



**Ministerio de Educación Superior
Universidad José Martí Pérez
Sancti Spiritus
Facultad de Humanidades
Departamento de Estudios Socioculturales**

**TRABAJO DE DIPLOMA EN OPCIÓN A LA
LICENCIATURA EN ESTUDIOS
SOCIOCULTURALES**

Título:

Luís Martín: El ruiseñor del Yayabo. Acercamiento a las variedades estilísticas de su obra.

Autor: José Ariel Hernández Mursulí.

Tutora: MsC. SaylÍ Alba Álvarez.

Curso: 2013- 2014.

“Año 56 de la Revolución”

A mi Mamá:

Odalís Mursulí, por ser el seguro paso del sincero y diario Amor. Fulguras dulce Esplendor, eres la flor de un instante y la ternura mayor.

A mi Papá:

José Antonio Hernández, por su paciencia, comprensión y apoyo incondicional.

A mi tío:

Ordenel Mursulí, por su ayuda y cariño.

A todos mis primos y en especial a la memoria de mi prima, Niuris Viviana Mursulí.

Gracias, pues el sueño está realizado.

Con el presente trabajo quiero agradecer a todas las personas que de una forma u otra hicieron posible la realización de este trabajo.

- A mi tutora MsC. SaylÍ Alba Álvarez, por estar cuando más se necesitó de su conocimiento y empeño.
- A mis padres que no han hecho otra cosa en su vida que darme amor y todo lo que tengo, por ser los mejores padres del mundo.
- A toda mi familia.



“Donde los bellos versos y la música hacen de cien placeres, un solo placer único”

Voltaire

Resumen

La investigación presentada aborda un fenómeno de la realidad social: la poesía oral improvisada, a partir de las especificidades estilísticas y temáticas del poeta Luís Martín. La misma se realizó siguiendo el paradigma de la metodología cualitativa por la facilidad que ofrece para describir los procesos socioculturales. Dentro de esta metodología se utilizó el método etnográfico mediante la técnica de la entrevista al sujeto investigado y a personas cercanas a él y que tuvieron que ver con su desarrollo profesional. El informe está estructurado en Introducción, Capítulos I y II, Conclusiones, Recomendaciones, Bibliografía y Anexos. En la Introducción se exponen los antecedentes del estudio y la metodología utilizada, en el Capítulo I se sintetizan los fundamentos teóricos propuestos y en el Capítulo II las ideas conclusiones del estudio.

Summary

The research presented addresses a phenomenon of social reality: the improvised oral poetry, from the stylistic and thematic specificities poet Luís Martín. The same was done following the paradigm of qualitative methodology offered by the facility to describe the sociocultural processes. Within this methodology the ethnographic method was used by the art of the interview investigated the subject and those close to him and had to do with their professional development. The report is divided into Introduction, Chapters I and II, Conclusions, Recommendations, Bibliography and Appendices. Introduction In the background of the study and the methodology used in Chapter I sets out the proposed theoretical foundations are synthesized in Chapter II and the conclusions of the study ideas.

Índice

Introducción.....	i
Error! Marcador no definido.	
CAPÍTULO I: Fundamentación Teórica del Estudio.....	10
1.1 La décima en Cuba. Valoraciones generales para su estudio.....	10
1.2 La oralidad y la décima cantada.....	14
1.3 El arte de la improvisación. Acercamiento a sus componentes.....	20
1.4 Estilos y variantes del punto cubano: distinciones en Latinoamérica.....	26
 CAPÍTULO II: RESULTADOS OBTENIDOS EN EL TRABAJO DE CAMPO.....	 32
2.1 Características del arte del repentismo en la provincia de Sancti Spíritus en la Colonia, República y Revolución.....	 32
2.2 Aspectos importantes en la vida del poeta repentista Luís Martín.....	39
2.3 Identificar en la obra del poeta repentista Luís Martín las especificidades estilísticas y estéticas.....	49
2.4 Análisis del discurso poético en la obra de Luís Martín.....	53
 Conclusiones.....	 59
 Recomendaciones.....	 60
 Bibliografía.....	 61
 Anexos.	

Los estudios relacionados con la música campesina en Cuba, no han sido abundantes en comparación con otros géneros musicales. En la época colonial, los estudios de la musicología no pasaron de ser meras anotaciones en actas y archivos parroquiales específicamente para la música culta. Es en el período conocido como República donde se destaca la labor del importante etnólogo cubano Fernando Ortiz, que para realizar sus investigaciones culturales se nutrió de un imprescindible equipo de trabajo en el que estaban María Teresa Linares y Argeliers León, ambos estudiosos e investigadores de la música cubana, fundamentalmente de la música popular. Estos investigadores realizaron una minuciosa búsqueda de agrupaciones musicales cubanas en todas las regiones del país. Resultado de ese importante trabajo de campo son los volúmenes *Del canto y del tiempo* de Argeliers León y *Música y Tradición* de la Doctora María Teresa Linares. Ambos publicados en los primeros años del triunfo de la Revolución. Además de esos dos imprescindibles libros, estos autores nos dejaron un patrimonio discográfico que entre sus variedades muestra un conjunto de décimas recitadas por portadores orales de todos los rincones del país. También grabaron varias de las expresiones campesinas y tradicionales que encontraron a su paso.

Seguido de ellos otros autores también han estudiado la música campesina, entre ellos Zobeida Ramos, que realizó varias definiciones de las variantes del punto cubano según las diferentes regiones del país. Por su parte Martha Esquinasi, publicó en revistas culturales trabajos ensayísticos acerca de las tonadas y los diferentes cantos del campesino cubano.

Otros autores como Carolina Ponce, en su libro el *Romance en Cuba* describen aspectos relacionados con la música campesina, como los puntos, las tonadas y las décimas como textos imprescindibles a la hora de estudiar los aportes de la música campesina a la cultura cubana.

Espacios importantes para la confrontación de estudios sobre la música campesina en Cuba han sido las Jornadas Cucalambéanas, importante evento internacional que se realiza en el país en el mes de junio en la provincia de Las Tunas,

específicamente en el Cornito, lugar donde vivió el Cucalambé el más insigne de los poetas decimistas cubanos. En este evento además de los encuentros de poetas y otras expresiones de la cultura campesina se crea un espacio teórico donde los diferentes investigadores del país participan y exponen los resultados obtenidos en trabajos de campo por el territorio cubano.

Otros espacios como el Encuentro de Poetas en Limonar, propician un intercambio académico entre los investigadores presentes. Por su parte la Casa Iberoamericana de la Décima, realiza un importante trabajo de campo dirigido por Luís Paz Esquivel (Papillo) director de la Casa y un grupo de musicólogos del ISA, del CIDMUC y músicos e investigadores de la provincia espirituana donde se tiene como objetivo principal recoger las memorias de poetas repentistas y tonadistas que marcaron pautas en la música cubana y sobre los cuales no abundan los materiales grabados o escritos. De esta forma, se destacan entre esos cultores el poeta, repentista y tonadista Luís Martín Álvarez, nacido en el año 1938 en la provincia de Cabaiguán y que dedicó toda su vida al cultivo de la música campesina, involucrando e identificando a su paso generaciones de poetas.

Sobre Luís Martín, no se ha escrito nada, al menos que se haya publicado. Solo se han podido encontrar en INTERNET breves crónicas que describen o anuncian controversias o encuentros campesinos donde participó el poeta. Sin embargo su obra si aparece grabado en importantes Casas Discográficas del País como Colibrí, Egrem y Bis Music, también en el extranjero como en Gran Canaria, Venezuela y Francia.

Escuchando las grabaciones de este músico y los aportes en versos que realizó a la cultura cubana se pudo constatar que marcó un estilo en el punto y en las tonadas. Estilo que hizo al poeta Adolfo Alfonso exclamar en público: ¡Eres el mejor tonadista que tiene Cuba! y le ganó el epíteto del *Ruiseñor del Yayabo*, dado por Jesús Orta Ruiz (El Indio Naborí).

Luís Martín es uno de los más significativos poetas repentistas cubanos, que no solo practicó el arte del repentismo sino que fue uno de los más importantes tonadistas del país. La improvisación de Luís Martín tuvo connotaciones estilísticas

y temáticas que la diferencian del resto de los demás improvisadores y tonadistas del país.

Ello indica la necesidad de indagaciones sobre las herramientas teóricas y prácticas utilizadas por el poeta. Para el estudio de tales asuntos como, conceptos y aspectos internos, así como sus caracterizaciones se estudia toda la obra recogida en discos grabados en Cuba y el extranjero, así como grabaciones de programas radiales y el programa televisivo Palmas y Cañas.

A través de este estudio se conforma el cómo y el por qué la improvisación de Luís Martín logra un valor y una connotación estética. Por lo que se propone como **problema de investigación:**

- ¿Cuáles son las características estéticas de la obra del poeta repentista Luís Martín?

Teniendo en cuenta lo anterior nos proponemos como **objetivo general:**

- Determinar las características estéticas en la obra del poeta repentista Luís Martín.

Como objetivos específicos:

- Caracterizar el arte del repentismo en la provincia de Sancti Spíritus teniendo en cuenta las etapas Colonia, República y Revolución.
- Describir aspectos psico - sociales en la vida del poeta repentista Luís Martín.
- Identificar en la obra del poeta repentista Luís Martín las especificidades estilísticas y estéticas.
- Valorar el análisis de discurso poético de la obra de Luís Martín.

Para el desarrollo de esta investigación se utilizaron las siguientes variables:

Características estética, que se define como las pautas en el estilo y la forma de realizar las determinadas manifestaciones artísticas¹ y a su vez son expresión y reflejo de las diferentes características históricas concretas de los artistas. La connotación estética se evidencia a través de importantes aspectos:

- a) Su papel en la psicología social, lo que se entiende en la forma que es reconocida y asumida por los grupos sociales con los cuales coincidió en su momento de origen y evolución y también con los nuevos estamentos, cuando éstos se sienten representados en el arte que realizan a partir del reflejo de sus necesidades en relación con una época histórica diferente a la de su surgimiento. Aspecto este último, por el cual son tradicionales, basando la tradición en la capacidad de comunicar y ser identificado por estos grupos sociales diferentes y asumidos en la diferencia como un fenómeno distintivo e identitario.
- b) Análisis del contexto en que se desarrollan los artistas o creadores como resultados de un período social, en la medida de que el medio será la verdad o realidad objetiva que se refleja en el proceso de creación artística. Unido a ello las incorporaciones personales que cada uno de estos artistas o creadores ha recreado a lo largo de su existencia.
- c) Ideología de los artistas o creadores. Es imposible analizar la importancia de estas manifestaciones o creaciones de la cultura tradicional, sin tener presente el carácter clasista de las mismas, pues de ello depende no solo su mercado, sino su significado real, a partir del contexto, es decir del primer elemento señalado. De ahí las diferenciaciones entre la llamada cultura de élite y la cultura popular tradicional.
- d) Identidad del producto en la diferencia. Esto se explica en la medida en que el producto cultural es diferente al resto del conjunto al cual

¹ SaylÍ Alba Álvarez: *La décima oral improvisada y sus aportes a la cultura cubana*. *Revista A la décima*. (2012) p. 6.

pertenece, ya sea en género o estilo y específico de un lugar y un contexto, que no responde a normas, ni escuelas y esas diferencias entre la generalidad, van a marcar lo identitario, dado por la asunción y el reconocimiento social.

Atendiendo a lo anterior señalamos como dimensiones:

Dimensiones	Indicadores
Aspectos psico -sociales	<ul style="list-style-type: none"> • Lugar de nacimiento • Antecedentes familiares • Primeros maestros • Inicios en el arte • Primeras décimas escritas o improvisadas • Proyectos discográficos en Cuba y el extranjero. • Participación en Programas radiales y televisivos.
Contexto en que desarrolla su arte	<ul style="list-style-type: none"> • Principales poetas con los que intercambia • Eventos realizados, nacionales e internacionales donde participó el poeta.
Ideología asumida	<p>Aspectos curriculares en la vida y la obra del poeta.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Premios • Reconocimientos • Fonografía • Giras realizadas <p>Tópicos asumidos. (discurso poético)</p>
Rasgos identitarios de la obra de Luís Martín	Estilos y formas asumidos por el poeta en el arte de la improvisación.

Esta investigación se realizó siguiendo el paradigma cualitativo que facilita describir los fenómenos culturales tal cual se comportan en la sociedad. Se utilizó además el método etnográfico a través del cual se pudo constatar la implicación del fenómeno en la sociedad teniendo en cuenta la identificación en medio de la diversidad. “Los métodos etnográficos son estudiados en la investigación cualitativa para estudiar cuestiones encaradas con propósitos a la vez descriptivos e interpretativos. Esto es especialmente necesario cuando se pretende estudiar temas axiológicos de índole cultural –donde los valores culturales y artísticos, es decir, estéticos en general, son particularmente incidentes -, ya sean ideas, concepciones o prácticas de los grupos sociales sobre los cuales se trabaja en la investigación. ²“El método etnográfico permite delimitar en la investigación³:

- **La demarcación del tema o del campo:** En este aspecto se seleccionó al poeta Luís Martín por las especificidades en el arte que realiza a través de las diferentes tonadas que compuso y la décima oral improvisada.
- **La preparación y la documentación:** Se refiere a la revisión bibliográfica, a las grabaciones del poeta, objeto de estudio, así como al informe de investigación donde se sustenta el marco teórico del estudio.
- **La investigación en campo:** En este aspecto se realizaron diferentes entrevistas al poeta, así como personalidades que intercambiaron con él. Se analizaron documentos importantes, así como programas radiales y televisivos.
- **La conclusión:** Se presentan las ideas conclusivas del estudio expuestas como resultados del estudio, obtenidas en el trabajo de campo.

²Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilápagos: *El arte de investigar el arte*. Editorial Oriente, 2010. P. 322.

³Luís Enrique Alonso: *Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa*” en Juan Manuel Delgado y Juan Gutiérrez. Comp. Ob. Cit. P. 224.

El método etnográfico es uno de los más útiles y complejos de los que se destinan a una interpretación de carácter cultural. En la presente investigación fue de gran utilidad el empleo de este método porque permitió principalmente la realización de varias entrevistas al objeto de investigación. En estas entrevistas se obtuvieron aspectos muy importantes como el lugar de nacimiento así como supuestos aspectos que influyeron en la obra del poeta. También se realizaron entrevistas a artistas significativos de la cultura cubana que pudieran dar créditos de la importante obra de este poeta.

Para el desarrollo del trabajo de campo se utilizaron diferentes técnicas. La más importante es la entrevista estructurada y semi estructurada. En el método etnográfico, la entrevista juega un papel muy importante porque la etnografía es un tipo de investigación que usa ampliamente la entrevista como medio de interactuar con actores sociales en singulares escenarios socioculturales, al mismo tiempo que obtiene datos necesarios para su tarea de descripción e interpretación de una cultura.”⁴

Se realizaron entrevistas también a otras personalidades del arte del repentismo en Cuba como Raúl Herrera, Yordán Quintero, Luís Quintana, Omar Mirabal, Juan Antonio Díaz, entre otros, con la intención de indagar cuestiones valorativas con respecto a su obra. En estas entrevistas realizadas se obtuvieron además anécdotas e información importante acerca del poeta.

También fueron entrevistados los fundadores del Programa Guateque en la Agricultura donde también tuvo una importante participación. Se realizó además una minuciosa revisión bibliográfica y documental que nos permitió corroborar la necesidad de un estudio detallado acerca de la obra del poeta.

Los relatos de vida obtenidos mediante la entrevista fueron imprescindibles para el resultado del indicador características psico - sociales, porque «la fuente primordial es la persona y el testimonio que esta proporciona, en su doble faceta de individualidad única y sujeto histórico (...) El relatar y contar la

⁴ Luís Álvarez Álvarez y Gaspar Barreto Argilagos: *El arte de investigar el arte*. Editorial Oriente, 2010. p. 328.

propia vida es un proceso de reconstrucción y auscultamiento, de conocimiento y evaluación personal que contribuye a reconocer todo lo significativo y característico en la vida de una persona, entregando sus vivencias, antecedentes, las "directrices" que le orientaron, los hechos, decisiones, actuaciones, rupturas, experiencias y vivencias más destacadas que construyeron su particular proyecto personal»⁵.

Después de realizadas las entrevistas, la audición a la obra oral del poeta y analizados los relatos de vida se procedió a la triangulación de la información obtenida en el trabajo de campo, a través de lo cual se obtuvieron los resultados finales de la investigación.

La muestra no probabilística o intencional fue la que se tomó para desarrollar esta investigación. Esta consiste en que la elección de elementos no depende de la probabilidad, sino de las causas relacionadas con las características del investigador o del que hace la muestra; es decir, supone un procedimiento de selección informal y un poco arbitraria. Teniendo en cuenta que nuestra investigación gira en torno al estudio de la vida y la obra de un importante poeta repentista se seleccionaron personas que tuvieron que ver directa o indirectamente con su desarrollo artístico.

