp. 155-168

Daniela Capra

**Marcas ideológicas de la entrada «mujer» en los diccionarios de Julio Casares y de María Moliner** pp. 169-183

Mariarosaria Colucciello

**Neomorfemas inclusivos en producciones contemporáneas en lengua española** pp. 185-206

Giorgia Esposito

**El mundo femenino en los diccionarios de español-italiano** pp. 207-221

[Federica Fracapane](#)

**Desafiando estereotipos: un análisis lingüístico de la novela *Sin muertos*** pp. 223-239

[Magdalena Jiménez Naharro](#)

**Tradurre Isabel Allende: l'equilibrio nei margini della lealtà** pp. 241-266

[Elena Liverani](#)

**Algunos contrastes en el género gramatical en español y sefardí** pp. 267-280

[Iskra Manólova Dóbrega](#)

**La mujer en los discursos de investidura de la España democrática: evolución de patrones y modalidades lingüísticas** pp. 281-299

[Andrés Ortega Garrido](#)

***Celia en la revolución* de Elena Fortún: aspectos de su traducción al italiano** pp. 301-314

[Nuria Pérez Vicente](#)

**Mujer y poesía oral de improvisación: del estigma al empoderamiento social** pp. 315-336

[Daniela Zizi](#)



# Mujer y poesía oral de improvisación: del estigma al empoderamiento social

Daniela Zizi

Università di Cagliari

## Introducción

El arte de la improvisación se remonta a la Antigüedad clásica donde el canto, la música, la poesía o la danza compartían el mismo estatus que la filosofía, la geometría o las matemáticas. Componer poemas y declamarlos en público estaba asociado al prestigio personal. Esta práctica cultural, filtrada a través de los siglos y las culturas, ha permanecido viva en muchos países durante siglos hasta llegar a nuestros días.

Es preciso señalar que, en relación con el tema que vamos a tratar en las páginas que siguen, no hay una sola forma de poesía oral de improvisación, sino también diversas modalidades de improvisar poesía en diferentes países, así como distintos tipos de improvisación en un mismo país, por ello, encontramos poetas improvisadores en Europa, en América Latina y en otras partes del mundo. El conjunto de modalidades de esta práctica cultural se puede consultar en Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad publicada ya en 2014.

Cuando se habla de poesía oral de improvisación, enseguida el imaginario colectivo nos remite a poetas de sexo masculino ya que, 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, habitadas por

varones desde su origen. Éstos capitalizaron los espacios públicos en los que la poesía de improvisación se daba, como las tabernas, los festejos locales o especialmente los palcos escénicos. Por el contrario, las mujeres siempre aparecían asociadas a contextos privados y, más concretamente, al ámbito doméstico.

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 (Kottak, 2007: 185 y 191).

Alexis Díaz Pimienta, estudioso y extraordinario repentista cubano, en su poderoso estudio sobre la poesía oral de improvisación sostiene que

«Mientras el hombre —*bertsolari*, trovero, versador, repentista, payador, etc.— lanzaba versos al viento, la mujer cuidaba de los hijos, hacía las labores del hogar o, cuando más, escuchaba en un rincón, “como correspondía a su sexo y a sus ocupaciones”.» (2014: 168).

Sin duda, circunstancias como las arriba mencionadas frenaron el surgimiento e inserción de poetisas repentistas en los ámbitos públicos donde se desenvolvía la poesía oral improvisada, aunque, como veremos más adelante, existen evidencias fehacientes de que hubo varias y que además han dejado huellas importantes en el mundo androcéntrico de la poesía de repente.

## 1. La poesía oral de improvisación en España

En España existe un rico abanico de modalidades de poesía oral improvisada con peculiaridades distintivas y que muestran diversos grados de vigencia e implantación social, al tiempo que se encuentran, respectivamente, asociadas a un territorio, a una lengua (gallego, vasco, catalán y castellano) y a una tradición cultural propia. Veamos cuáles son las más representativas.



Figura 1. La poesía oral de improvisación en España. Elaboración propia.

Tanto la *regueifa* gallega, el *bertsolarismo* vasco, así como el resto de las distintas manifestaciones de la poesía oral improvisada —como las señaladas en la figura anterior—, comparten características comunes en lo que se refiere a su origen, su desarrollo en el tiempo y sus expectativas de futuro.

Todas estas tradiciones poéticas expresadas a través del canto y, por lo tanto, de la oralidad, nacieron en contextos rurales enmarcados en sociedades agro-pastoriles y asociados a contextos ritualizados como las fiestas locales, las bodas o los cantos de taberna, todos ellos protagonizados por hombres, con la rara excepción de alguna puntual intervención femenina.

En Galicia, la *regueifa* era un desafío oral improvisado en verso, una tradición cultural que se celebraba en los banquetes de boda en los cuales los novios ponían a disposición de los que no habían sido invitados un bollo de pan llamado *regueifa*, y el modo de ver a quién le correspondía el honor de repartirlo entre los presentes, era retarse dialécticamente en verso, metiéndose los unos con los otros, con los novios o sus familiares, siendo el ganador el que hacía gala de mayor ingenio y mordacidad (Suárez 1982, Blanco 2000).