La importancia de este estudio está fundamentada en la propia vida del poeta y en los aportes que hizo a la cultura cubana. Luís Martín irradió la música campesina con la peculiaridad de realizar varias tonadas dentro de diferentes estilos a la hora de cantar la décima improvisada. Es decir que confluyeron en sus actuaciones tres aspectos fundamentales que representamos en un esquema:

⁵Leonerky Alberto Urquiza Ramos: *Características de la Vida Cotidiana de Magua en el contexto del Redimensionamiento Azucarero*. Trabajo de Diploma. Universidad "José Martí Pérez", Sancti Spiritus, 2009.



En la música campesina Luís Martín participó en festivales de la décima en varios países europeos y su obra en décimas se estudia en la Universidad Autónoma de Valencia en la Carrera de Etnografía y Lingüística y ha sido objeto de estudio por parte de Maximiano Trapero, uno de los más grandes investigadores de la décima como tradición oral en el ámbito internacional. Su obra además aparece recogida en más de diez antologías cubanas y extranjeras como son las realizadas por la investigadora Marlene García que han sido publicadas en Gran Canaria y Benchocho.

Luís Martín tuvo una amplia participación en los Programas radiales *Guateque en la Agricultura y Palmas y Cañas*. También las fuentes periódicas recogen parte de su obra en más de veinte ejemplares del periódico Escambray en los años 80. Lo anterior, unido a la carencia de investigaciones sobre la música campesina y dentro de ello las relacionadas a la improvisación hacen que esta investigación adquiera gran valor puesto que muestra las distinciones en la vida y la obra de uno de los más destacados poetas y tonadistas del país.

El informe está estructurado en Introducción, capítulos I y II, en Conclusiones, Recomendaciones y Anexos. En la Introducción se exponen los antecedentes del estudio, así como la concepción metodológica de la investigación. En el Capítulo I se fundamenta la teoría al respecto y en el Capítulo II se exponen los resultados obtenidos en el trabajo de campo.

CAPÍTULO I: FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA DEL ESTUDIO

1.1 La décima en Cuba. Valoraciones generales para su estudio.

La tradición de la décima en Cuba, según Virgilio López Lemus, el más acucioso investigador del género tiene sus orígenes en las dos últimas décadas del siglo XVIII, preferentemente a los años que siguen a 1790. Dada la fuerza y reiteración con que aparece la décima entre los primeros poetas de la tradición lírica cubana, debe de ser considerada la hipótesis (porque documentos probatorios no existen) de que su cultivo extenso e intenso se debe a la oralidad.

Como estrofa con peculiaridad de uso en los contextos líricos cubanos, tanto en la poesía escrita como en la oral, la décima muestra una evolución singular, que la distingue entre cualquier otra estrofa o forma poética empleada en la Isla.

“El arraigo insular de la décima debe de haberse gestado en el siglo XVII, por medios eclesiásticos y del teatro, y desde tales fuentes se difundió entre el incipiente campesinado. Los primeros documentos en décimas espinelianas, modalidad casi de absoluto predominio en Cuba, aparecen en el siglo XVIII.⁶”

Luego de adoptada la espinela en la tradición popular desde al menos el siglo XVIII, se convierte en la única variante estrófica cultivada en Cuba como una reacción de la nación en ciernes contra o frente a lo que considera foráneo, español, la décima se nacionaliza, se conserva la estructura fija de la espinela y se desarrolla con ella la cubanización, tanto implícita como explícita.

Como la cultura rural es más conservadora que la citadina, puede ser natural que en ella se estableciera como especialización, un solo tipo de variante estrófica: la espinela, y que todo lo que se aparte de ella se considere transgresión no cantable, al menos por el punto cubano, por tal sentido

⁶ Virgilio López Lemus: *Décima e Identidad*, siglos XVIII y XIX. Editorial Academia, La Habana, 1997. p. 16.

conservador, se excluyeron de la tradición oral otras estrofas o disminuyó su empleo en relación con otras zonas hispanohablantes de América.

Tal exclusión no fue absoluta, porque la copla, la redondilla, la cuarteta, y en menor medida, otras formas estróficas, han tenido cultivos más discretos, no mayoritarios como la décima en las tradiciones orales cubanas que se consolidaron en el siglo XIX.

Las variaciones y la evolución de la décima en Cuba en el siglo XIX, son temáticas pero también de tono y léxico. La décima comenzó a ser utilizada en varios ritmos bailables desde el principio del propio siglo XIX, pero en tal caso solía ser más que nada letras de canciones, a diferencia de su valor como estrofa, sin la cual no hay improvisación.

Señala López Lemus que, “La evolución temática de la décima en Cuba, durante el siglo XIX, marcó una tradición que puede resumirse en:

- Transformación del canto a la naturaleza cubana desde el neoclasicismo a la visión barroca y el simbolismo agreste de la flora, la fauna y el paisaje que rodean al hombre.
- La mujer, exaltación de la criolla.
- Lo edénico, o idílico, lo bucólico, lo eglógico y lo anacreóntico;
- El amor: vínculo con el tema de la mujer.
- El campesino – guajiro y su habitat; contraposición del ser agreste con el refinado ciudadano;
- Los oficios, principalmente el veguero;
- El relato del acontecimiento;
- Locales: cuentos y leyendas de la comunidad, sucesos connotados (incendios, asesinatos, epidemias...);
- Sociales: connotaciones políticas, el bandidismo, asunto de las luchas sociales, el relato histórico;
- Personales: personas y personajes, el yo narrador, biografía o celebración de alguna persona;

- Lo inmediato immanente: el aquí y ahora como expresión del es y no del debe ser;
- Costumbrismo: peleas de gallo, carreras de caballo, la canturía o guateque, la familia y las fiestas, el modo habitual de vida.
- La patria: “Cuba la más hermosa y Cuba, la más dolida”, según resume José Juan Arrom (1980)
- Lo criollo y lo insular; la contraposición con lo peninsular;
- La décima festiva o de ocasión:
 1. burla sátira y ofensa
 2. florilegios, festividades y décimas para álbumes;
 3. presentaciones y saludos
 4. humorismo y doble sentido⁷”

Aunque el rasgo más sobresaliente de la décima en Cuba consiste en su peculiar empleo de la oralidad cantada, alcanzó extensa difusión en los medios ciudadanos semicultos o de origen campesino, se arraigó en la poesía escrita por la mayor parte de los poetas cubanos residentes en la Isla a lo largo del siglo.

En la oralidad se empleó también de forma recitada o memorizada, se cantó con o sin instrumentos musicales, improvisadas o guardadas en la memoria, durante la jornada agrícola o en las horas de ocio y en las noches o en las faenas domésticas, en reuniones familiares, fiestas privadas, guateques y canturías, velorios de santos, funerales y otras reuniones de la vecindad.

Forma parte de la tradición decimista de la poesía culta la incorporación en libros de poemas de una estrofa, de glosas o de textos poéticos formados por varias décimas; en todos estos casos se presenta el carácter de literariedad, con evidente intención poética de más alcance que lo efímero de la improvisación.

La evolución de la décima en Cuba desde el punto de vista de la identidad cultural durante el siglo XIX, puede caracterizarse en cuatro etapas definibles:

⁷ Virgilio López Lemus: Décima e Identidad, siglos XVIII y XIX. Editorial Academia, La Habana, 1997. p. 85.

- neoclásica de 1800 hasta alrededor de 1820
- primer romanticismo de 1820 a 1868
- la lucha proindependista durante la Guerra de los Diez Años
- El lapso poscucalambeano finisecular de la segunda generación romántica y el advenimiento del Modernismo.

La décima cubana, o sea, los modos peculiares de empleo popular o culto de la nacionalidad emergente, continuaron emergiendo en el resto de América y en Canarias, principalmente en estas Islas, en Veracruz y en otras zonas de la cuenca del Caribe de íntima intercomunicación asociada por las emigraciones, por los viajes de ida y vuelta. En Canaria y otras regiones españolas se experimentó un retorno de la décima ya como tradición, en el que Cuba desempeñó un papel central.

El siglo XIX fue esencial para la consolidación de la tradición decimista cubana e incluso iberoamericana; sin su estudio sería imposible comprender ahora, los por qué y cómo opera la tradición de la décima escrita y de la oral, cuyas vías principales de extensión fueron las sedes parroquiales y las áreas inmediatas, las casas de campesinos aislados o semiaislados, los pequeños agrupamientos de viviendas.

El siglo XIX cubana marcó tanto la tradición decimista cubana que aun en el siglo XXI, se conservan rasgos, peculiaridades, temas y modos de abordarlos semejantes o exactos a los que se distinguieron en esa pasada centuria. Por lo tanto, muchos investigadores de la décima en Cuba, como Pedro Péguez, el fundador y director de la Revista cultural A la Décima, afirman que la décima es todo un complejo cultural.

1.2 La oralidad y la décima cantada.

La décima cantada es una de las vertientes menos estudiada de la poesía. Asumimos como décima cantada, *“la que se aprende por parte de los cantadores y se canta con el acompañamiento del punto fijo, es decir el bordoneo de guitarra dependiente del poeta o cantor, también es décima cantada la que improvisan los poetas repentistas en diferentes discursos poéticos o en franca controversia⁸”*.

La décima improvisada nos da la impresión que reposa o que se mueve intranquila entre dos mundos: la oralidad y la escritura a través de las cuales se poetizan los hechos cotidianos, se socializa la palabra.

La oralidad con frecuencia se ve sujeta a cuestionamientos que la sitúan entre el arte y el no-arte, intenciones y respuestas estéticas de cualquier otro tipo, así como entre distinciones más flexibles mediante las cuales los elementos del proceso son vistos, en los casos reales, como predominantes o subordinados y pueden, de esta forma, entenderse tal y como son históricamente: formas sociales variables donde las prácticas significativas se perciben y organizan. De modo que las distinciones no son verdades eternas o categorías suprahistóricas, sino elementos reales de un tipo de organización social. La primera forma profunda de organización social del arte es, en ese sentido, la percepción social del arte mismo.

La génesis de la décima oral se remonta a la antigüedad mediterránea donde los poetas, andaban de pueblo en pueblo al compás de la lira cantando episodios épicos. Recuérdese a Homero, “el poeta de la barba riza, que andaba de pueblo en pueblo cantando las hazañas de los héroes...”⁹ De ahí que a ese género poético se le llamara lírica.

⁸ SaylÍ Alba Álvarez: *Punto Cubano en la tierra del Yayabo*. Revista Ariel. Año XII, No. 3 Cuarta Época, 2013. p. 5.

⁹ José Martí: *La Ilíada de Homero en La Edad de Oro*. Editorial Gente Nueva, 1980. p. 17.

Virgilio López Lemus, citado anteriormente en este estudio, realizó una minuciosa investigación sobre las formas poéticas que antecedieron a la décima en la tradición oral.

“En el ámbito ibérico son muy conocidas las composiciones poéticas galaico – portuguesas, mozárabes, provenzales y la épica castellana, sobre todo los cancioneros con sus múltiples modalidades estróficas sin olvidar a los ciclos romancescos. La tradición fortificó su influjo a través del verso octosílabo y del romance, los villancicos, las coplas, los cantares de amigo...; en época relativamente más reciente adoptó a la décima, nacida en cuna culta, pero que pronto se generalizó como importante molde para las líricas orales y escritas.¹⁰”

De las anteriores formas poéticas fue la décima la que perduró en la oralidad debido al tránsito hacia América a través de los conquistadores europeos, que ya se habían apropiado de ella en el Siglo de Oro mediante el teatro y usada por la gran mayoría de los poetas clásicos del siglo XVI en lo adelante.

La investigadora Patricia Tápanez Suárez, en documentaciones sobre la cultura popular tradicional en Cuba, ha trabajado y estudiado con la oralidad como un arte cubano por excelencia, con representaciones sociales en la décima. En su obra el arte de la fugacidad expresa:

“La comprensión de la oralidad puede partir del análisis de tres premisas: la primera es que el ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que estas significan para él. Al decir cosas nos referimos a todo aquello que una persona pueda percibir en su mundo: objetos físicos, como árboles o sillas; otras personas, como una madre o un dependiente de comercio; categorías de seres humanos, como amigos o enemigos; instituciones, como una escuela o un gobierno; ideales importantes, como la independencia individual o la honradez; actividades que un individuo afronta en su vida cotidiana.¹¹”

¹⁰ Virgilio López Lemus:

¹¹ Ob. Cit. P.

La poesía oral cubana adoptó a la décima como estrofa de preferencia, desde muy temprano, antes aun de conformarse una nacionalidad, incluso cuando todavía la población criolla era relativamente escasa entre los siglos XVII y XVIII; alrededor de 1790 ya se podía detectar una verdadera y legítima tradición oral de la décima oral de la décima, sobre todo cantada, tanto en los campos de Cuba (canturía) como en las ciudades (recitación o impresión de hojas sueltas...) “La décima alcanzó una aceptación generalizada entre los versificadores populares y los poetas de renombre, de modo que llega al siglo XIX ya convertida en una tradición peculiar, propia del país, nunca desvinculable con igual fenómeno en casi toda el área iberoamericana, pero con autoctonía cubana, capaz de expresar asuntos identitarios de una nación emergente. La modalidad espineliana tuvo el predominio absoluto.”¹²

En América la presencia de la décima se consolida a través del canto. Rápidamente, por las facilidades del octosílabo sustituye a las demás formas poéticas que le antecedieron como es el caso del villancico o del romance. Razón que explica Argeliers León en su obra del Canto y del tiempo, como causa de que estas formas estróficas no se avenían a las nuevas necesidades del continente recién conquistado, en cambio la décima se acogía a cualquier circunstancia. A decir de López Lemus, “(...) La espinela posee suficiente capacidad musical, ritmo singular y una estructura fija, que le permitió arraigarse en los cantares, tan diversos en suelo americano; en cuba tuvo una preponderancia total. Porque casi desplazó toda otra estrofa en el crisol creativo popular, y solo dejó algún sitio para la cuarteta y la copla.”¹³

La décima cantada y su música se intercomplementaron, formaron un complejo cultural en el que intervienen hombres y mujeres (poetas, intérpretes y músicos) que improvisan o interpretan series de décimas (componente estrófico) mediante variados instrumentos musicales (cordófonos, xilofónicos y percusivos); es un complejo cultural que implica una tradición plena de interés para estudios folklóricos, filológicos, musicales y otros.

¹² Virgilio López Lemus, Ob. Cit. P. 44

¹³ Ob. Cit. P. 45.

“En sus momentos iniciales, esta tradición (la décima) estuvo asimismo asociada a la danza (el zapateo, en Cuba), en tanto que los medios de manifestación pasaban desde la individualidad (el cantor solitario) hasta la función social en reuniones de muy diversas naturalezas. La tradición implica costumbres, de modo que existe un costumbrismo asociado a la décima, que ha ido evolucionando a través de los dos siglos hasta ahora documentables como tradición. Ese costumbrismo se manifestaba tanto en las maneras fijas con que se cultivaba tal tradición, como en el relato de tradiciones populares en las más diversas especies. ¹⁴”

En la revisión a las fuentes documentales para un estudio de la décima oral en Cuba, se constata que no existen anotaciones ni periodización para el siglo XVII en cuanto a la improvisación, debido a la carencia o escasez de medios de difusión. Ya en el siglo XVIII se puede hablar de décima oral improvisada publicada en periódicos, boletines y otros documentos. Aunque investigadores, como Alexis Díaz Pimienta, que han recurrido a las fuentes primarias documentales han podido encontrar referencias en documentos muy antiguos, principalmente diarios personales y cartas, de fiestas o guateques campesinos, donde aparecían poetas cantadores en el siglo XVII y principios del XVIII.

“En el siglo XVIII y durante el siglo XIX se advierte la evolución que despliega la décima en Cuba, en el ámbito popular. En tanto la décima de canturía se desarrolló en los ambientes rurales, el recitado y las hojas sueltas, el paso de boca en boca, de algunas estrofas privilegiadas por el gusto y la memoria popular, por lo común fue típico de las ciudades. ¹⁵”

La décima oral improvisada ha expresado contenidos identitarios inalienables en Cuba, pero también en cada región o país donde se cultiva, lo que entraña una colectividad cultural notable, un rasgo de identidad casi único en el mundo. Siendo uno de los mejores aportes que la isla de Cuba puede ofrecer a la comunidad iberoamericana. La oralidad cubana actual por vía de la expresión decimista, es espléndida, vital, cambiante y a la par tradicional, plena de aire

¹⁴ Ob. Cit. P. 45.

¹⁵ Ob. Cit. P. 52

fresco, innovadora y conservadora. Íntimamente vinculada con las expresiones identitarias del pueblo cubano.

La oralidad vista como un sistema de expresión, como una característica del hombre en tanto especie natural constituye una secuencialidad sonora, una línea en el tiempo que se transmite entre hablante y oyente, una línea de sonidos que se desvanecen al desaparecer la emisión. Al igual que la música es efímera, a menos que se traduzca al medio escrito o se conserve por medio de los métodos de grabación. El hablante transmite un mensaje que debe modularse con una melodía, estar acompañado de un cierto ritmo y seccionarse con espacios libres, también al igual que la música.

La poesía oral improvisada es un fenómeno complejo que ha transferido, a lo largo del tiempo, saberes, experiencias y filosofías de vida. El poeta expresa sus concepciones al respecto y defiende, a través del canto improvisado, su actitud y pensamiento. El poeta se revela contra el tiempo, contra los espantos y abismos de la vida. Le duele el paso de los años, la caída, la pérdida. Su poesía se convierte en sombra y abismo de la verdad, del estado inconsciente del destiempo. La comparación y la exactitud de las palabras provoca espasmos en el auditorio más sencillo, el camino hacia dónde vamos todos viene a nuestra representación como un símbolo que nos detiene el paso y nos vuelve espejo de nosotros.

El acto interpretativo le posibilita al improvisador crear una conciencia de sí mismo e influir en la conciencia de otros individuos, inmersos en el proceso de emisión y recepción. Comunicar implica participar y representa un principio básico en la organización social humana. En este sentido el poeta improvisador forma parte de un escenario donde el auditorio, que se encuentra bajo la influencia de su arte, toma una actitud; existe, pues, una comunicación en sentido real. Pero también el poeta que emplea el canto, la poesía y el gesto adopta la actitud de los otros individuos, al mismo tiempo que la provoca.

El individuo mismo desempeña su papel de la otra persona a la que de tal modo excita y sobre la cual influye. Y gracias a la adopción del papel del otro se encuentra en condiciones de volver sobre sí y, de tal modo, dirigir su propio proceso de comunicación.

El poeta lo logra a través del uso de símbolos universales. La poesía viene de la mano de significaciones generales. Cuando se improvisa, se está diciendo algo que provoca una reacción específica en alguien siempre que el símbolo exista para ese alguien, en su experiencia. Se manifiestan penas o alegrías y se provocan ciertas reacciones. Pero el comunicador es afectado por la expresión del mismo modo que espera que el oyente sea influenciado. El pensamiento siempre involucra un símbolo que provoca en otro la misma reacción que provoca en el pensador.

Para el repentista es esencial que el símbolo cause en el otro individuo lo que despierta en él. El acto mismo de la transferencia, en el caso de la poesía oral, llega más virgen, de forma menos contaminada y, por tanto, más efectiva, si dentro de nosotros-los que escuchamos-se han condicionado con tiempo los mecanismos que anulan la resistencia. Toda conducta es comunicativa de algo. En cualquier situación ella posee valor de mensaje y, si es interpersonal, es imposible que esto no suceda, pues hasta el silencio, las pausas, la inactividad tienen ese valor del que hablamos.

El canto improvisado reúne a la gente, funda auditorios y los somete a rituales, los hace partícipes y espectadores, cómplices y jueces; es también salvación, poder, abandono. Hace del rito una mediación entre el imaginario y el tiempo original; todo cobra sentido en un espacio mágico donde el anochecer crece desde un vientre rojo, donde la tarde fallece, donde las mangas y las guayabas, salen a imponer sus leyes. El poeta crea su propia realidad, en la cual la verdad aparece no sólo como rasgo característico de los acontecimientos, sino también como el referente que el imaginario social está expresando.

1.3 El arte de la improvisación. Acercamiento a sus componentes.

Para la elaboración de esta parte del trabajo se tuvo en cuenta lo esbozado por Alexis Díaz-Pimienta en el texto *Teoría de la Improvisación*, especialmente lo relativo a las conceptualizaciones y las complejidades escénicas, debido que Alexis Díaz-Pimienta, es el investigador que más ha ahondado en esta temática. Señala Díaz Pimienta:

“El carácter oral y espontáneo de la improvisación es lo que más ha atentado contra toda posible documentación, para su estudio, para la búsqueda de sus orígenes, como el reza el conocido dicho latino *verba, volat, scrip moment*.

Todo tipo de literatura oral –canciones de gesta, cantos de trabajo y de jolgorio, romances, nanas, villancicos, cantos rituales y religiosos, cuentos o chistes adivinanzas o refranes – ha encontrado una buena biblioteca anónima en la memoria individual y colectiva, de la que se han valido los investigadores para rescatar a través de informantes y portadores muy ancianos o de epígonos y folcloristas, material de estudio. Pero la improvisación, sobretudo en épocas pasadas sin los adelantos de la grabación sonora, se iba perdiendo, se lo llevaba el viento, quedando apenas algunas anécdotas, ya adulteradas, de los distintos de los distintos performance.¹⁶ “

En torno al ritmo de las controversias: tácticas y estrategias, y especialmente, a la controversia, afirma Díaz-Pimienta: ...”una controversia es un encontronazo poético entre dos poemas orales que entrecruzan sus estrofas (en nuestro caso, décimas) negándose uno al otro y a la vez alternando con la música.” Si transcribimos una verdadera controversia veremos que las veinte o treinta décimas del poeta A son un poema oral contrario a las veinte o treinta décimas del poeta B, delimitada cada décima de uno por una décima del otro, y fragmentadas éstas por los interludios musicales.¹⁷

¹⁶Alexis Díaz Pimienta: *Teoría de la Improvisación*. Ediciones Unión. La Habana, Cuba, 2001. p. 51.

¹⁷ Ob. Cit. P. 412

Desde el punto de vista estructural (y al menos metodológicamente) toda controversia se divide en tres partes o zonas:

- *Zona de tanteo o de hilvanación (incluye décimas de saludo).
- *Zona de temática-núcleo (incluye todos los posibles sub-temas).
- *Zona de desenlace (incluye décimas de despedida)

La zona de tanteo o de hilvanación abarca toda la primera parte de la controversia, desde la décima de saludo hasta el momento en que surge el tema-núcleo. Se trata de una zona de duración imprevisible, dependiendo de la sintonía que logren los poetas con sus respectivos argumentos.

La zona de núcleo-temático (o de temática-núcleo) la constituye la parte inmediata posterior a la zona de tanteo, cuando al fin, surge y se estaciona un tema durante un determinado número de décimas. Por lo general, es la mejor parte de la controversia, cuando los poetas se sienten más inspirados y seguros. Tiene como característica importante, que puede dividirse en varios sub-temas, sin perderse el tema principal: los poetas entran y salen del tema una y otra vez, lo que permite que su duración sea todavía más elástica.

Por último, la zona de desenlace, que incluye las décimas de despedida, comienza allí donde empieza a declinar el tema-núcleo, y puede abarcar desde una sola décima hasta cuatro, cinco o más entre ambos poetas. El carácter de esta última parte de la controversia es esencialmente de resumen, conciliación y despedida, fundamentalmente en la última décima de cada uno.

La obra repentista abarca durante la performance hasta tres complejidades escénicas: la complejidad literaria, que comprende todo lo relativo al texto (calidad técnica de la décima, riqueza del lenguaje, lo estrictamente poético, con todos sus detalles; la complejidad teatral, que va más allá de la simple gestualidad y del movimiento escénico: alcanza también el desenvolvimiento poético-repentista, el ejercicio o juego competitivo, las estrategias y tácticas, toda esta armazón técnica que constituye la dramaturgia de la controversia; y la complejidad musical, que abarca, por una parte, todo lo relativo al canto

(entonación, afinación, dicción, timbre, calidad interpretativa, belleza de la voz) y por otra, al acompañamiento musical (tipo de instrumentos –guitarra, tres, laúd, solos o combinados- y calidad de los ejecutantes).

“El equilibrio entre dramaturgia, texto y canto es, por ejemplo, el mayor aporte hecho por Justo Vega y Adolfo Alfonso a la historia del repentismo en Cuba, fundamentalmente del repentismo impuro tipo A. Ningún entendido en la materia afirmarí- como sí hacía diariamente el gran público- que Justo Vega y Adolfo Alfonso eran los mejores repentistas cubanos de su época. Sin embargo, no por casualidad tomaron tanta fama y reconocimiento. Justo y Adolfo llevaron hasta límites insospechados la teatralización del repentismo.

Sus controversias eran verdaderas joyas de histrionismo –si Justo se molestaba, Adolfo se mofaba; si Adolfo se reía, Justo se ponía serio- que arrastraban hacia la admiración hasta el más reacio y prejuiciado de los televidentes. Justo y Adolfo cantaban y actuaban, sumaban a sus décimas el buen canto-sobre todo de Adolfo-, y la buena actuación y el carisma- sobre todo de Justo-, en dosis equilibrada, dando como resultado que si alguien preguntaba quiénes eran los mejores improvisadores del momento en Cuba, nadie dudaba en afirmar que Justo Vega y Adolfo Alfonso, obviando a otros como Angelito Valiente, Pablo León, Francisco Pereira, Efraín Riverón, Asael Díaz (Candelita).

“Ángel Valiente fue de la generación anterior, el repentista con mayor calidad que mejor uso de la complejidad teatral hizo en su repentismo, tanto que algunos- lejos de la verdad- han llegado a decir que Angelito improvisaba más con las manos y el rostro que con la voz. Lo cierto es que en la obra repentista de Angelito es en la que quizás con mayor acierto se pueden medir los efectos de la teatralidad en la improvisación, y, por otra parte, la nocividad de la descontextualización del poema oral improvisado. Oír una grabación, o transcribir décimas improvisadas por Angelito Valiente, no podía ni puede ser igual que estar allí, ante él, incorporando al texto la locuacidad de sus manos y sus gestos. Su teatralidad lo llevó a improvisar décimas que han pasado a la memoria colectiva y la historia del repentismo como verdadera joya de la

improvisación. Así, la décima a su madre en el tema el amor, durante la célebre controversia con Naborí en San Antonio de los Baños, en junio de 1955, no es la mejor, pero sí unas de las más recordadas por el público. Terminó Naborí de cantar su décima al amor, y Valiente se volvió a su madre que estaba en el público y le confesó a todos:

Amor grande el que yo siento
Por aquella madre anciana.
Desde allá con una cana
Me ilumina el pensamiento.

E inmediatamente con tono imperativo y gestos de efusividad, se dirigió a ella ordenándole:

Levántate monumento
De luz, de esperanza y fe...

La madre, sumándose a la teatralidad del poema oral, se levantó de su silla y el poeta siguió hablando con ella, pero dirigiéndose a todos, incluido él mismo, en una especie de monólogo:

Mirarte es saber por qué
Nadie tanta luz expande...

Para rematar luego, con sus gestos y tonos característicos:

¡Allí está el amor más grande
Del mundo puesto de pie!

Sin duda, la carga teatral de esta décima- la madre como personaje del poema integrada en el poema- contribuyó grandemente a su eficacia. Esta característica de Valiente y su escuela, de la cual han sido alumnos poetas repentistas como Lazarito González, Gustavo Marrero (El pintor de Jacomino), José Antonio Tejeda (Tejedita), Jesús Serrano (El mantuano), y algunos otros, aunque lamentablemente, casi todos le han dado más importancia al elemento tonal y gestual que a la profunda creatividad que tenía la teatralidad de

Angelito. Esa creatividad fue la que inmortalizó décimas y anécdotas suyas, como esta:

Una noche regresó a una casa en la que había bebido demás durante una canturía y, por lo tanto, no había estado a la altura del improvisador que era. Tomó un vaso de ron en la mano, bebió un trago, se quedó contemplando el vaso, lo alzó y dijo:

Este vaso de cristal
Fue el que me llevó al abismo.
Si no fue este vaso mismo
Habrá sido un vaso igual.

Y volviéndose hacia la dueña de la casa continuó, enseñándole el vaso:

Señora, sé que está mal,
Pero algo le pediré:

Si este mismo vaso fue
Y si usted tiene más vasos
¡Permítame hacer pedazos
El vaso donde tomé!

Así, gracias a la impronta de la obra improvisadora de Angelito Valiente podemos decir que el repentismo en Cuba a partir de la década del 50 se escinde estilísticamente en dos corrientes: la del repentismo literario, capitaneado por Naborí, y la del repentismo teatral, capitaneado por Valiente. Por último, es importante decir que todas estas complejidades escénicas tienen como punto de confluencia un aspecto individual e intransferible de la obra repentista: la capacidad improvisadora del poeta. Capacidad improvisadora significa conocimiento y dominio de todos los aspectos y conceptos fundamentales de la improvisación, principalmente, de la importancia del tiempo, de la brevedad expositiva. **Lo textual, lo musical y lo teatral**, en repentismo, gira alrededor de este “eje” emocional y creativo que condiciona la

funcionalidad del equilibrio entre las tres complejidades. Recordemos lo que decía Sberti Garau (1995) sobre los *glosaores* mallorquines: “En cualquier caso la percepción de la capacidad de improvisación siempre es un valor añadido a la hora de considerar el valor del poeta oral”. Es decir, que tanto la práctica como la apreciación y valoración del poema oral improvisado, o mejor, de la obra repentista, son casi cabalísticas, algebraicas: tanto el creador como el receptor –crítico, estudioso u oyente sin otro interés que el placer estético- deben barajar y sumar como piezas las tres complejidades escénicas, luego, su integración equilibrada, y finalmente, su “montaje” sobre la capacidad improvisadora del poeta.

No basta con hacer buenos textos, con cantar bien, con dramatizar la controversia, si se traicionan la rapidez, la fluidez, la comunicabilidad, la dialogicidad, la seguridad en sí mismos que deben tener los improvisadores, y el breve tiempo en el que debe elaborarse y transmitirse el poema improvisado. No bastan, ni para el creador, ni para el receptor estas complejidades inconexas. Sberti Garau (1995) llega a ser más concluyente: “En la *performance* es más relevante la percepción de la improvisación que la improvisación en sí”. “Percepción de la improvisación”, descubrimiento y disfrute del nivel de riesgo, de la latente posibilidad que tiene el repentista de no lograr el poema oral en tiempo. A esto también, se sumarán otros disfrutes complementarios: el ingenio, el lenguaje poético, el buen canto, la dramatización, etc., conformando un mismo bloque perceptivo.

La fórmula propuesta por Díaz-Pimienta “Calidad de texto+Calidad de canto+Dramatización+Capacidad improvisadora, podría ser, por ejemplo, la mejor fórmula para la evaluación de los poetas repentista profesionales en Cuba. En “calidad de texto” se integrarían todos los parámetros literarios (desde el lenguaje poético, hasta la sintaxis y la métrica); en “calidad de canto”, todo lo musical (desde la afinación, hasta la tonada y la dicción); en “dramatización”, todo lo concerniente al desenvolvimiento escénico; y, en “capacidad improvisadora”, todo lo esencialmente repentístico: el respeto a las

leyes de la improvisación y a los aspectos y conceptos fundamentales que conforman la “gramática” de la poesía oral improvisada.¹⁸

1.4 Estilos y variantes del punto cubano: distinciones en Latinoamérica.

De la experiencia docente e investigativa de musicólogos, etnólogos, historiadores y cronistas sobre el panorama de la formación del punto cubano (música campesina) se deja ver, que existe en Cuba un nivel alcanzado en la música campesina por la influencia hispánica en la música cubana.

Según Argeliers León: “El canto del campesino desarrolló una gran variedad de tonadas como se le llama a la melodía con que entonces sus décimas o poesías. En cambio, iba perdiendo sus zapateos al terminar el siglo XIX. Perfeccionaba los puntos en el laúd en la medida que este instrumento, que derivaba de la bandurria, aumentaba de tamaño y de órdenes de cuerdas, y perfeccionaba sus posibilidades de ejecución, creándose diferencias locales en el cantar”.¹⁹

“En el campesinado hubo un movimiento tendiente a recordar y conservar las viejas tonadas. Estas son, indudablemente, resultado de la capacidad creadora musical del campesino, quien conservó y repitió, con pocas variantes, una considerable cantidad de tonadas del pasado siglo, al introducirse la industria del disco, las firmas norteamericanas que la absorbían, hicieron grabaciones con los principales cantadores de punto que habían arribado a la capital. Más tarde, al aparecer la radio, las principales emisoras dispusieron de programas donde se presentaban improvisadores (poetas para el campesino), con sus acompañantes de guitarra y laúd. Muchos de estos programas se ofrecían a horas tempranas de la mañana y cultivaban una audiencia que mantenía relaciones por correspondencia con sus programas y cantores favoritos. Estos improvisaban saludos, parabienes y la más extensa gama de felicitaciones. A partir de estos programas radiales se les hacía una buena propaganda a

¹⁸Véase Díaz-Pimienta: p.352 y 354

¹⁹ Argeliers León: Del canto y del tiempo, Editorial Gente Nueva, 1987.

festivales de cantores campesinos en las poblaciones rurales, con sus certámenes por bandos y la correspondiente propaganda comercial, especialmente de pequeños comercios locales. Este momento, si bien significó una expansión para el canto campesino, implicó una decadencia en el cultivo de las tonadas, al reducir las a unas pocas, las más cómodas para improvisar sin preocuparse por lo que se cantaba, y en la imaginación poética también, pues se limitaba a unas cuantas frases de salutación mezcladas con nombres y apellidos de las personas.”