En el análisis de este tipo de materiales —publicados, en este caso, en distintos cancioneros gallegos—, se puede comprobar que en los contextos compartidos entre varones y mujeres se reproducían estereotipos tradicionales recurrentes, tales como la desconfianza preventiva y casi automática de las mozas en relación a las pretensiones sexuales de los mozos antes del matrimonio, cuando no el rechazo e indignación de las mozas frente a la representación de un rol masculino que empleaba referentes sexuales explícitos como

arma arrojadiza. En definitiva, patrones verbales masculinos que establecían públicamente una relación de género asimétrica, en la que la mujer se veía obligada a eludir el enfrentamiento, so pena de verse envuelta en el descrédito social y en el entredicho moral (López Coira, 2000: 102-105).

Un ejemplo explícito de este tipo de patrón verbal de dominación masculina sobre la mujer aparece en la siguiente copla, perteneciente a un desafío entre sexos<sup>1</sup>:

Ista noite é de ir aló	Esta noite he de ir allí
terás as pernas lavadas	tendrás las piernas lavadas
heime de meter ond'elas	me he de meter entre ellas
aunque sea a puñeladas	aunque sea a puñaladas

En cuanto a la evolución temporal, los diversos tipos de poesía oral de improvisación también comparten algunos rasgos de carácter estructural. El proceso de modernización de las sociedades, unido a los movimientos migratorios globales del campo a la ciudad, dejó a las poblaciones rurales sin generaciones de recambio que continuaran con los mecanismos de reproducción social y económica y con las tradiciones culturales adheridas a ellos.

En relación con las expectativas de futuro, hay que resaltar que es más que probable que fueran los propios emigrantes rurales en su proceso de asentamiento en los núcleos urbanos, junto con el acceso a nuevos recursos sociales y económicos, los que propiciaron el reflatamiento de los sentimientos de pertenencia e identificación cultural haciendo que volvieran a emerger, bajo el signo del rescate, las tradicionales prácticas de improvisación poética, esta vez desprovistas de su contexto original y proyectadas a nuevos entornos sociales de naturaleza urbana; nuevos ropajes de modernidad para los antiguos signos y símbolos de identidad cultural, nuevos envoltorios a través de los cuales la tradición se trasmuta en espectáculo público, un cambio sustancial que pasa del uso tradicional en las comunidades rurales a un producto cultural que se consume en contextos urbanos, ya en formatos multimedia como festivales, conciertos, así como diversos registros audiovisuales disponibles en Internet.

---

<sup>1</sup> Agradezco al profesor Miguel López Coira el acceso a su archivo etnográfico, del que proviene la copla citada.

Así ha sucedido en Galicia, donde con la intervención de una asociación de vecinos emigrantes, el *Centro Veciñal e Cultural de Valladares*, se llevaron a cabo a finales de los años 80 los primeros concursos de *regueifa* y, a partir de los 90, se han promovido talleres de improvisación gratuitos y, en la actualidad, con la colaboración de instituciones públicas, se imparten cursos de *regueifa* en más de diez escuelas, convocándose concursos escolares anuales con una gran repercusión en Galicia, en los que participan tanto chicos como chicas.



Imagen 1. XXI Certamen internacional de improvisación oral organizado por el CVC Valladares, año 2019<sup>2</sup>.

Hay que reseñar que el papel actual de las mujeres en este ámbito de la poesía oral de improvisación es más que notable. No solo porque hay más participación femenina en los talleres y concursos escolares, sino que actualmente una poetisa improvisadora, Lupe Blanco, ha ganado consecutivamente las tres últimas ediciones del *Campeonato Galego da Regueifa*<sup>3</sup>. En añadidura, señalar que una de las alumnas de esos talleres y concursos escolares, Alba María Rodríguez, es hoy, no solo otra de las *regueifeiras* más importantes de Galicia, sino también una reconocida investigadora sobre la denominada «poesía galega de repente» (Rodríguez 2017).

<sup>2</sup> Cortesía de la Asociación ORAL.

<sup>3</sup> *Premios Galegos da Regueifa. III edición EspallaRimas*: <https://www.youtube.com/watch?v=IyhPzKPluqU> [10/04/2024].



Imagen 2. Lupe Blanco<sup>4</sup>.



Imagen 3. Alba María Rodríguez presentando su libro en 2017<sup>5</sup>.

En cuanto al *bertsolarismo* vasco, hay que resaltar que se trata de una práctica cultural inscrita en una comunidad lingüística que promueve los rasgos de una identidad cultural específica, sociocéntrica y enormemente difundida tanto en términos de consumo cultural como de institucionalización social y educativa, y en la actualidad, muestra una gran vitalidad social y cultural con cerca de dos mil actuaciones anuales (Garzia, Sarasua y Egaña 2001 y Garzia 2012).

---

<sup>4</sup> <https://sabersexproximos.gal/ficha/lupe-blanco/> [04/05/2024].

<sup>5</sup> [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/carballo/2017/12/13/span-langglalba-maria-rodri-guez-trae-spanspan-langgl-festa-regueifeira-carballo-mais-plans-hoxespan/0003\\_201712C13C10991.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/carballo/carballo/2017/12/13/span-langglalba-maria-rodri-guez-trae-spanspan-langgl-festa-regueifeira-carballo-mais-plans-hoxespan/0003_201712C13C10991.htm) [04/05/2024].

Aunque las disputas entre *bertsolaris* se venían realizando desde antes de 1877, —a partir de este año empezaron los campeonatos de *bertsos*, que a lo largo del tiempo fueron pasando por distintas circunstancias de auge y declive—, no fue hasta 1983 cuando una mujer llamada Mardaras cantó por primera vez en la plaza pública compitiendo con hombres.

Sin embargo, desde 1987 la *Asociación de Amigos del Bertsolarismo* ha promovido durante más de treinta años el *bertsolarismo* en todas sus facetas posibles, desde campeonatos nacionales o su presencia en los medios de comunicación hasta la promoción y creación de numerosas escuelas de improvisación, agrupando, actualmente, a más de dos mil cuatrocientos *bertsolaris* y aficionados al *bertsolarismo*. Además, a través del proyecto *Bertsozale Elkarte*a (Asociación amante del verso), actualmente, con datos de 2023, más de 29.000 alumnos y alumnas estudian *bertsolarismo* en horario escolar de la mano de cincuenta profesores y profesoras a petición de los propios centros escolares<sup>6</sup>.

A diferencia de otras tradiciones culturales, aquí la poesía oral de improvisación no se encuentra restringida estrictamente al mundo masculino, dado que las *bertso-eskolas* son mixtas, y en los últimos años se ha producido una notable incorporación de la mujer a la improvisación. Tanto es así que en los *Campeonatos Nacionales de Bertsolaris* de 2009, 2017 y 2022 ganó una mujer, Maialen Lujanbio Zugasti<sup>7</sup>.



Imagen 4. Maialen Lujanbio Zugasti en el *Campeonato Nacional de Bertsolaris* de 2009 (cortesía de Xenpelar Dokumentazio Zentroa).

<sup>6</sup> <https://www.kulturklik.euskadi.eus/noticia/2023/06/13/bertsolaritza-ikastetxean/webklik01-det-newpr/es/> [28/05/2024].

<sup>7</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Bertsolari\\_txapelketa\\_nagusia](https://es.wikipedia.org/wiki/Bertsolari_txapelketa_nagusia) [01/06/2024].

Sigamos girando las agujas territoriales en el mismo sentido que las temporales del reloj para ubicarnos en Cataluña y Baleares, donde se practican las llamadas *Corrandes* y los *Glosats*, respectivamente. Al igual que en otras zonas de España, la pérdida de los contextos de uso (emigración, cambio socioeconómico, despoblamiento del entorno rural) propició un franco declive de su práctica, aunque en los últimos años se está produciendo un movimiento de fuerte revitalización que favorece su recuperación cultural. Por ejemplo, actualmente las Islas Baleares están viviendo una época de resurgimiento de los *gloses* y *glosadors* gracias a la celebración de *trobadas de glosadors*, concursos escolares de *gloses*, talleres de técnicas de improvisación e intercambios con otros países o maratones de *glosadors* (Munar 2003).

La poesía oral de improvisación en las Islas Baleares parece gozar actualmente de buena salud. Desde 1998, la *Associació Cultural Canonge de Santa Cirga* organiza en Mallorca las *Mostres Internacionals d'Improvissadors* (Muestras Internacionales de Improvisadores), así como la promoción durante años de talleres de técnicas de improvisación, tanto en las escuelas como en el seno mismo de la agrupación<sup>8</sup>.

Pasando a la región de Murcia, la aparición del *trovo* queda estrechamente vinculada al mundo de la minería, a las migraciones de *copleros* y *troveros* de la comarca de la Alpujarra, en la provincia de Granada. Los *trovos* surgen al añadir a la poesía popular el arte de la improvisación, basándose en unas reglas firmes y establecidas, que marcan las pautas a seguir por los *troveros*. Acompañados de una cuadrilla de músicos o de una guitarra española, se desarrollan las llamadas *noches troveras*. Un mundo netamente masculino en el que, tras distintas etapas, se consolidó la poesía improvisada a partir de la aparición de nuevas generaciones de *troveros* fomentada por la *Asociación Trovera José María Marín* al crear el Festival Internacional de Poesía Improvisada denominado *TROVALIA* (Criado, 2008: 383). La mencionada asociación consiguió que, a partir de 1992, la Asamblea Regional de Murcia subvencionara campañas de divulgación en los colegios e institutos, constituyendo la primera experiencia docente a la que se unirían más tarde,

---

<sup>8</sup> A través del sitio web de <http://www.glosadorsdemallorca.com/> [01/06/2024], se puede acceder a una significativa información sobre los numerosos *tallers de gloses* que se imparten en diversas poblaciones de Mallorca, así como convocatorias de *combats*.

en marzo de 2012, la escuela de trovo de La Unión y, en marzo de 2016, la escuela *El Patiñero*.

En Canarias, la tradición actual de la *décima* está vinculada al fenómeno de la emigración hacia Cuba de finales del XIX y de principios del siglo XX. Se dice que en los inicios de este último siglo fueron los emigrantes canarios los que llevaron la tradición de poesía improvisada a Cuba, introduciendo la *décima espinela* a la que los cubanos llamaron *punto canario*.