En la actualidad se vuelve a un nuevo auge del canto campesino y a un renacer de sus textos mediante la acción estimuladora de festivales que se organizan en zonas rurales...

La atención y ayuda al cantor por el rescate de nuestras tradiciones ha provocado. Muchas de las cuales se atribuyen a cantores cuyo nombre conserva el pueblo. Además, se encuentran en nuestros campos algunos viejos cuenteros que hacen sus narraciones con una larga serie de décimas.

En el cancionero que constituye el punto se distingue que hay dos zonas estilísticas. Una es la del canto que se cultiva en las regiones occidentales de la Isla: Pinar del Río, La Habana y Matanzas; y la otra, la del punto en las provincias de Camagüey y Las Villas.

“En la región occidental el campesino distingue el estilo que emplea por punto libre, por no someter su tonada a un tiempo regular y constante, sino que canta con un ritmo directamente determinado por el ritmo onatónico del texto, dicho con cierta lentitud y prolongando los finales cadenciales. Se le llama también punto pinareño o punto vueltabajero, aludiendo a las regiones donde se le cultiva.”²⁰

“En la otra zona que mencionamos, el punto se llama punto fijo o punto en clave o camagüeyano. El cantor entona su tonada con una métrica regular y constante, de donde su apelativo de fijo.

“Las tonadas que se cantan con el estilo de punto libre son de línea melódica muy flexible y de aire más bien lento. Los instrumentos sólo pueden ejecutar algunos rasqueos o perseguir al cantor con algunos punteos y las claves no

²⁰ Argeliers León: Del canto y del tiempo, Editorial Pueblo y Educación, 1987. p. 24.

puede acompañar. Terminada la décima o la primera parte de la misma, los instrumentos arrancan en un segundo tiempo de un compás de un tres por cuatro, ejecutando entonces a tiempo justo. Mientras tanto el cantor piensa su texto y vuelve a entrar cuando los instrumentos marquen una cadencia en un primer tiempo de compás.”²¹

“En el otro estilo, el de punto fijo, el cantor conserva un mismo aire y una medida exacta, por lo que el acompañamiento instrumental continúa, y la clave no deja de tocar, de aquí el nombre que también recibe de punto en clave. Muchas tonadas aparecen en ambas zonas estilísticas, cantadas de una u otra manera.” (León, 1987)

Otras variantes menos precisas son las que se localizan en un área donde aparece el empleo a dos voces. Esta manera de cantar el punto tiene su centro en la zona de Sancti Spíritus (provincia de Las Villas), de aquí que se le conozca por punto espirituario.

“Esta manera de cantar el punto impide la improvisación, cantándose décimas previamente escritas y aprendidas y los cantores tienden a formar grupos estables, dado que tienen que coordinar las voces.

“Por la zona central, en la provincia de Matanzas, se acostumbra a cantar tonadas con estribillos. El cantor inicia su canto en estilo libre, y al final del período musical lo va ajustando a su metro fijo, en tres por cuatro, para caer en el estribillo ya a tiempo justo, y muchas veces a dos voces, también porterceras y sextas.”

Otro estilo, hoy muy poco frecuente, es el de la seguidilla, consistente en cantar varias décimas seguidas, sin interrupción. El cantor entona un período inicial para los dos primeros versos repetidos, y después, y después sigue cantando, con un nuevo período musical, los demás versos restantes y los de otras décimas que vaya a cantar. Las palabras resultan a veces contadas al terminar cada período musical. Para concluir entona otro período musical, de carácter

²¹ Ob. Cit. P. 34.

cadencial conclusivo, con los dos últimos dos versos de la última décima que haya incluido en la seguidilla. En esta forma es usual cantando, narrar cuentos en décimas, y casi siempre sobre motivos fantásticos e incongruentes, y poniendo animales como personajes. Esta manera de cantar se hace dentro del estilo de punto fijo con un ritmo sincopado. La seguidilla se practicó mucho por cantores de la provincia de Camagüey.

En esta misma zona se acostumbraba cantar el punto fijo con un ritmo sincopado sobre el acompañamiento, es el llamado punto cruzado. La décima se canta con un estribillo que se pone al comienzo de cada sección de la décima, consistente en una breve frase cuya entonación se incluye en el período melódico que constituye la tonada.

La temática usada en las décimas ha reflejado siempre la queja por las condiciones en que se vivía, a veces empleando sutiles imágenes para expresar las esperanzas de un cambio de su vida, además se cantaban algunos textos que correspondían a las extensas áreas temáticas denominadas a lo humano y a lo divino que tanto distinguen las décimas en el continente.

En la temática a lo humano se reducía a discurrir sobre sentimientos y actitudes sociales de los hombres, bondades y trato social; las nociones de lo divino se reducían a algunas referencias a la piedad, a algunos santos, pero más bien se preferían las alusiones a los conocimientos populares de la astronomía y la eternidad, el espacio, el destino u otras preocupaciones del pensamiento abstracto.

No faltaban los temas referentes a la mitología clásica y a personajes de la literatura universal más a la mano, bien se recurrían a temas jocosos, de situaciones incongruentes, de gordos, cojos, tuertos,...de animales, o con estribillos en los que se imitaban con sonidos onomatopéyicos, sonidos de animales, o imitando el habla del gago o risas.

La otra forma de presentarse los cantores en controversias, práctica muy extendida, en la que se distinguen unos improvisadores de otros, precisamente,

por sus habilidades de intervenir en estas competencias. La controversia más si cumple es cuando dos cantores toman, cada uno, un tema, para defenderla, llegando a increparse personalmente. Pueden ampliarse los temas de manera que intervengan más de dos improvisadores. Otra forma de intervenir en una controversia es cantando un cantor la primera sección de la décima (la primera cuarteta con dos versos repetidos), con lo que le plantea al contrario una rima. El otro improvisador debe concluir con los seis versos restantes. También se puede hacer en cadena, de modo que el último verso de un cantor sea el primero de la décima del contrincante, cuya idea debe negar. Por último, la controversia más difícil es la que se hace verso a verso entre dos cantores.

En estos momentos, los de mayor ingenio, o los más sagaces, intervienen haciendo el verso partido, cuatro sílabas cada uno, sin que se diluya la idea que se plantean y la unidad temática de la décima.

En esta forma de presentarse los cantores ocurren verdaderos alardes de ingenio en las improvisaciones, las que son alabadas con los aplausos del público.

El campesino de acuerdo con sus aptitudes, y en contacto con otros improvisadores, se va acostumbrando a decir frases octosílabas, sin necesidad de aislar las sílabas ni contarlas, sino solo por el sentido rítmico interior del verso. Luego, la preparación que el guajiro se procura complementa su habilidad de versador.

La temática de las improvisaciones como la de las décimas escritas que aprenden de memoria los cantores ha experimentado un notable cambio en la actualidad. La alfabetización y la atención posterior a la superación del pueblo, las nuevas condiciones de vida de que dispone el trabajador del campo, la incorporación de jóvenes poetas y los estímulos que se le brindan a esta expresión de nuestra música han producido un cantar distinto al paisaje y a la vida, donde no falta el sentimiento solidario y la compenetración de nuestro pueblo con los demás pueblos hermanos.

El canto del campesino cubano constituye así un complejo de elementos instrumentales y de canto, donde los aportes hispánicos diversos, al grado que hoy es imposible determinar de qué región de España, se han incorporado y desarrollado como una modalidad en la expresión y comunicación de amplios sectores de nuestra población. Además, los elementos melódicos, y los instrumentales, principalmente, han pasado a integrarse a expresiones musicales urbanas, ya elaboradas dentro de la música occidental europea, hasta ser utilizadas en obras sinfónicas y de cámara, como elementos característicos, en las corrientes estéticas nacionalistas que han aparecido en la música cubana.

CAPÍTULO II: RESULTADOS OBTENIDOS EN EL TRABAJO DE CAMPO

2.1 Características del arte del repentismo en la provincia de Sancti Spíritus en la Colonia, República y Revolución.

Para acercarnos a la génesis de la poesía escrita o cantada en décimas en Sancti Spíritus, es preciso tener en cuenta varios aspectos. En primer lugar la población étnica. Grupos de españoles y criollos se asentaron en Sancti Spíritus y trajeron con ellos su cultura irradiada por varias generaciones de poetas clásicos que utilizaban la estrofa como forma para escribir su poesía culta. Sin embargo la décima ha tenido la peculiaridad de pasearse constantemente de lo culto a lo popular, teniendo en cuenta las características psicosociales de sus creadores. De esta forma proliferaron por toda la Villa espirituana décimas cantadas de forma anónima que han llegado a nuestro imaginario a través de la oralidad en primer lugar, debido a la facilidad del idioma español para el octosílabo y en segundo lugar por convertirse en repertorio de agrupaciones portadoras de música campesina que logran comunicar a diferentes generaciones.

Para aproximarnos a la décima en Sancti Spíritus en el período de la Colonia, realizamos una revisión a ejemplares del periódico *El Fénix*, encontrando la dificultad de que varios de estos ejemplares se encuentran en un estado deplorable, por lo que recurrimos a la obra *Historia de la Literatura Espirituana (desde los orígenes hasta 1958)* del autor Orlando Fernández Aquino, donde se realiza un estudio minucioso de esta fuente y se obtuvo que en el primer ejemplar de este periódico aparecen décimas publicadas: «Cuando el 3 de marzo de 1834 se publicó en Sancti Spíritus el primer número de El Fénix ya aparecen en él unas décimas anónimas que se han atribuido al Padre Gregorio Quintero (¿n. -m.?),...²²»

²² Orlando Fernández Aquino: *Historia de la Literatura Espirituana (desde los orígenes hasta 1958)*, Ediciones Luminaria, 2003. p. 47.

Para establecer un acercamiento inicial al arte del repentismo en Sancti Spíritus, en el período de la Colonia, se hizo necesaria una revisión profunda de las fuentes primarias de información, como son las grabaciones radiales de las primeras salidas al aire de la Emisora de Radio, en aquel entonces CMQ y a algunos ejemplares del Periódico *El Fénix* que contaban en Fondos Raros de la Biblioteca Pública Rubén Martínez Villena y otros en el Archivo Provincial de Historia de la localidad. En esta búsqueda se pudo constatar que estos ejemplares se encontraban en pésimas condiciones de deterioro y que información cultural muy valiosa que constituye un fiel exponente de modos de vida en la región espirituana están casi desaparecidos. No obstante, se revisó la obra *Historia de la Literatura Espirituana (desde los orígenes hasta 1958)* del autor Orlando Fernández Aquino, donde se realiza un estudio minucioso de esta fuente y se obtuvo que en el primer ejemplar de este periódico aparecen décimas publicadas: «Cuando el 3 de marzo de 1834 se publicó en Sancti Spíritus el primer número de El Fénix ya aparecen en él unas décimas anónimas que se han atribuido al Padre Gregorio Quintero (¿n. –m.?),...²³»

Esta publicación evidencia que ya por aquel entonces existía en Sancti Spíritus una cultura popular que reflejaba en décimas los más importantes acontecimientos que ocurrían en La Villa. La peculiaridad del Padre Quintero de escribir décimas, no es un caso aislado en la región espirituana. Es bien conocido que una de las teorías fundamentales de la entrada de la décima en Cuba es que fue a través de las escenificaciones teatrales de las órdenes religiosas. Aunque también cabe mencionarse que el Obispo Espada, uno de los más grandes reformadores de la cultura habanera en el período de la Colonia, en visitas que realizara a las comunidades rurales en el país, dejó constancia en sus actas y para ello fue escogida la décima.

Es significativo destacar que la oralidad también jugó un papel meritorio en la conservación de las décimas en la región. Así cuando vino a Sancti Spíritus, Valeriano Weyler la población escribió décimas de rechazo a este acontecimiento.

²³ Ob. Cit. P. 15

Por su parte las agrupaciones musicales de aquel entonces también utilizaban la estrofa como parte de su repertorio. Un ejemplo de ello lo constituyó el Coro de Claves la Yaya, dirigido por el músico Juan Echemendía, que en forma de claves y rumbas cantaban décimas a importantes acontecimientos que ocurrían en La Villa. Destacándose décimas que circulaban por la ciudad en hojas sueltas, de autores anónimos, como las siguientes:

Cuando en el monte y la Sierra
Por la patria se peleaba
Todo el mundo procuraba
Las noticias de la guerra.-
Estos echaban por tierra
Siempre al mambí con mil trabas
Poniéndole a sus programas
Lo que convenía decir
Y ahora no les gusta oír
Que canten los **telegramas.**

Cuando la ciudad cercaron
Poniendo tanta trinchera
Y porque nadie saliera
Hasta los patios cercaron. –
Muy ufanos exclamaron
Al ver aquella muralla
“A todito el que se vaya
Le caerá el palo al salir”
Y ahora no les gusta oír
Lo que se cante en la **Yaya.**

Cuando aquí llegó el correo
Que traía la milicia
Aquella fatal noticia
De la muerte de Maceo.
Se cantó con gran jaleo

El fin de nuestros caudillos
Y gritaron los muy pillos,
“Todos tienen que morir”
Y ahora no les gusta oír
El coro de **los Cuchillos**.

Cuando de la población
Ordenó fin el cubano
Que saliera el buen cubano,
Para la deportación.-
La brutal disposición
Tanto gusto llegó a dar
Que a todo el que iba a embarcar
Fueron a verle partir
Y ahora no les gusta oír
Que cantemos “**A evacuar**”.

Ya que tanto se protesta
Porque con justa alegría
Desquitemos en un día
Tantos años de molesta.
Han de saber la respuesta
Que gustándonos cantar
Ahora les toca escuchar
El que de aquí no se valla:
“**Los telegramas**” “**La Yaya**”
“**Los Cuchillos**” y “**A Evacuar**”²⁴”.

Las décimas anteriores son expresión de conflictos sociales en la región a causa de los desmanes del gobierno colonial. En esta época aparecían

²⁴ Documento: “*Coro la Yaya, A Evacuar Nicolás*” No. 334. No. del legajo 8. S/F. Folio 4.

reflejados en revistas y boletines listas de ciudadanos muertos por causas desconocidas y fusilados.

Otro aspecto a tener en cuenta eran las fiestas de fotutos o aguinaldos, que no eran más que bandos que se paseaban por las calles al compás de instrumentos de percusión y cuerdas y que luego terminaban en los espaciosos patios de las casas en una gran parranda donde la décima reinaba, ya fuera de forma cantada, es decir previamente aprendida y transmitida por medio de la oralidad o a través de algún cantador que llegaba a improvisar.

Décimas que en su discurso poético le cantaban al campo a las bellezas naturales irradiadas por la lírica del Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, también a la ciudad, a sus calles y sus barrios emblemáticos:

Vengo de Jesús María
Cantando un punto sabroso
Con mi primo melodioso
No le temo a la porfía
Canto de Noche y de día
Porque el cantar me divierte
Y tan solo con la muerte
Dejaré de la diversión
Bríndame un trago de ron
Mezclado con aguardiente²⁵.

De esta forma podemos decir que la décima en Sancti Spíritus en el período de la Colonia estuvo representada por tres vertientes fundamentales, en primer lugar la oralidad que constituye un importante factor de conservación de la cultura popular tradicional y es lo que ha hecho que muchas de estas décimas hayan llegado a nuestro conocimiento. En segundo lugar la teatralización en la iglesia católica que hizo que parte de los textos fueran escritos en forma de décimas y en tercer lugar el hecho de ser utilizada la estrofa como parte del

²⁵ Décimas que conforman el repertorio de la actual composición de la parranda espirituana.

repertorio de fiestas de parrandas y del Coro de Claves de la Yaya, en aquel entonces un club cultural de gran irradiación en la ciudad.