Sin embargo, la emigración canaria «de retorno», denominó la *décima* improvisada cantada *punto cubano* y, desde entonces, éste ha estado ligado al mundo rural y prácticamente circunscrito al ámbito privado, donde los *verseadores* improvisaban en contextos familiares o en lugares de encuentro como bodegas y locales particulares. Fue a finales de los años setenta del pasado siglo cuando el *punto cubano* en Canarias adquirió cierta notoriedad, dando el salto al ámbito público a cargo del grupo *Los Verseadores*, que dieron popularidad a esta tradición cultural, llevándola a los escenarios.

## 2. La poesía oral de improvisación en Hispanoamérica

La poesía oral en América Latina es una práctica cultural enormemente extendida en numerosos países, tales como Argentina, Brasil, México, Colombia, Uruguay, Venezuela, Perú, Chile o Cuba, entre otros. Por otra parte, un elemento en común que vincula esta variedad de prácticas culturales en Hispanoamérica es el uso de la *décima* como forma estrófica predominante.

En relación con el tema que nos ocupa, aunque hay constancia de muchas mujeres improvisadoras en Hispanoamérica, como Tomasita Quiala en Cuba; Pablita Hernández o Candelaria Vacunare en Colombia; las *payadoras* Marta Suint o Susana Repetto, entre otras, en Argentina; María Acevedo en Uruguay o María Cecilia Astorga en Chile (Díaz Pimienta, 2014: 170-175), la presencia de la mujer en la poesía de improvisación ha sido muy pobre en lo que atañe a su participación en eventos públicos, certámenes o festivales.

También en Cuba la mujer ha tenido escasísima presencia en el mundo del *repentismo* hasta bien entrado el siglo XX. Sin embargo, la creación en el año 2000 de la *Cátedra Experimental de Poesía Improvisada* y, poco después,

en 2001, la fundación del *Centro Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado* (CIDVI), tuvieron como consecuencia la promoción de numerosas generaciones de *repentistas*, tanto varones como mujeres, jóvenes y adultos mediante talleres, cursos reglados y formación continuada, consolidando así el *repentismo* en Cuba. Con regularidad, al final de cada curso se realiza una exhibición pública a la que asisten amantes de la *décima*, así como los padres de los alumnos del Centro, como se puede apreciar en la imagen siguiente:



Imagen 5. Alumnas del CIDVI en una de las exhibiciones públicas. La Habana, 2013 (Fotografía de la autora).

### 3. La poesía oral de improvisación en Italia

Volviendo al continente europeo, al igual que en los casos descritos anteriormente (España y América Latina), la diversidad de la poesía oral de improvisación es también una característica común en Italia. Esta diversidad se encuentra asociada a determinados territorios o regiones de la Italia peninsular e insular, tal como podemos ver en la siguiente figura:

Figura 2 · Página siguiente >



Figura 2. La poesía de improvisación oral en Italia. Elaboración propia.

Tal y como se puede apreciar, son varias las regiones en las que se cultiva, con mayor o menor vigencia, la poesía improvisada, denominada *poesia estemporanea*. Es necesario resaltar que a partir de la segunda mitad del siglo xx se han llevado significativos movimientos de revitalización de este tipo de poesía, con la convocatoria de encuentros poéticos fomentados por diversos círculos y asociaciones de cantores en rima, como la *Associazione Poeti Estemporanei Amatriciani*, constituida en 1965, o la *Lega Italiana Poesia Estemporanea* fundada en 1998 y, ya en el siglo xxi, la importantísima labor llevada a cabo por la *Accademia dell'Ottava*, constituida en 2006, promotora de eventos y de talleres de improvisación poética<sup>9</sup>. Es a través de estos últimos donde la incorporación de la mujer se hizo posible, pese a que en la escena pública la presencia masculina sea la norma.

Ahora bien, en esta ocasión me referiré únicamente al caso de Cerdeña, no solo por ser la isla a la que pertenezco, sino porque allí la poesía oral de improvisación, se ha mantenido secularmente y con gran vigencia. Como en los casos anteriores, también en Cerdeña, existen varias tradiciones locales de improvisación poética que han ido asentándose de modo diverso a través del tiempo. Veamos en la siguiente figura su distribución geográfica:

Figura 3 · Página siguiente >

<sup>9</sup> <https://www.accademiadellottava.it> [20/04/2024].



Figura 3. Modalidades de la poesía oral de improvisación en Cerdeña. Elaboración propia.

Las distintas modalidades de improvisación se diferencian, fundamentalmente, en sus sistemas estróficos y en sus esquemas compositivos, además de las variantes dialectales que les son propias. De entre todas, me remitiré a la modalidad que se extiende por toda el área del Logudoro y, de hecho, por todo el territorio isleño. Representada y conocida como *gara poetica*, constituye la máxima expresión de la improvisación poética de la isla desde hace más de cien años.