En el período de la República se puede afirmar que la décima reinó en el ambiente festivo de la ciudad. En la primera mitad del siglo XX, aparecen reflejados en varios periódicos las competencias de punto guajiro, es decir, la décima cantada con diferentes acompañamientos musicales, alrededor del Santiago Espirituano, en los parques Maceo y Serafín Sánchez, también en el paseo de Colón. Sobresalen en esta revisión los premios obtenidos por Serafín Salas, más conocido como tonadista y por Marcial Benítez el Sinsonte Espirituano, autor, este último, junto a Teofilito de la tonada Palmarito. También se destacaron en ese período las parrandas espirituanas, sobresaliendo las parrandas de la zona norte y la zona sur de la ciudad. Legado de aquella historia lo constituye la actual Parranda espirituana que en su rico repertorio atesora décimas cantadas en Sancti Spíritus de forma anónima en el período republicano. En una entrevista realizada a Gerardo Echemendía Madrigal, integrante por muchos años del Coro de Claves de la ciudad, afirmó que en la parranda espirituana, se cantaban décimas como la del gallo²⁶, que eran tan viejas que hasta las tejas de la ciudad las conocían²⁷. También Rafael Gómez Mayea (Teofilito) se refirió a este fenómeno expresando:

Yo desde muy pequeño oía a esos cantadores de esquina, porque en mi época buscar uno que tocara guitarra había que buscarlo con candil, nadie tocaba guitarra, lo más que se tocaba era bandurria pero cantaban solo a dúo y yo oí aquello y me enamoré de aquello. Cuando yo tenía conocimiento, me decía mi padre, que esas tonadas existían desde que él tenía uso de razón, desde la guerra del 68, (...) mi papá me veía que yo me inclinaba por aquellas cosas y

²⁶ Se refiere a la siguiente cuarteta: *El gallo que es fino y canta/ que venga a cantar aquí/ Cantará después de mí/ De lo contrario no canta.*

²⁷ Fragmento de entrevista realizada a Gerardo Echemendía, marzo, 2011.

cantaba conmigo (...) cuando yo empecé a componer hice mis puntos y mis tonadas.²⁸

Se refería Teofilito al punto conocido Punto esquinero, que era, como dice su nombre el que se canta en las esquinas, también otros autores le llaman punto borracho, y no precisamente porque los cantores estén pasados de alcohol sino porque la forma de cantar imita a un hombre borracho. Un ejemplo de estas composiciones cantadas como punto esquinero es el actual repertorio de la Parranda Típica Espirituana, agrupación emblemática de la música campesina.

En el período de la Revolución, a partir del año 1962 se priorizaron las expresiones campesinas, muchas de las cuales habían sido traídas a la ciudad a través del comercio.

Se institucionalizaron las parrandas campesinas que su repertorio completo era de décimas aprendidas. En este caso en Sancti Spíritus se institucionalizó la Parranda Típica Espirituana. También se crearon peñas campesinas en todos los municipios de la provincia. En estas peñas tenían amplia cabida la décima en todas sus variantes y las tonadas.

Por su parte se creó el Centro Provincial de Casas de Cultura, que en su área de trabajo incluye las historias de vida, así como los repertorios de los principales poetas repentistas de la provincia.

Otro elemento a favor del desarrollo de la décima fueron las Fiestas Santiagueras, donde se creó un espacio alrededor del parque donde confluían los poetas en franca canturía. En estos espacios confluyeron los paradigmáticos Marcial Benítez, creador de la tonada Palmarito y Serafín Salas, otro importante versador y tonadista de la provincia.

Se crearon además programas radiales y televisivos dedicados a la Música Campesina, donde los poetas locales tenían oportunidad de exponer el arte que realizaban. De esta forma la décima en Sancti Spíritus ha estado enraizada de manera que el pueblo espirituano logra identificarse con esta manifestación artística.

²⁸ Entrevista a Rafael Gómez Mayea por Armando Legón Toledo. Se encuentra en el Fondo Patrimonial de Radio Sancti Spíritus.

2.2 Aspectos importantes en la vida del poeta repentista Luís Martín.

Para realizar este epígrafe, se utilizó fundamentalmente la técnica de la entrevista a Luís Martín. Con tal objetivo se realizaron varias de ellas que organizamos en fichas, según los aspectos tratados. Las primeras entrevistas tuvieron que ver con la infancia, la adolescencia y la juventud del poeta:

Nací un 10 de octubre de 1940. Fecha memorable, porque en una fecha igual Céspedes les da la libertad a sus esclavos y se iniciaron las luchas por nuestra soberanía. Soy de Cabaiguán, pero nací en el Purial. Mi padre era natural de Buenavista del Norte, en Tenerife, se llamaba Matías Martín Ávila, era de Tenerife y mi mamá se llamaba Ramona Álvarez Barreto. Viví 35 años en Cabaiguán, que es una tierra de poetas, escritores, artistas, es un pueblo con un encanto peculiar.

Años después el poeta escribiría al lugar donde nació:

Cuatro esquinas vuelvo a ti
Como la abeja a la flor
Porque un mensaje de amor
Yo dejé sembrado aquí
Seguirás viviendo en mí
Como el ave en las montañas
Y los güines de tus cañas
Refrescaron mis retinas
Porque yo soy cuatro esquinas
Un hijo de tus entrañas

Cuantas veces yo canté
De niño en este salón
Y en una prolongación
Aquí mi nombre sembré
En tus campos me crié

Con un horizonte abierto
Y en un guajiro concierto
Casi mi juventud
Se me quedó en el laúd
Afinado de Roberto

¡Cuatro Esquinas!, ¡Cuatro Esquinas!,
Cuando yo canto en tu suelo
Me da la impresión que el cielo
Me tira sus serpentinas
De tus aguas cristalinas
Yo conozco los rumores
Entre libros y entre flores
Mi padre aquí me educó
Donde mi madre gastó
Sus energías mejores

Mis primeros estudios los cursé en una escuela rural que le decían Loma de Yaya. Ahí tuve un maestro rural que impartía varias asignaturas a la vez a niños de diferentes años.

Mi amor por la décima y los guateques vino de edad muy temprana. Dice mi mamá que yo me le perdía y estaba en los guateques escuchando punto guajiro y de cuatro o cinco años ya improvisaba. A mi madre no le gustaba que yo fuera músico, ni poeta, porque consideraba que no eran profesiones ni oficios serios, prefería que fuera abogado, médico o cualquier otra cosa. Me cubría mi papá que fue quien me apoyó en todo. De diez años me dejaban ir únicamente al cine, porque mi madre creía que el cine instruía.

Éramos muy humildes, en las faenas propias del campo, como estar largas jornadas despajando maíz, yo improvisaba y a veces mi hermano hacía el trabajo solo y yo cantaba décimas.

Acerca de sus inicios con otros poetas:

En mi pueblo había un poeta que se llamaba Lelo Valdés yo me acerqué a él y me pidió que le declamara una décima mía y me dijo, eso no sirve. Le pregunté ¿Por qué no sirve? Porque tiene muchas asonancias y tiene barbaridades. Me dio vergüenza, yo tenía 13 o 14 años. Me dijo Lelo, tú lo que tienes que hacer es estudiar. Con el tiempo comprendí que era verdad todo lo que me decía.

A la edad de 15 años comencé a cantar en una Emisora de Cabaiguán, con otros poetas como Virgilio Soto. Era un Programa campesino donde las personas pedían las controversias y daban pies forzados. Allí me conocieron muchísimas personas del municipio...

Años más tarde Luís Martín se incorpora a la lucha armada, pero no deja de hacer su poesía, escribe décimas en cualquier ocasión, busca a los poetas, sueña con las canturías:

Me di a conocer como repentista en las trincheras, más tarde fui camionero y después por una idea del PCC en el año 1963 empecé a cantar aquí en Sancti Spíritus con Virgilio Soto, mi eterno camarada, trabajando y cantando.

Continúa Luís su arte, alternando y combinando poesías con su trabajo de chofer. Traslataba sacos de arroz del Jíbaro a Sancti Spíritus, hasta que el Comandante Faustino Pérez, le indica que se incorpore nuevamente a su arte. De aquella época de andar por el campo, de su amistad con Virgilio Soto y del conjunto Los Pinares, Luís recuerda:

En el año 1968 surge la idea de hacer un programa llamado *Fiesta en el Cañaveral*, donde nos conformamos como grupo *Los Pinares*, Virgilio Soto, Jesús Pérez Sosa y Jesús Pérez Pérez quien fue el director. Estuvimos en ese programa alrededor de cinco meses, ya después de este duro bregar los centros de trabajo no querían pagarnos, y surge la idea del Comandante Faustino Pérez de profesionalizar el grupo, era la única salida posible para continuar cantando. Yo me fui a manejar nuevamente, tirando arroz del Jíbaro

a Sancti Spiritus, y un buen día el Comandante Faustino Pérez me vio en el Jíbaro y me dijo: “tienes que ir a cantar, a nosotros nos sobran choferes y no un poeta como tú”, entonces empecé de nuevo, hasta que nos evaluaron y obtuve el primer nivel como tonadista y poeta.

Pronto el *Conjuntolos Pinares* saldría de la región espirituana y alcanzaría incontables méritos. El mayor: ser un referente obligado de la música campesina en la provincia de Sancti Spíritus, de forma tal que la mayoría de los espirituanos recuerdan al Conjunto Los Pinares como algo muy especial y significativo en la colectividad popular.

El grupo Los Pinares fue tomando auge y nos dimos a conocer rápidamente en la televisión, que nos captó para los siguientes programas: *Palmas y Cañas, Murales campesinos, Arte y Folklore* y aquí en Sancti Spíritus fundamos el programa radial *Guateque en la Agricultura*.

Por la aceptación popular que alcanza *El Conjunto Los Pinares*, participan en varias giras nacionales. Corría el año 1978 y en Matanzas el Indio Naborí le hace una grabación donde afirma “canté más de 60 tonadas”, y fue donde me dio el sobrenombre de “*El Ruiseñor del Yayabo*”. A partir de entonces y por el sendero de la composición en décimas, surgió entre ambos poetas una admiración recíproca.

En esos tiempos el grupo era conocido a nivel nacional. Participaron en varias giras nacionales. De esta forma conoce a el Indio Naborí quien le hace una grabación en Matanzas en 1978, “donde canté más de 60 tonadas, y fue donde me dio el sobrenombre *El ruiseñor del Yayabo*²⁹”. Desde esa oportunidad, a decir del poeta, existiría entre nosotros una admiración recíproca.

Trabajó Luís Martín en los más importantes teatros de Cuba, como el Amadeo Roldán, el Carlos Marx y Martí en Santiago de Cuba. En el año 1979

²⁹Fragmentos de entrevista realizada a Luís Martín Álvarez. Febrero 2014.

participa en un casting, donde fue seleccionado para participar en una película con Wilfredo Lam, dirigida por Humberto Solás. “El papel que me asignaron fue el de un español sublevado que muere abaleado frente a la Iglesia. Después de esa película tuve una entrañable amistad con Wilfredo Lam que me regaló una de sus obras en pintura.³⁰”

En los finales de la década de los 90, cuando el caso del niño Elián González, trabaja en Tribunales abiertas por todo el país. Así como Comités de Protocolo cuando vienen personalidades de otras naciones.

A lo largo de su carrera artística Luís Martín intercambia con los más importantes poetas de Cuba. “En la década de los 60, participaba en los programas de Palmas y Cañas con Justo Vega y Adolfo Alfonso en la sesión de décima libre. Con ellos tuve una buena amistad que duraría hasta la muerte de los dos poetas.” A partir de los años 70 y hasta la década del 80, trabaja de pareja con Chanito Isidró, uno de los más importantes poetas improvisadores del país, cultor del humorismo y la novela en décimas. De Chanito Isidró dijo Luís:

“Fui pareja con Chanito Isidró mucho tiempo, estuvimos en muchas emisoras. En Dímelos Cantando, Radio Rebelde, con Zoila Gómez, Eduardo Saborit, etc. Éramos como padre e hijo, hicimos muchas controversias. En 1982 me tiré una foto con él en el Parque Lenin. Tenía un chiste muy fino, había que entenderlo, dominaba la técnica del doble sentido, sin groserías. Lo vi conversando con diferentes artistas como Enrique Arredondo y Carlos Montezuma pues me quedé muchas veces en su casa, cuando iba a alguna actividad en La Habana. En una ocasión estaba hospedado en el Hotel Plaza y recogió mi ropa, se la llevó y me dijeron, vino un señor que se llama Chanito Isidró y se la llevó. En una ocasión fuimos Justo, Valiente Naborí y yo a Matanzas, y no quiso cantar. Conocía al público. Sabía que en Matanzas

³⁰Fragmentos de entrevista realizada a Luís Martín. Febrero, 2014.

gustaba mucho la décima seria.³¹ A la muerte de Chanito Isidró, Luís Martín pasaría de pareja en la improvisación con Raúl Herrera³², sobre ello diría Raúl:

“Fui pareja de Luis que es mi amigo, una persona encantadora, de una nobleza sin par. Tuvo la fuerza de voluntad de cantar con cualquier poeta, porque tenía poesía, buena memoria y leía mucho. Luís es un poeta completo. Un poeta de estilo, que siempre se preocupó y cuidó su apariencia personal. Respetuoso y cariñoso, amigo a toda prueba. Íntegro y honesto y un gran revolucionario. Peleó en Playa Girón y por allá se encontró con el Indio Naborí. También, según mi criterio, ha sido el mejor tonadista que ha tenido Cuba.”³³

Otros poetas como el Indio Naborí, Angelito Valiente, Francisco Pereira, Alfonso

González Lemus y otros intercambiaron con él a lo largo de su vida artística. Sobre Luís Martín diría Marcelo Lamas, uno de sus mejores amigos:

“³⁴Luis Martínes todo cubanía, todo un hombre, un gran revolucionario, todo un artista que sabe mil tonadas y dio todo por la cultura de este país y que de Luis aprendimos mucho, es un ídolo, no hay palabras con que dialogar y decir lo que es Luis Martín para la cultura de este país, Luis viajó a Europa conmigo y se robaba el público junto a Raúl Herrera, en España, Francia, Marrueco, en todos esos lugares que teníamos giras. Luis es toda una historia de la Música Cubana, de la Música de nuestro país, un hombre que luchó por la cultura y la revolución y siempre combatiendo lo mal hecho.

En la última tribuna abierta que se hizo en Sancti Spíritus que vino nuestro Comandante en Jefe, ahí estaba presente nuestro Luis Martín, estábamos yo, las cuerdas, Raúl Herrera y Juan Antonio. El Comandante habló y cuando se

³¹IBIDEN

³²Se refiere a Raúl Herrera uno de los más importantes poetas repentistas que tiene Cuba. Es catalogado como el poeta más rápido del país. Se conoce con el epíteto del Gigante Remediano.

³³Fragmentos de entrevista realizada a Raúl Herrera. enero 2014.

³⁴Fragmentos de entrevista realizada a Marcelo Lamas, noviembre 2013.

bajó del escenario, comenzó a caminar por todo el lugar donde se hizo la tribuna y nosotros nos encontrábamos en una esquina y yo estaba de pie alante, el Comandante se dirigió directamente a nosotros y al primero que le dio la mano fue a mí y el pueblo mirando todo aquello y entonces me dijo: ¿qué buenas décimas han hecho? Yo lo mire y no podía contestarle a lo que me decía, porque me impresionó tanto, nunca pensé que se fuera a dirigir directamente a nosotros, entonces habló y miró muy bien las condecoraciones, las décimas que se habían hecho para ese día especial, estaba también la comitiva que venía con él y lo fueron guiando para que recorriera todo el lugar donde se realizó la tribuna abierta.

Ese día nosotros teníamos que ir para una gira en Francia y a las doce del día todavía estábamos en Sancti Spíritus y yo le decía a Luis, no llegamos a tiempo a coger el avión a las 9.00 pm y Luis me decía: si llegamos, hay que hacer la tribuna primero, entonces yo volvía a insistir, usted verá que se nos va a caer la gira, no va dar tiempo, hasta que le respondí: bueno, no importa la gira, esto es más importante que diez giras y Luis me respondió: tienes mucha razón Marcelo y salimos a las doce del día para La Habana y a las 9.00 pm, estábamos allá y logramos irnos todos para la gira.

Luego el Comandante invitó a un almuerzo a todos los artistas que participaron ese día en la Tribuna y apenas llegó preguntó al sindicato: ¿y los músicos, los repentistas?, - le respondieron que no podíamos estar presentes porque aquel mismo día habíamos partido a una gira internacional, para Europa, el Comandante respondió: muy bien, hay que cumplir bien con todos los asuntos, es una pena que no estén presentes.

Jesús Orta Ruíz (El Indio Naborí), catalogó en una ocasión a nuestro Luis Martín como “El Ruiseñor del Yayabo”, por su potente voz, su grado y destreza en la décima, por saber dominar tantas tonadas y a su vez retener tantas décimas, las que sean necesarias y para retener en la mente mil tonadas, como músico te lo digo que no es nada fácil. Ese calificativo, esa palabra del Indio Naborí, que es lo más grande que ha dado este país, sobre Luis Martín, está muy bien empleada y la verdad que no se equivocó.”

Sobre los eventos nacionales e internacionales el poeta comenta:

“Llega el año 80, comencé a viajar y en el 93 a Raúl Herrera y a mí nos hicieron un contrato en España, donde permanecimos 6 meses, después volvimos a España en el 2001, y nos asaltó allá el derrumbe de las torres gemelas; pasé infinidades de trabajo, junto a mi querido compañero Raúl Herrera.

Viajé seis veces a Francia por contratos de trabajo, cantando en París en cabarets y en teatros, ya después fuimos a Marruecos y regresamos a París, cantamos en un Restaurant llamado Benny Moré, donde solo se escuchaba música cubana y se degustaba comida criolla. Actuamos además en *Pau, Lion, Brest, Ues, Toulouse* y distintas ciudades francesas. De Francia partimos para España, Huesca, cruzando los Pirineos, que son 400 Km de montaña hasta llegar a *Huesca*. Donde actuamos satisfactoriamente.”³⁵

En el año 2011 también estuvo en Venezuela y en Brasil en un intercambio cultural donde participaron artistas de todas las manifestaciones culturales.

Entre los Principales Premios Obtenidos están:

- 1980. Concurso de Repentistas Eduardo Saborit, en el Carlos Marx, en La Habana donde participaron los mejores repentistas de toda Cuba, con un jurado conformado por Ramón Veloz, Coralia Fernández, Sergio Vitier, Pablo Milanés, el Indio Naborí y otros. En el Carlos Marx, como repentista, obtuvo el Primer Premio, con el pie forzado con los pobres de la tierra y el acompañamiento musical del Conjunto Campo Alegre que dirigía el maestro Raúl Lima. (Ver anexo)
- 1982 también en el Carlos Marx obtuvo Primera Mención en el Concurso Eduardo Saborit de música campesina y criolla, con el pie

³⁵Fragmentos de entrevista realizada a Luís Martín. Febrero 2014.

forzado con un triángulo punzó. (Instituto Cubano de Radio y Televisión.)

- 1984. Por la participación en el Primer festival del Humor Campesino y Trovadoresco. (UPEC, Sancti Spiritus.)
- 1987 Reconocimiento de la Televisión Cubana ICRT, por los XXV años participando en el Programa Guateque Palmas y Cañas.
- 1989. Certificado de Reconocimiento por su valiosa participación en las actividades en saludo al acto nacional por el XXXIII Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada. (SNTC y Sectorial Provincial de Cultura y Arte en Sancti Spiritus)
- 2001. Declarado Familia 40 Aniversario. Por su destacada labor como fiel exponente de las más autóctonas tradiciones de la cultura y valores campesinos. (ANAP Provincial).
- 2001. Por el Viceministro de Cultura y Deportes del gobierno de Canarias, en Reconocimiento a su labor a favor de la revitalización de la décima y el punto canario en las Islas Canarias.
- 2010. Reconocimiento por su participación en la Canturía por la Patria. (Centro Prov. de la Música, Sancti Spiritus)
- 2010. Reconocimiento de la Dirección Municipal de Cultura y Arte de Cabaiguán, por su destacad trayectoria artística y por su participación en los eventos culturales del municipio.
- 2010. Reconocimiento por su consagración y entrega sin límite a la educación de las nuevas generaciones a través del arte. (La Sierpe, UJC)
- 2010. Reconocimiento de la ACRC de la Sierpe.
- Reconocimientos de la Dirección Provincial de Cultura.

Las giras comienzan en el año 2003 por Francia durante 15 días y después a partir del 1 de marzo hasta el 30 de dicho mes en Francia desde la parte norte hasta la sur en plazas y cabaret, en teatros de Paris, en el año 2006 regresa de nuevo a este país en esta ocasión graban 2 CD, además de entrevistas para la radio y TV, compartiendo escenario con artistas famosos de : Francia, Brasil,

además recibimos discos de Miriam Makiba en persona, además, realizaron actuaciones voluntarias en la Embajada de Cuba en Francia.

- 2003 (22 de julio al 15 de agosto) Gira por Francia, trabajó en escenarios de Corisca, Nice, Paris, Langon, capVern, Sète, Barcelonnette y Béziers.
- 2005, Gira por Huesca, España como repentista.
- Gira por Mallorca, España en el Festival del Mediterráneo, con muy buena aceptación. 2005.
- Conciertos en Toulouse.
- Gira en Paris, Francia, en teatros, donde actuaron y sostuvieron conversación con el público relacionado con la décima y sobre el bloqueo en Cuba.
- Gira por Francia, invitados por el Gobierno, en la radio y TV Nacional. 2007.
- 2011 Gira por Venezuela y Brasil.

Se puede afirmar que a lo largo de su trayectoria artística Luís Martín marcó una pauta y un estilo en el arte de la improvisación. Siendo preferido, asumido e identificado por el público aficionado a la música campesina.

2.3 Identificar en la obra del poeta repentista Luís Martín las especificidades estilísticas y estéticas.

Las especificidades estilísticas y estéticas en la obra del poeta repentista Luís Martín están dadas a partir de las composiciones y de la forma de cantarla, o lo que es lo mismo línea melódica.

Para el desarrollo de este epígrafe fue necesario realizar audiciones a la discografía del poeta. Se puede decir que el estilo de sus composiciones era el de décimas ocasionales. Las décimas ocasionales son frecuentemente utilizadas en el arte de la improvisación. Son aquellas que surgen de manera

espontánea con palabras del propio discurso cotidiano y ante cualquier circunstancia que lo requiera.

Las temáticas fundamentales reflejadas en la obra de Luís Martín son: (ver anexo)

- Décimas a lugares históricos o naturales de Cuba
- Décimas a personalidades históricas
- Décimas a sucesos históricos
- Décimas sentimentales
- Controversias

Las especificidades estilísticas en la obra de Luís Martín están dadas a partir de las peculiaridades para la interpretación. “Yo aprendí a hacer tonadas escuchando a viejos tonadistas y se me pegaban esos cantos. Las tonadas vienen de España y me gustan mucho, también yo he creado más de treinta tonadas, eso va en la entonación o línea melódica”.

El estilo de Luís Martín según las entrevistas a los musicólogos entrevistados se caracteriza en tonadas libres. “Las tonadas de Luís son tonadas libres y muy variadas, él no se regía por los cánones establecidos, ni cantaba punto espirituano ni fijo, sino que constantemente modulaba la voz y teatralizaba según el propio discurso de la décima.³⁶”

Del estilo de Luís Martín a la hora de interpretar sus tonadas diría María Teresa Linares en su ensayo *Cantores del centro* (1988) “Las tonadas de Luís Martín, son únicas, de él El Indio Naborí diría, jamás vi a alguien hacer tantas tonadas y con tanta facilidad y logra enlazar o armonizar eficientemente la voz con el discurso poético”

Una décima de Luís donde se puede ver el conjunto de la décima con la línea melódica y el estribillo es la siguiente:

³⁶Entrevista realizada a Lili Farfán (musicóloga) enero, 2013.

Me trajeron una gata

Rumalda Pancha

Rumalda Pancha

Detrás del baúl

Barcina desde morón

Pero cuando ve un ratón

Rumalda Pancha

Rumalda Pancha

Detrás del baúl

Corre a partirse una pata

Fue a tomar en una lata

Rumalda Pancha

Rumalda Pancha

Detrás del baúl

Leche pero se tragó

Como enseguida corrió

Rumalda Pancha

Rumalda Pancha

Detrás del baúl

Con intención de sacársela

Lo que hizo fue enterrársela

Porque enseguida chocó

Rumalda Pancha

Rumalda Pancha

Detrás del baúl

En cuanto al acompañamiento musical se puede afirmar que es a través de punto libre, es decir el poeta canta las tonadas y por su nivel de improvisación de la décima y las tonadas el acompañamiento solo puede seguirlo en interludios de punto libre.

En cuanto a la connotación estética, de la obra de Luís Martín son décimas excelentemente escritas o improvisadas, se caracterizan por dar el planteamiento del tema en los cuatro primeros versos, por ejemplo:

Es noche de trovadores

Y las estrellas del cielo

Nos cubren con un pañuelo

De diferentes colores.

Como se puede apreciar en el ejemplo se plantea el tema. Luego en el puente (dos versos siguientes) se da continuidad al tema:

Recogiendo los rumores

Del campo, lo más profundo

Y finalmente en los últimos cuatro versos se termina la idea, pero a partir de una nueva incorporación temática, de una marcada connotación estética, que los investigadores y teóricos llaman finales fuertes:

Como poeta fecundo

Lo más noble recogí

Porque se llevan de aquí

La música para el mundo.

El otro aspecto a analizar en la connotación estética de la obra de Luís Martín, son las controversias. A lo largo de su vida realizó Luís controversias con muchos poetas, como es el caso de Chanito Isidró, Virgilio Soto y Raúl

Herrera, con el que más tiempo estuvo presentándose en *Palmas y Cañas*. Por lo que para el presente estudio utilizamos una muestra de las controversias con Raúl Herrera.

Después de analizadas varias controversias se puede generalizar afirmando que primeramente las controversias comienzan con belleza y estilo de preciosismo cantándole a alguna temática en específico, luego de las tres décimas primeras comienzan el discurso por la línea de controvertir. (Ver anexo 2)

Otro tipo de controversias son aquellas donde desde la primera décima se entra en fuerte controversia. Este tipo de controversias fundamentalmente las hacían para la televisión, debido a que era lo que estaba esperando el público. La mayoría de las controversias analizadas de las que se proyectaron en el Programa de Palmas y Cañas tienen esa especificidad. (Anexo 3)

Se puede decir después de un minucioso de la obra de Luís Martín que es un excelente poeta dotados de técnicas estéticas y estilísticas como el uso de las metáforas, de símiles y de personificaciones, que logró asociar de manera eficiente las letras en el repertorio con las tonadas a la hora de improvisar.

2.4 Análisis del discurso poético en la obra de Luís Martín.

Para desarrollar este objetivo de la investigación se revisaron un total de cuarenta décimas del poeta. De lo que se obtuvo como resultado, que las temáticas fundamentales en su obra son las siguientes:

- Amor filial: (madre, hija, esposa, nietos)
- Lugar donde nació
- Lugares de Cuba
- Personalidades históricas (Mella, Che, Fidel, Camilo Cienfuegos, Martí)

- A médicos combatientes (Faustino y Piti Fajardo)
- Dedicadas a Sancti Spíritus
- Dedicadas al Indio Naborí
- Décimas paisajísticas
- Décima a la mujer cubana
- Décima a la décima
- Décima a fechas históricas (24 de febrero)

Sobre las anteriores composiciones, es preciso aclarar que estas son un resultado de los referentes psico - sociales del autor. De la madre diría Luís en uno de sus cantos:

Viva no tengo la mía
 Sola en otro mundo está
 Y sola se mantendrá
 Para que el mundo analice
 Y un epitafio que dice
 En paz descanses mamá.³⁷

Al lugar donde nació escribió varios conjuntos de décimas, donde se evidencia fundamentalmente los recuerdos y la nostalgia por el lugar.³⁸

A los lugares de Cuba se encontraron más de una veintena de décimas. En el CD “Viajando por Cuba”, aparecen décimas a las 14 provincias de Cuba y a otros lugares que tuvieron que ver con la circunstancias del poeta, como son Zaza, Cabaiguán y Sancti Spíritus. Entre estas décimas las más importantes son:

Décimas para todas las provincias: un conjunto de doce décimas espinelas. Muchas de las cuales son repertorio de agrupaciones emblemáticas como la Parranda Típica Espirituana y la Parranda Típica 17 de mayo. Una muestra de esta décima es:

³⁷Controversia con Raúl Herrera, febrero, 2000.

³⁸Ver epígrafe 2.1

Sancti Spíritus ha dado
Patriotas y trovadores
Y entre vivos resplandores
Se halla su nombre situado.
El Escambray encumbrado
Como un gigante le abraza
Al Yayabo que traspasa
A su inmensa población
Se duerme en el corazón
De las corrientes del Zaza.

A personalidades históricas fueron muchas las décimas que dedicó a lo largo de toda su vida. Lo anterior se debe a la propia formación patriótica que tuvo el poeta, que le permitió actuar como protagonista en importantes hechos históricos como la limpia contra bandidos en el Escambray y el Ataque a Playa Girón. De este último es preciso aportar que en esta batalla se encontró con el Indio Naborí, quien se encontraba allí como periodista. Al Indio Naborí años más tarde dedicaría la siguiente décima:

Buenas noches Naborí
He venido a saludarte
Que placer es contemplarte
Á unos metros de mí.
De niño te conocí
En la fiesta campesina
Y hoy vienes con Eloína
Que por tus pupilas ve
Como si el Cucalambé
Regresara con Rufina.

A lo largo de toda su vida fueron varios los lugares que visitó el poeta en su intenso trabajo de improvisar e hilvanar palabras. Sobre ello diría:

Me gusta la madrugada
Ver cuando sale la luna
Que da la impresión de una
Muchachita enamorada.
Me gusta verla tirada
En el espejo del río.
Y las agujas del frío
Entre paleta y paleta
Penetra por la secreta
Soledad de mi bohío.

Sobre la mujer compuso Luís Martín más de una decena de décimas, la más emblemática fue la titulada A la mujer cubana, que fue premio en una Jornada Cucalambeana en el año 1999.

Mujer cubana, mujer
De cielo y, monte vestida
Le sonríes a la vida
Entre el surco y el taller
Más luz que un amanecer
Hay en tu vista plasmada
Y como estás liberada
Por los bienes que recibes
Dile al mundo que tú vives
De tu patria enamorada.

Aunque en la obra de Luís Martín aparecen otras composiciones que guarda celosamente en su Archivo personal como son sonetos y Versos libres fue la décima que dedicó mayor tiempo y en la que expresó la mayoría de su obra, debido a la improvisación. Sobre la décima escribiría:

La décima campesina
Tiene mucho de montaña

De café tabaco y caña
Y naranja mandarina
La décima predomina
Como reina del paisaje
Y se posa en el ramaje
Contradiendo lo adverso
Si el poeta en cada verso
Pone la miel del mensaje.

Varias de las décimas de Luís Martín fueron premiadas en importantes concursos de Décimas como fueron el Eduardo Saborit, en el año 2000 con el pié forzado: Con los pobres de la tierra.

Saborit voz en campaña
Desde el hueso hasta la piel
Con Cuba linda y Fidel
Vibrando en cada montaña
Hoy su música se baña
En los ríos de la Sierra
Y a veces ropa de guerra
Se pone en el diapason
Echando su corazón
Con los pobres de la tierra.

En el año 2001, obtuvo el Primer Premio en la Jornada Cucalambeana con la siguiente décima:

Oh, mi bandera por ella
En este suelo mambí
Lucharon José Martí
Maceo, Villena y Mella
Su estrella, su blanca estrella
Hacia el Turquino se alzó
Y Fidel la rescató

Con hombres de su calibre
Para que alumbrara libre
En un triángulo punzó.

A sus amigos más queridos también escribiría Luís sus composiciones. A Chanito Isidrón quien fuera su pareja en el repentismo durante larguísimos años, le compuso:

Cuando se dice Chanito
Digo décima guajira
Café colado en la güira
Del colador del Cornito.
Su nombre ha quedado escrito
En los libros del humor
Y como le dio calor
Con su décima al Parnaso
Dialogó con Garcilaso
Con Neruda y Campoamor.

En una de las entrevistas que se le realizaran a Luís comentó de Chanito:
“Una vez en Palmas y Cañas le repetí que estaba muy viejo y Chanito me respondió:

Yo también viví mañanas
De ligerezas y fugas
Sin contar con las arrugas
Ni delirar de las canas
Me arrullaron las fontanas
Como a ti te arrullan hoy
Y distinto a como estoy
Me halagaron las mujeres
Yo he sido lo que tú eres
Tú serás lo que yo soy.

Podemos concluir afirmando que las composiciones de Luís Martí son un reflejo de las características psico – sociales de su entorno y muestran un reflejo e identificación de las condiciones histórico concretas de su tiempo. Reconocido por los críticos como uno de los más importantes poetas improvisadores de su generación, de él diría Alexis Días Pimienta: “En Luís, poeta muy del Centro, se logra combinar la rapidez expositiva con la verdadera poesía.”

- El arte del repentismo en la provincia de Sancti Spíritus estuvo caracterizado por tener pocos poetas improvisadores, generalmente proliferaron los cantadores o tonadistas que cantaban con décimas aprendidas en su mayoría de autores anónimos.
- Los aspectos psico – sociales en la obra de Luís Martín están determinados por haber tenido una infancia asociada a la música campesina y a sus principales cultores. Se presentó en los más importantes escenarios de la música campesina en Cuba y otros países. Su obra aparece recogida en importantes casas discográficas.
- Las especificidades estéticas y estilistas en la obra de Luís Martín están dadas por las tonadas que creó y por la variedad de temáticas recogidas a lo largo de su obra como poeta improvisador.
- El discurso temático de la obra de Luís Martín está asociado fundamentalmente a temáticas revolucionarias, sociales y sentimentales.

Se recomienda realizar estudios similares de carácter exploratorio con otros poetas improvisadores del territorio espirituano. Así como utilizar los resultados de este estudio en asignaturas como Fuentes Históricas Regionales y Música Cubana.