Como norma general y prácticamente exclusiva en Cerdeña, los hombres solían improvisar en poesía en contextos sociales como los llamados *tzilleris* o tabernas populares, así como en las fiestas rurales utilizando como métrica poética la octava rima, que se asentaría posteriormente como prescriptiva en los combates poéticos sardos. Por el contrario, las mujeres aparecen asociadas a contextos liminares, como el nacimiento y la muerte, tal y como testimonian en sus escritos algunos viajeros extranjeros a finales del siglo XIX y, hasta bien entrado el siglo XX, se las circunscribe a los cantos de cuna, los *ninnidos* y a los cantos fúnebres o *attitidos*<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Por ejemplo, Bresciani (1850), Boullier (1865), Von Maltzan (1869) o Despina (1881), entre otros.

Aunque, no obstante, estudiosos como Matteo Madau en 1792 o Giovanni Spanu en 1840 ya constataban la existencia de poetisas improvisadoras que no solo improvisaban en los *ninnidos* y *attitidos*, sino también componían *mutos* y *mutettus*, formas de improvisación poética con versos generalmente heptasílabos que eran mayormente cantados por las mujeres mientras atendían a las tareas domésticas o a las labores agrícolas.

Pero hay un momento en la historia de la poesía oral de improvisación en Cerdeña que marca un antes y un después. El 15 de septiembre de 1896, en el pueblo de la provincia de Sassari, Ozieri, por iniciativa del poeta Antonio Cubeddu, tuvo lugar la primera *gara* oficial celebrada de manera pública en un palco escénico, dando lugar a institucionalización sociocultural de la *gara poetica*. Allí se establecieron las bases de los encuentros poéticos en público que, con algunas variaciones, han llegado hasta nuestros días.

Desde entonces, los desafíos poéticos entraron a formar parte irrenunciable de los eventos festivos de los pueblos. No había fiesta local sin la correspondiente *gara poetica*, que se celebraba por la noche en la plaza del pueblo hasta bien entrada la madrugada y que estaba protagonizada por los mejores y más renombrados poetas improvisadores que debían enfrentarse improvisando en octavas, primero en un exordio, luego en dos tipos de temas de naturaleza antagónica propuestos por el comité organizador de la fiesta local, a continuación debían debatir con estrofas de distinta métrica, como cuartetos llamados *battorinas*, dísticos componiendo octavas llamados *duinas* y finalmente cantar una composición, antaño una *moda* y hogaño un *sonetto*, en honor al santo patrón del pueblo en el que han sido contratados (Zizi y López Coira 2020).

Desde el inicio de la historia oficial de la *gara* la profesión de *cantador* ha sido una ocupación estrictamente masculina pues, al igual que en otros entornos culturales, las mujeres estaban constreñidas a los roles de género de la época en la que vivieron. Sin embargo, también como en los casos anteriores, Galicia y País Vasco, tenemos la excepción que confirma la regla de la exclusividad del hombre en la creación del verso improvisado. Y, más, concretamente tres excepciones, las de tres poetisas improvisadoras que compartieron el palco escénico con sus colegas poetas varones desafiando los roles de género imperantes a finales del siglo XIX y principios

del xx: Candida Mara, Maria Farina y Chiarina Porcheddu, las principales poetisas improvisadoras que reseña Pedra Tzilla en su trabajo (2016).

Se puede decir, sin lugar a dudas, que Candida Mara (1877-1927), como se diría coloquialmente, fue «una mujer de rompe y rasga»<sup>11</sup>. Nacida en Nulvi (SS), fue una legendaria *cantadora*, un verdadero referente del *cantu a chiterra*, otra modalidad de la poesía oral de improvisación de Cerdeña. Dotada de una voz potente y de una gran capacidad de improvisación, fue la primera mujer capaz de desafiar en el escenario a los poetas improvisadores en las décadas de 1910 y 1920, un mundo hasta entonces dominado exclusivamente por hombres.

En ocasiones, esos *cantadores* se enzarzaban en concursos de habilidad, improvisando rimas, chistes ambiguos y alusivos, cuando no ofensivos, ante los que Candida Mara se defendía sin arredrarse lo más mínimo, como durante un concurso en Oschiri (SS), cuando el poeta apodado *Berrittedda* la provocó llamándola «*bagassa e burda*» (puta y bastarda). La respuesta de Candida fue un contundente puñetazo en la cara del desafortunado *Berrittedda*, haciéndole caer al suelo inconsciente<sup>12</sup>. Se decía de ella que viajaba en calesa de pueblo en pueblo con una pistola metida bajo la falda, afrontando sola caminos peligrosos, rodeada de bosques y montes, no pocas veces frecuentados por bandidos (Lai 2023).

Al parecer, era una mujer alta y esbelta, de porte y vestimenta elegantes, capaz de hechizar y seducir al mismo tiempo con sus maneras y su particular canto. También era conocida por sus caballos de carreras, que participaban en las principales carreras ecuestres de la isla, así como por un estilo de vida que, en absoluto, se ajustaba a los cánones de la época. En 1914, en Padria (SS), durante una de sus actuaciones, Antonio Giuseppe Sechi, un acaudalado caballero local, se enamoró perdidamente de ella; abandonó a su esposa para huir con la «cantadora nulvесе», desencadenando el escándalo y la crítica social. De esta figura, demasiado adelantada a la mentalidad de la

---

<sup>11</sup> Expresión que se aplica a la persona que se hace notar por su carácter y su ánimo fuerte, valiente y resuelto, y que hace lo que se propone con decisión y sin miramientos ni miedo a los prejuicios y las convenciones sociales. Tomado de: <https://es.bab.la/diccionario/espanol/de-rompe-y-rasga> [01/06/2024].

<sup>12</sup> <https://www.lanuovasardegna.it/regione/2013/05/25/news/la-leggenda-di-candida-mara-1.7129723> [16/05/2024].

época, no existen imágenes, ni registro de sus poesías, cayendo su recuerdo en el olvido, actualmente recuperado y recreado por Vanni Lai en su novela *La Cantadora*, editada en 2023, de la que reproducimos la portada:



Imagen 6. *La Cantadora* de Vanni Lai.

Por otra parte, Maria Farina, hija del gran poeta improvisador Antonio Farina, nació en Osilo (SS) en 1887 y fue otra de las mujeres reconocida como poetisa improvisadora entre los poetas de su tiempo. Una mujer que desafiaba a los hombres en el escenario, sin pelos en la lengua, que se defendía muy bien en las plazas de los pueblos donde se celebraban las *garas*, contestando con rimas audaces y replicando con un arte magistral sus versos cantados con una voz melodiosa, improvisando octavas nunca banales, siempre respetuosas con la métrica y llenas de intención y contenido (Casula 2021).

Imagen 7 · Página siguiente >



Imagen 7. La poetisa Maria Farina (1887-1958)<sup>13</sup>.

Desde su primera aparición a los catorce años, el mundo de los poetas reconoció de inmediato su talento natural, y aún se conservan en la memoria popular las famosas octavas cantadas por Maria Farina cuando era pequeña, sobre todo aquellas contra los grandes poetas de entonces, denominados *sos mannos* (los grandes). Con solo catorce años improvisó una octava contra uno de ellos, Salvatore Testoni, que todavía la veía como una niña y dudaba de que el talento podía transmitirse de padre a hija. Esta fue la respuesta de la adolescente Maria<sup>14</sup>:

*Mancari sia misera femina  
Testone, no mi lasso catzigare.  
Eo so dura e mala a mastigare  
àlcia de una roca marmarina.  
So vera fiza 'e Antoni Farina  
e no mi chelfas bastarda jamarè.  
Fiza 'e Antoni Farina deo so  
sugeta a nde leare ma nde do.*

Aunque sea una mísera mujer  
Testoni, no me dejas pisotear.  
Soy dura y mala de masticar  
astilla de una piedra alabastrina.  
Soy auténtica hija de Antonio Farina  
y no puedes llamarme bastarda.  
Hija de Antonio Farina yo soy  
dispuesta a recibirlas, pero también las doy.

---

<sup>13</sup> Imagen extraída de <https://www.portaleletterario.net/archivi/immagini/2015/M/matilde-se-rao.jpg> [25/05/2024].

<sup>14</sup> <https://www.sapoesiacantada.it/poeta/maria-farina/> [25/05/2024].

Caterina Porcu, conocida también como Chiarina Porcheddu, nació en el mismo pueblo que Maria Farina, en Osilo y fue otra de las poetisas improvisadoras sardas que, no solo se abrió camino en las *garas* poéticas logudoresas, sino que también, al igual que Candida Mara, destacó en el *cantu a chiterra* que, como dijimos anteriormente, es otra modalidad de improvisación poética de Cerdeña.

Debutó en 1927 con veinticinco años acompañando en el palco escénico a dos de los grandes poetas improvisadores del momento, Barore Sassu y Juanninu Fadda. Su marcada personalidad y carácter inconformista le llevó a enfrentarse a sus colegas varones, compitiendo con ellos en las *garas* que se celebraban en los pueblos y superando los prejuicios morales de un mundo de hombres que, por norma, asignaba el protagonismo a los poetas improvisadores varones en las competiciones de poesía.



Imagen 8. La poetisa Chiarina Porcheddu (1902-1991)<sup>15</sup>.

Como muestra de ese espíritu combativo, veamos a continuación la octava de Chiarina Porcheddu en el trascurso de una *gara* con el poeta improvisador Totonì Crobu, el cual se atrevió a bromear con el apellido de Chiarina,

<sup>15</sup> Imagen extraída de <https://www.sapoesiacantada.it/esplora/la-poesia-delle-donne/> [25/05/2024].

cuya traducción sería «cerdito», teniendo en cuenta que, por su parte, el adversario se apellidaba Crobu, que se traduce como «cuervo»<sup>16</sup>:

<i>Cando 'ochin su porcu, ite allegria! Festan inoghe, festan iguddane ca saborida est sa peta mia mandigàda cun pane e chena pane, ma si unu crobu b'at mortu in sa ia passat, no lu fiagat mancu cane. Sa peta mia est bona 'è seguru ch'est saborida po sos canes puru.</i>	Quando matan al cerdo ¡qué alegría! Se festeja aquí y en todas partes porque es sabrosa la carne mía que se come con pan y sin pan, pero si hay un cuervo muerto en la calle ni los perros lo huelen y pasan de largo. mi carne es buena seguramente y para los perros es sabrosa, ciertamente.
--	--