- ALBA ÁLVAREZ, SAYLÍ: *La décima oral improvisada y sus aportes a la cultura cubana*. Revista *A la décima*. 2012.
- -----: *Punto Cubano en la tierra del Yayabo*. Revista Ariel. Año XII, No. 3 Cuarta Época, 2013.
- -----: *El gallo que es fino y canta*. Ediciones Luminaria, 2012.
- ALONSO, LUIS ENRIQUE: *Sujeto y discurso. el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa*, en Juan Manuel Delgado y Juan Gutiérrez. Comp. Ob. Cit.
- ANTOLITIA GLORIA: *Cuba: Dos Siglos de Música XVI y XVII*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, Cuba, 1984.
- ARDÉVOL JOSÉ: *Introducción a Cuba, La Música*. Instituto del libro, La Habana, 1969.
- ÁLVAREZ ÁLVAREZ, LUIS y GASPAR BARRETO ARGILAGOS: *El arte de investigar el arte*. Editorial Oriente, 2010.
- BAEZ, LUÍS: *Los que se quedaron*. Editorial Ciencias Sociales, La Habana, 1984.
- CARPNTIER, ALEJO: *La música en Cuba*, editorial Arte y Literatura, la Habana, 1986.
- DÍAZ PIMIENTA, ALEXIS: *Teoría de la Improvisación*. Ediciones Unión. La Habana, Cuba, 2001.
- Documento: *Coro la Yaya, A Evacuar Nicolás* No. 334. No. del legajo 8. S/F. Folio 4.
- .FERNÁNDEZ AQUINO, ORLANDO: *Historia de la Literatura Espirituana (desde los orígenes hasta 1958)*, Ediciones Luminaria, 2003.
- GIRO RADAMÉS: *Panorama de la Música popular Cubana*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1998.
- GUADARRAMA, PABLO Y PERELIGUIN, NICOLAY: *Lo universal y lo específico en la cultura*. Editorial Ciencias Sociales, 1998.

- GUANCHE, JESÚS: *La cultura popular tradicional en Cuba*. Ediciones Fernando Ortiz. La Habana. 1990.
- LEÓN ARGELIERS: *Del canto y del tiempo*, Editorial Pueblo y Educación, 1987.
- LINARES, MARÍA TERESA: *La Música y el Pueblo*. Editorial Pueblo y Educación, Ciudad de La Habana, 1974.
- LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO: *Décima e Identidad, siglos XVIII y XIX*. Editorial Academia, La Habana, 1997.
- LÓPEZ LEMUS, VIRGILIO: *La Décima Renacentista y Barroca*. Editorial Academia, La Habana, 2000.
- MARTÍ JOSÉ: *La Ilíada de Homero en La Edad de Oro*. Editorial Gente Nueva, 1980.
- *Música y músicos cubanos*. Universidad para Todos. Editora Juventud Rebelde. La Habana 2002.
- .RODRÍGUEZ, VICTORIA E. Y GÓMEZ GARCÍA Z.: *Haciendo Música Cubana*. Editorial Félix Varela, La Habana, 2009.
- URQUIZA RAMOS, LEONERKY ALBERTO: *Características de la Vida Cotidiana de Magua en el contexto del Redimensionamiento Azucarero*. Trabajo de Diploma. Universidad “José Martí Pérez”, Sancti Spiritus, 2009.

Anexo 1

Guía de entrevista a Luís Martín.

Objetivo: Determinar las características estéticas en la obra del poeta repentista

Luís Martín.

- Fecha y lugar de nacimiento.
- ¿Quiénes fueron sus padres?
- ¿De dónde provenían tus padres?
- ¿Cuánto tiempo estuviste en tu pueblo?
- En algún momento sentiste la motivación de escribirle a tu pueblo.
- ¿Dónde fueron tus primeros estudios?
- En qué momento de tu vida sentiste la necesidad de realizar tu arte.
- ¿Qué opinión tenían tus padres acerca de eso?
- ¿Quién te apoyó en esa decisión?
- ¿Cómo fueron tus inicios con otros poetas?
- ¿En qué lugares comenzaste a cantar?
- ¿Cuándo, dónde y cómo te distes a conocer como repentista?
- ¿Quiénes fueron sus integrantes?
- ¿Qué tiempo duró el programa?
- ¿Qué nombre le pusieron al grupo?
- ¿En qué programas de la televisión y la radio se dieron a conocer?
- En qué momento el Indio Naborí le otorga el calificativo de “El Ruiseñor del Yayabo”.
- ¿En qué teatros del país se presentó?
- ¿Otros lugares donde ha trabajado?
- Personalidades con las que ha compartido escenario.
- ¿En que eventos nacionales e internacionales ha participado?
- ¿Principales reconocimientos recibidos por años?
- En las giras internacionales realizadas, en cuantos lugares se presentaron.

Anexo 2

Luís: Palmas y cañas, feliz

Regreso con mi muchacho (y bien que sí)

Que parece un puerco macho

Engordado con maíz

Recorre todo el país

Y se da más de una artera

Y por una cochiguera

Que nunca quiera pasar

Porque lo pueden matar

Igual que un puerco cualquiera

Quise con frases hermosas

Saludar como se usa

Sin embargo esta lechuza

Empezó a decirme cosas.

Pero al ver sus defectuosas

Formas de comportamientos

A punto G en un momento

Me llevaré este infeliz

A ver si Rosa Matriz

Le manda un medicamento.

Luís: Ahora estoy como un trinquete

Porque en este dos mil ocho

Ya no soy el viejo chocho

Que fui en el dos mil siete

Aquí levanto el machete

Puro de la cubanía

Y estoy como yo quería

Con brillantez en la canas

Jóvenes y veteranas

Me respetan todavía

Pero sin embargo Luís
Me dijeron que estás blando
Y te estás alimentando
Con huevos de codorniz.
Te llevaré al Frank País
Para hacerte un par de placas
Y al guajiro de Manacas
Lo veré porque es mi amigo
Para ver si te consigo
Pastillas afrodisíacas.

Luís: Que va, ese medicamento
Herrera no necesito
Estoy como un jovencito
En todo el ciento por ciento.
Yo con huevo me alimento
Y como aliño el cachú
Fuerte como el sabcú
Y ando con las pepillas
No necesito pastillas
Esas te las tomas tú.

Yo si no tomo pastillas
Tengo fuerzas juveniles
Estoy como los raíles,
El concreto y las cabillas
Y si tú andas con pepillas
Debes gastarte un pastón
Porque darle un apretón
Un anciano a los pollitos
Eso cuesta más chavitos
Que el pasaje de un avión.

Luís: Yo puedo, cualquier antojo
Saciar en muy poco rato.
Si cuando me pongo sato,
Lo mismo aprieto que aflojo.
En un combativo arrojo
Nadie me puede vencer
Aprieta a más no poder
Moviendo hueso, por hueso
Pero si me cuesta un peso
No aprieto ni a mi mujer.

Me doy cuenta Luís Martín
Que no has cambiado la obra
Y aunque el dinero te sobra
Continúas siendo un ruin.
Ponle a ese proyecto fin
Y debes cambiar de estilo
Pues yo siendo tú vacilo,
Pues cuando guardes el carro
Y comience el despilfarro
No te va a quedar un quilo.

Luís: Cuando yo pierda el resuello
Y vallas a mi mortaja
He de brincar de la caja
Y te agarro por el cuello.
Raúl: Si la muerte en su atropello
Viene y te pasa el rastrillo
Voy a quitarte el anillo
La cadena te la arranco
Y tu libreta de banco
Me la meto en el bolsillo.

Anexo 3

Luís: Es noche de trovadores

Y las estrellas del cielo

Nos cubren con un pañuelo

De diferentes colores

Recogiendo los rumores

Del campo, lo más profundo

Como poeta fecundo

Lo más noble recogí

Porque se llevan de aquí

La música para el mundo

Raúl: Las grabadoras de Francia

Hoy abrieron un estuche

Para que mi voz se escuche

A través de la distancia

Hoy percibo la fragancia

De cada flor en el mundo

Y buscar en lo más profundo

Que tengo en el contenido

Porque ya estoy incluido

En la música del mundo

Luís: Cómo que estás incluido

En la música del mundo

En la fracción de un segundo

Se lleva este recorrido

Entre latido y latido

Late más el corazón

En este humilde rincón

Muy cerca del hogar

De aquí se va a llevar

El rabito del lechón

Raúl: El rabito del lechón

Se van a llevar de Cuba
Trayendo de vino de uva
Para ligarlo con ron
Y como es mi inspiración
Que tiene un lenguaje terso
Voy a tratar con el verso
De erguir un nuevo obelisco
Y darle a través de un disco
Diez vueltas al universo

Luís: Diez vueltas al universo

Hoy le tenemos que dar
Porque creo que dar
Sea huella de un reverso
Hoy se provoca este esfuerzo
Y es buena de la canturía
En esta policromía
Y con toda la elegancia
Yo quiero llegarme a Francia
La segunda casa mía

Raúl: La segunda casa mía

Puedo tenerla en Paris
Después que deje el país
Que me vio nacer un día
Puedo por la lejanía
Mirarla sin catalejo
Y aunque me sobran reflejos
Para llegar bien lejano
Yo sé que con este anciano
No voy a llegar muy lejos

Luís: Lejos tú puedes llegar
Raúl Herrera a mi lado
Porque estoy capacitado
En eso de improvisar
Siempre he sabido avanzar
Y con mucha disciplina
En la pista campesina tendrás
Tendrás que pedir perdón
Porque si eres un león
Mi látigo te domina

Raúl: No te las des de verdugo
Que cuando la lucha empieza
Siempre inclinas la cabeza
Para que te ponga el yugo
Tú siempre has sido un tarugo
En todas las capas mías
Y con esas energías
Que hay en tu cuerpo de bobo
Eres idéntico al globo
Donde se perdió Matías

Luís: En ese globo redondo
Yo te pudiera montar
Para soltarte en el mar
Igual que un tanque sin fondo
Por mis virtudes respondo
Por lo fuerte que me sé
Como soya con puré
Tomo aguardiente y sangría
Porque yo estoy todavía
Que bailo en un solo pie

Raúl: Dice que hasta en los ensayos

Él baila en un solo pié
Eso debe ser por qué
En el otro tiene callos
Lo dejó Juana Ceballo
Que allá en Cabaiguán vivía
Luego lo dejó María
Que vive allá en la Alameda
Porque es poca la moneda
Que le queda en la alcancía

Luís: Dinero tengo bastante
En el banco popular
Porque me gusta tirar
Con las chiquillas un rato
El dinero por delante
Lo suelto sin cobardía
Y a mí me dijo María
Herrera ni lo saludo
Porque no tiene menudo
Para llenar mi alcancía

Raúl: Pero no dijo María
Que le eché el menudo loco
Y era tanto que por poco
Le desfonda la alcancía
Tú si mueres de agonía
De penuria y de contraste
Me dijeron que quebraste
Porque la hija de Blanco
Te abrió las puertas del banco
Y tú no depositaste

Luís: Cuando esa chica me abrió
Las puertas del banco aquel
Hasta el último papel
En sus manos puse yo
Sin un medio me dejó
Por la habilidad que tiene
Y cualquiera se entretiene
Mirándola despacito
Pero yo no deposito
Más hasta el año que viene

Raúl: Por poca plata tener
Por eso mismo le debes
A Juana a María a Nieves
Hasta a tu propia mujer
Recuerda que fuiste ayer
Por el seno de mi hogar
A ver si te podía dar
Un poco de mi moneda
Porque con la que te queda
Ya tú no puedes pagar

Luís: Pero la tuya no es
Una Suma tan valiosa

Raúl: Pregúntaselo a tu esposa
Que me la ofertó una vez

Luís: Ella me dijo después
Que hasta un préstamo iba a hacerte

Raúl: La verdad quiso esconderte
Porque mi suma era tanta
Que si no me dice aguanta