Cabe decir que, al contrario de los casos hasta aquí comentados, en Cerdeña no se ha producido un verdadero movimiento de revitalización de la poesía oral de improvisación, ni ha tenido lugar la creación de escuelas o talleres de aprendizaje en las instituciones educativas. En este caso, el cambio socioeconómico y la marcada emigración de mediados del siglo pasado propiciaron la pérdida de los contextos sociales donde se reproducía este arte verbal, los mencionados *tzilleris* o tabernas. Pero, sin duda, también ha influido la falta de perspectiva hacia el futuro por parte del conjunto de poetas improvisadores durante décadas, que tampoco han sido realmente apoyados por las instituciones sociales; todo ello, ha tenido como consecuencia la falta de generaciones de recambio necesarias para asegurar un porvenir halagüeño para este arte de cantar en poesía.

## Reflexiones finales

Hasta aquí se han venido exponiendo diversos entornos sociales y culturales en los que el papel de la mujer ha estado marginado desde los orígenes de las distintas manifestaciones de la poesía oral de improvisación. La participación activa de las mujeres en eventos competitivos era, sin lugar a dudas, percibida como amenazante para la masculinidad dominante y para el orden social establecido, lo que llevaba a la desaprobación, a la estigmatización

---

<sup>16</sup> <https://www.sapoesiacantada.it/poeta/chiarina-porcheddu/> [25/05/2024].

y a la marginalización de las mujeres que desafiaban los roles de género imperantes.

Ellas fueron pioneras en enfrentarse a los estereotipos de género que, en aquel momento, limitaban las oportunidades y su potencial, las primeras en romper el techo de cristal que les impedía cantar en poesía en pie de igualdad en los escenarios. Con su arrojo y personalidad plantaron cara a los prejuicios y a la crítica social, defendiendo su derecho a la creación del verso y sembrando la semilla que décadas después germinaría floreciente y femenina.

Es verdad que en el caso de la poesía oral de improvisación aún no se ha llegado a una presencia femenina paritaria en los encuentros o certámenes poéticos públicos, pero los ejemplos de Lupe Blanco o Ana María Rodríguez como referentes de la *regueifa* en Galicia, de Maialen Lujanbio, *bertsolari* tricampeona en el País Vasco, no solo señalan *el* camino, sino que *ya es* el camino por el que hombres y mujeres pueden y deben transitar en pie de igualdad. Y, aunque ese camino está aún por recorrer, los primeros pasos ya están dados, y el surgimiento continuo de poetisas improvisadoras no hace sino aventurar un futuro ‘por-venir’.

Y es aquí donde quisiera invocar el término ‘empoderamiento’ que también se cita en el título de este trabajo. El DLE le adjudica el significado de «acción y efecto de empoderar», que nos conduce obligatoriamente al verbo ‘empoderar’, al cual le asigna dos acepciones:

1. tr. Hacer poderoso o fuerte a un individuo o grupo social desfavorecido.
2. tr. Dar a alguien autoridad, influencia o conocimiento para hacer algo.

Aunque estas dos acepciones sugieren rasgos que pudieran aplicarse a nuestro discurso sobre la mujer y la improvisación poética, más bien nos remiten a una acción transitiva, a un agente externo encargado de «hacer poderoso a» o «dar a alguien autoridad para». Un algo o alguien con la potestad de conceder la cualidad de empoderarse.

Tomando como referencia otros significados de empoderamiento, en este caso, aplicados al ámbito femenino, el término está asociado a la idea de infundir en las mujeres mayor autoconfianza, seguridad y poder para tomar decisiones, para resolver problemas y para organizarse y cambiar situaciones que las afectan directa o indirectamente.

Aun estando de acuerdo con la argumentación anterior, creo que el empoderamiento implica algo más que las herramientas y capacidades que

permiten a las mujeres asumir una participación más destacada y activa en la sociedad, tanto a nivel personal, como a nivel político y económico, y ese algo más atraviesa la noción de tener y tomar conciencia del propio poder como algo implícito, como un rasgo inherente a la condición de la persona. Un empoderamiento no como un proceso —que también lo es— sino como un hecho en sí y, en el caso que nos ocupa, no como un camino para ‘ser más’, sino para ‘ser igual’, para reivindicar con la acción y el pensamiento un lugar legítimo y paritario, al margen de las diferencias consustanciales a los sexos.

Este empoderamiento como conciencia es el que verdaderamente conduce a la irrenunciable actitud reivindicativa que se reclama en el *Manifiesto decimista* (Argüello, Battle *et al.*, 2022), elaborado y publicado por un grupo de mujeres ligadas al canto y poesía tradicionales en distintos lugares de América Latina. Vaya como colofón la primera de sus *décimas* que dice así (2022: 2):

**M**uchas mujeres poetas  
**A** brigadas de poesía  
**N**acemos día tras día  
**I**nvalidando etiquetas  
**F**abulosamente inquietas  
**I**rrumpimos con euforia  
**E**n la tradición-memoria  
**S**abiendo que no es lo mismo  
**T**antear el idealismo  
**O**ser parte de la historia

## Bibliografía citada

- ARGÜELLO, Araceli Juliana; BATTLE LATHROP, María Bernardita; BELTRÁN, Nayla; GUERRA BERRIOS, María Haydée; GUEVARA GONZÁLEZ, Sirani y LÓPEZ, Caro (2022), «Manifiesto Decimista», *Trans. Revista Transcultural de Música*, 26: 1-50 [16/05/2024]  
<https://www.sibetrans.com/trans/public/docs/14-manifiesto-decimista.pdf>
- BLANCO PÉREZ, Domingo (2000), «La poesía oral improvisada en Galicia, las *regueifas*», eds. Maximiano Trapero; Santana Martel, Eladio; Hertel, Alix. *Actas del VI Encuentro—Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso improvisado*, Las Palmas de Gran Canaria, Universidad de Las Palmas de Gran Canaria y Acade: 339-352.
- BOULLIER, Auguste (1865) [1864], *L'Île de Sardaigne, Dialecte et chants populaires*, ed. Eugene Dentu Libraire-Editeur, París. Traducción italiana *I canti popolari della Sardegna*, 1916; con notas, introducción y apéndice a cargo de Raffa Garzia, Bologna, Stabilimenti poligrafici riuniti.
- BRESCIANI, Antonio (1850), *Dei costumi dell'Isola di Sardegna comparati cogli antichissimi popoli orientali*, Napoli, Ufficio della civiltà cattolica, 2 vols.
- CASULA, Costantino (2021), *La leggenda di Shardana Desedas*, Roma, Gruppo Albatros Il Filo.
- CRIADO, José (2008), «Actualidad del trovo en Cartagena», *Revista Murciana de Antropología*, 15: 379-86.
- DESPINE, Felix (1881), *Souvenirs da Sardaigne*, Grenoble, Imprimerie Baratier et Dardelet.
- DÍAZ-PIPIENTA, Alexis (2014), *Teoría de la improvisación poética*, Almería, Scripta Manent.
- GARZIA, Joxerra (2012), *Bertsolaritza. El bertsolarismo*, Donostia, Etxepare Euskal Institutua, [20/04/2024] [https://www.etxepare.eus/media/uploads/cultural/categorias/relacionados/basque\\_bertsolaritza\\_eus\\_cas\\_compressed.pdf](https://www.etxepare.eus/media/uploads/cultural/categorias/relacionados/basque_bertsolaritza_eus_cas_compressed.pdf)
- GARZIA, Joxerra; SARASUA, Jon y Egaña, Andoni (2001), *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*, [20/04/2024] <https://bdb.bertsozale.eus/web/liburutegia/view/3403-el-arte-del-bertsolarismo-realidad-y-claves-de-la-improvisacin-oral-vasca>
- KOTTA, Conrad (2007), *Introducción a la antropología cultural. Espejo para la Humanidad*, Madrid, McGraw Hill.

- LÓPEZ COIRA, Miguel (2000), «Del texto oral al contexto cultural. Perspectiva antropológica de la tradición oral gallega», *Galicia. Antropología cultural de Galicia*, dir. Francisco Rodríguez Iglesias, A Coruña, Edit. Hércules, edición bilingüe en español y gallego, tomo XVIII: 87-127.
- MADAU, Matteo (1792), *Dissertazioni storiche, apologetiche, critiche delle sarde antichità*, Cagliari, Reale Stamperia.
- MUNAR Y MUNAR, Felip (2003), «La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya y el País Valencià, un reto de futuro», *Ahozko inprobisazioa munduan topaketak*, *Donostia*, 2003-11-3/8: 114-18 [22/04/2024]  
<https://bdb.bertsozale.eus/es/web/liburutegia/view/4993-la-improvisacin-oral-en-las-illes-balears-catalunya-y-el-pas-valenci-un-reto-de-futuro>
- RODRÍGUEZ, Alba María (2017), *Regueifa en Bergantiños*, Santiago de Compostela, aCentral Folque.
- SPANU, Giovanni (1840), *Ortografia sarda nazionale, ossia gramatica della lingua logudoresa paragonata all'italiana*, Cagliari, Reale Stamperia, 2 vols.
- SUÁREZ, Andrés (1982), *A regueifa*, Vigo, Edicións Castrelos.
- TZILLA, Pedra (2016), *Sa Poesia de sas fèminas dae su '700 a sos annos chimbanta de su '900*, Cesena, Il mio libro.
- VANNI, Lai (2023), *La Cantadora*, Roma, Minimum Fax.
- VON MALTZAN, Henry (1869), *Reise auf der Insel Sardinien*, Lipsia. Traducción italiana *Il barone di Maltzan in Sardegna*, 1886, Milano, A. Brigola & C. Editori.
- ZIZI, Daniela; LÓPEZ COIRA, Miguel (2020), *Hijos de las musas. La gara poética sarda y otras formas de poesía oral de improvisación*, Madrid, CSIC. Traducción italiana *Figli delle Muse. La gara poetica sarda e altre forme di poesia orale di improvvisazione*, 2022, Milano, Franco Angeli.