Le rompo la caja fuerte

Luís: Tú eres un tipo simplón

Raúl: Y tú eres un tipo bobo

Luís: Tú eres el tronco de un jobo

Raúl: Y tú eres un garrafón

Luís: Y tú eres un guanajón

Raúl: Y tú sanaco, babieca

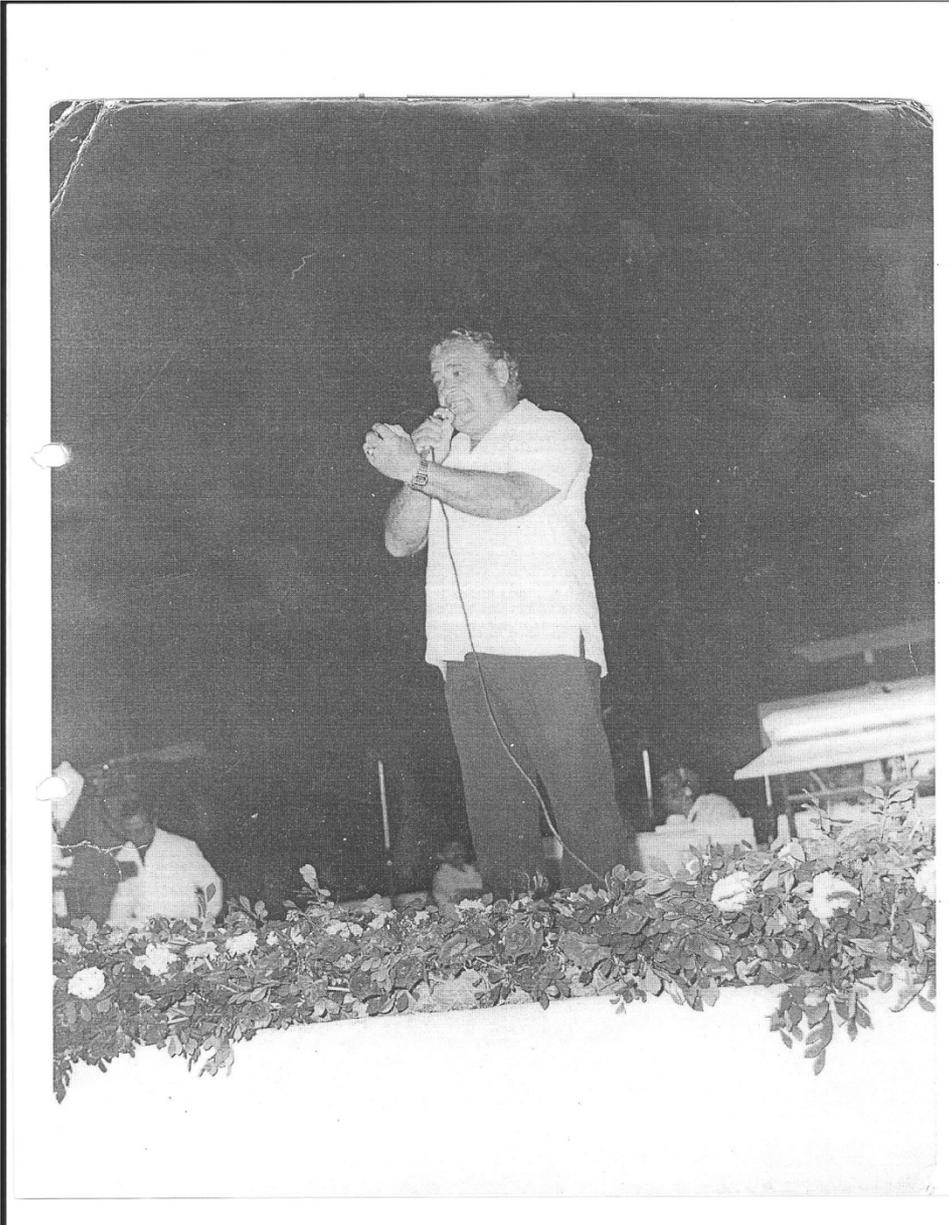
Luís: Y tú ballena diseca

Raúl: Y tú quintal de piltrafa

Luís: Y tú pichón de jirafa

Raúl: Y tú barril de manteca

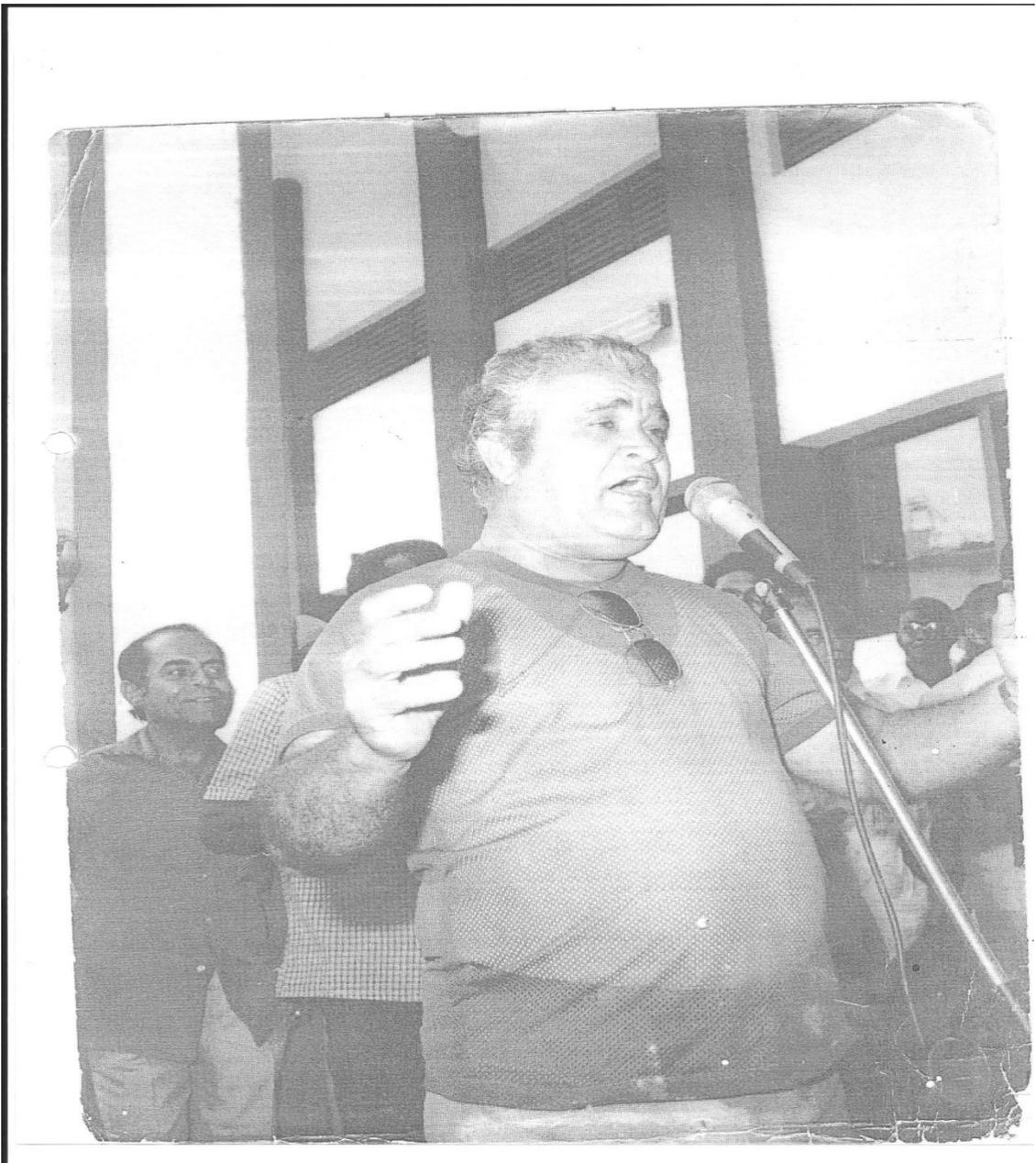


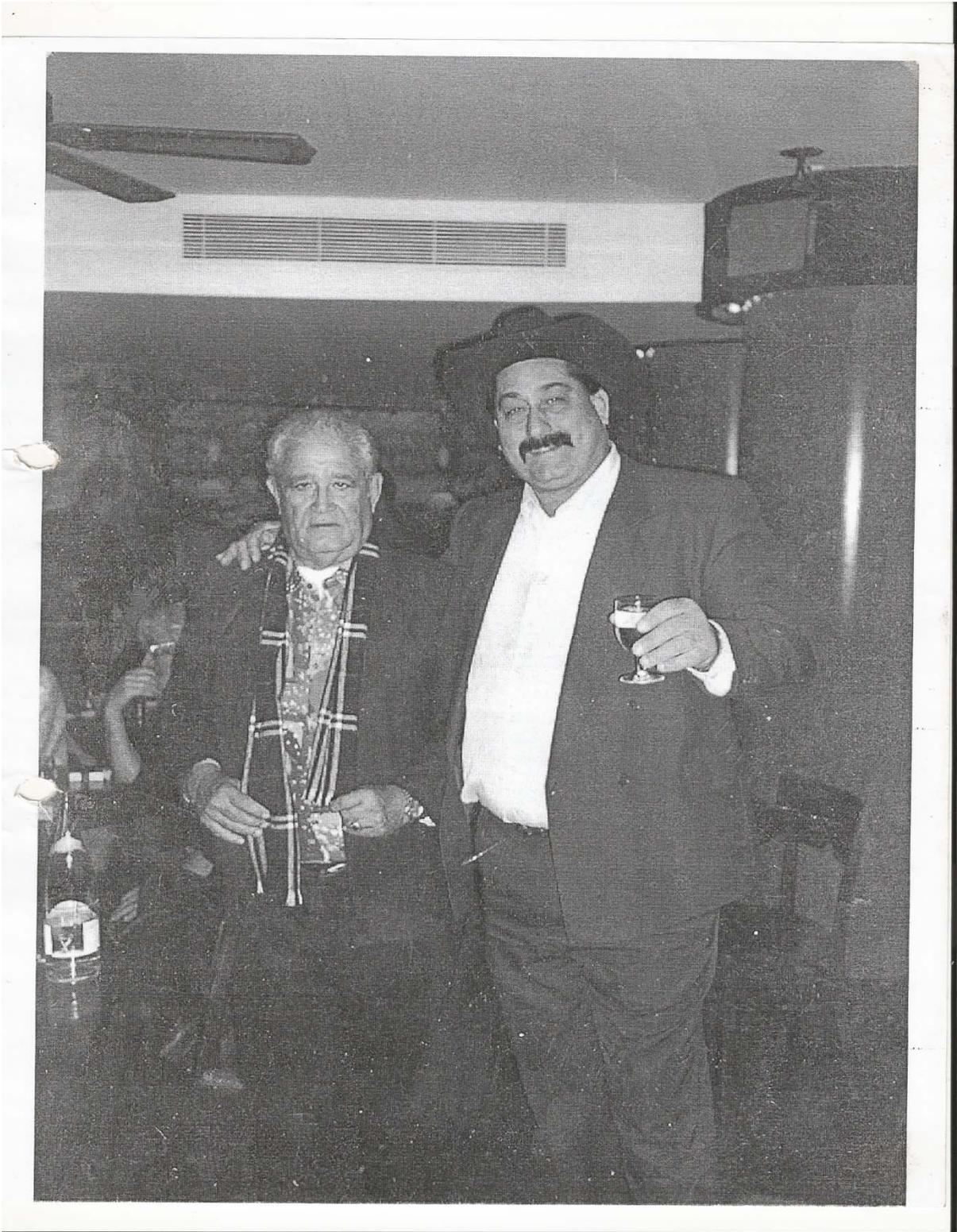






Luis Martín con Evo Morales y el laudista Marcelo Lamas.





Luis Martín junto a Raúl Herrera, en una Gira por España.

Les maîtres du verbe cubain

Poètes et musiciens, les « repentistas » de la grande île des Antilles sont de passage à Paris, invités par le Musée du quai Branly

CUBA
ENVOI SPÉCIAL
Quinze Cubains pour chanter et déclamer à Paris, mais comment donc ? La révolution n'a-t-elle pas fait du passé un no man's land remplaçant l'ancien par les bords et les truelles ? A l'évidence, le castrisme n'a pas arrêté l'histoire. En 2007, Fidel Castro n'est toujours pas mort, les musicistes reçoivent 530 pesos de salaire mensuel (21 dollars, de quoi vivre), et le tres (guitare) a toujours six cordes. Le Musée du quai Branly invite, à partir de mercredi 23 mars, des *repentistas*, des improvisateurs, des jongleurs de vers.

Car, révolution ou pas, l'île caribéenne est restée dans le circuit poétique ibérique, qui part des royaumes de Séville et de Grenade, passe par les troubadours occitans du XIII^e siècle, la Galice et le Portugal, avant de s'exporter au Mexique, au Venezuela, en Equateur, au Chili, en Argentine, au Brésil... Le *punto*, cet art de la joute oratoire, a prospéré dans les canyons de Cuba, dont fleurissent les champions du dessin octosyllabique (*decimá*) - dix vers de huit pieds - chanté à vif, sur le moment (*de repente*). Les *repentistas* dominent l'occasion de quitter La Havane, même si l'air de la decima n'est pas absent de la capitale.

Quatre heures de route de La Havane, Sancti Spiritus, fondée en 1514, occupée par Che Guevara et ses hommes dès le 23 décembre 1958, est, avec Cienfuegos, un épice du genre. Ici, cohabitent les charrs à bœufs, les chevaux, les Trabancos et les Toyota neuves - on presse, le dimanche, la fanfare municipale joue des tangos et des boleros sur la grand-place. Deux des frères du trio Miraflores, déjà venus jouer en France, animent le patio de l'hôtel del Rijo, ancienne demeure de Don Rudesindo Garcia Rijo (1852-1912), docteur aux pieds nus et pourfendeur de la Contrabandera espagnole.



Raul Herrera et Luis Martins, deux des musiciens-poètes cubains présents au Musée du quai Branly, à Paris. THOMAS DORR

Le *punto*, véritable mémoire orale de l'île, a profité de cette profusion historique et musicale. Là où des Américains du Sud ont successivement doublé leurs vers d'une guitare métrique (au Brésil, par exemple), les Cubains les habillent de tres, de laúd (le luth arabo-andalou), de congas, de violon. Ce qui rend cette poésie chantée tout à fait écoutable pour un non-

hispanophone. « Cuba a des singularités en matière de repentista. D'abord, le poète est libre de son chant, il n'est pas assujéti à la mesure et au court, il y entre quand il veut, explique Wladimir Leyva, poète et responsable du Centre ibéro-américain de La Havane. Et puis, il n'existe qu'un seul type de strophe - la decima capinela, du nom d'un poète espagnol Vicente Espinel

(1550-1624), celui qui ajouta une cinquième corde à la guitare. Par ailleurs, la decima ne doit pas seulement être belle à entendre, elle doit être parfaite selon les règles. Il est surprenant de voir à quel point les poètes, dans des endroits reculés, sont avertis de ces règles, et comment ils manifestent leur approbation ou leur rejet au cours des rencontres où se pratique le pie forrado (des vers notés par l'assistance sur un papier sont tirés au sort dans un chapeau). »

Improvisation en mode mineur
Au centre de l'île, tout près de Sancti Spiritus, Cabaiguan est une des capitales du tabac, mais aussi celle des Canariens Cuba. Ainsi, beaucoup des invités du Musée du quai Branly ont déjà arpentés les rues de Ferrif, où le punto donne matière à écrire. Parmi eux, Raul Herrera, « el Gigas Remediano », carrure de rugbyman-effet, moustache et chapeau, vit en bord de bougade et y chante en copla (en couple) avec Luis Martins, « el Rucenor Yayafo » (le rossignol de Yayafo), né dès les années 1930 d'un père venu des Canaries, et d'une spécialiste de l'improvisation en mode mineur.

Le dimanche à 19 heures, ils retrouvent parfois à La Havane leur jeune voisin, Ydan Quiñero, petite trentaine, élève pigeon voyageur, pour l'émission « I mas y Cans », les palmes et les cunnes, et de qui d'autres chauffent avec leurs idées les ambiances de matches de cricche.

« Le rythme profond des Cubains est octosyllabique, jusqu'aux slogans : "Patria muere, venceremos", huit pieds l », rétorque le journaliste qui, dit-on, a participé à la plus longue joute (*controversa*) contemporaine, 48 heures non stop. M au Panthéon des *repentistas*, c'est toujours Jesus Orta Luis (1920-2005), « el In-Nabarr », Vindien, qui signe. Chercheur journaliste, opposant au régime de Batista, puis chanteur de la révolution castriste improvisateur hors pair, il égarra en 1961 la « controversa del siglo », le défi du siècle, contre son partenaire Angel Valier.

La transcription pour El Folio de...

Recorte de un artículo publicado en las culturales de una prensa extranjera.



El Viceconsejero de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias

ÁNGEL MARRERO ALAYÓN

expresa su reconocimiento

a

D. Luis Martín

*por su labor en favor de la revitalización
de la décima y el punto canario en las Islas Canarias*

Islas Canarias, a 26 de junio de 2001

Reconocimiento a favor de la revitalización de la décima y el punto Canario en las islas Canarias.



*H. Luis Martín
Se declaramos
Familia 40 Aniversario.*

*Por su destacada labor como fiel
exponente de la más autóctonas
tradiciones de la Cultura y valores
campesinos.*

22 de Febrero del 2007.

Dirección Nepal de Cultura
y Arte. Cabaiguán

otorga:

Reconocimiento

A: Luis Martín

Por su destacada trayectoria
artística y participación en
los eventos culturales del municipio

Semana de Cultura cabaiguaneña
abril 11 del 2010



Ricardo Fernández Labrada
Dir. - M. de Cultura y Arte

El Instituto Cubano de Radio y Televisión

Otorga el presente

DIPLOMA

A: **LUIS MARTIN ALVAREZ**

*como reconocimiento por su destacada participación
en el Concurso "Eduardo Saborit" de Música
Campesina y Criolla, ICRT.*

*Ciudad de La Habana, mayo de 1982
Año 24 de la Revolución*

N.I.





EL COMITE MUNICIPAL DE LA UJC

Otorga el presente

RECONOCIMIENTO

A: Poeta "Luis Martín"

Por su consagración, y entrega sin límite a educación de las nuevas generaciones a través de su arte.

...todavía a los pueblos le queda una salvación... la cultura...

Luis Martín

Dado en La Sierpe
a los 2 días del mes de Mayo del 2010
"Año 52 de la Revolución"



DIPLOMA

Se le otorga a: Luis Martin Alvarez.

Por la importante labor que
desempeña en nuestra Cultura
Tradicional Campesina y por ser
Combatiente de Playa Girón.

Dado en La Sabe, a los 2 dias del mes de Mayo.

Año 2010

L. G.
= A.C.R.C. La Sierpe. =

SANCTI SPIRITUS EN

26

Se le otorga el presente

CERTIFICADO

A: Luis Martin Alvarez.

Por su valiosa participación en las actividades en saludo al acto nacional
or el "XXXIII Aniversario del Asalto al Cuartel Moncada".

SNT Cultura
Prov. Sancti Spiritus

Sect. Prov. Cultura y Arte
Sancti Spiritus

LA TELEVISION CUBANA
I C R T

OTORGA EL PRESENTE

DIPLOMA

A: LUIS MARTÍN
PARTICIPACIÓN

del Programa Guateque Palmas y Cañas en su
XXV ANIVERSARIO
25 años Cantando a la Nueva Vida

Canal 6

10 de Octubre 1987


COLECTIVO PROGRAMA



El Centro de Superación Político-Ideológica _____

Sauctu Spiritus

Confiere a *Luis Martín Álvarez* el presente

CERTIFICADO por haber aprobado satisfactoriamente

los estudios correspondientes al curso de nivel *Superior*
del año escolar *1984-85*

Dado en *S. Spiritus* a los *10* días de *Abril* de 19 *85*

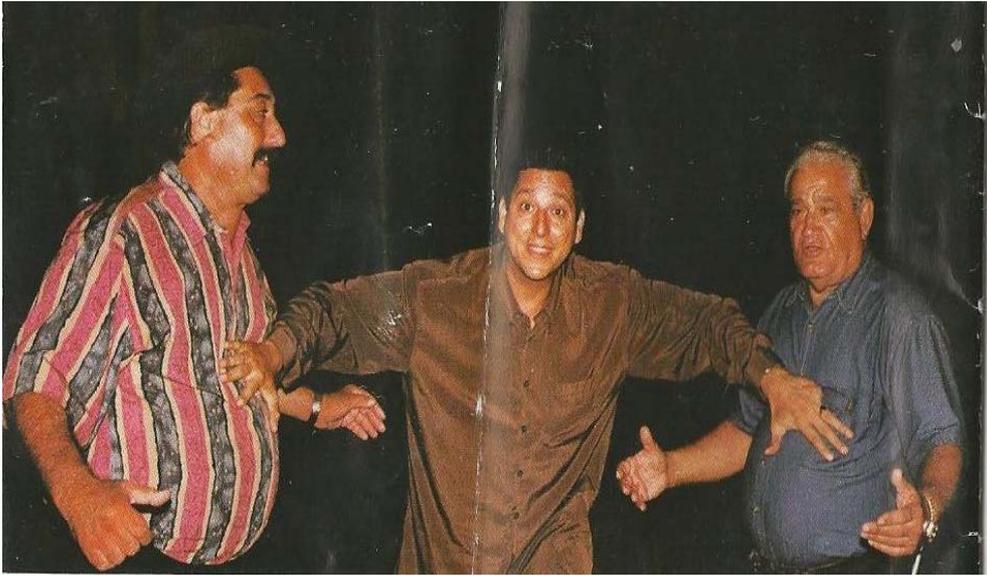
AÑO *III Congreso*





Luis Martín y su esposa.

Luis Martín junto a su hermano Santiago.

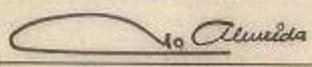


Raúl Herrera Pérez junto a Luis Martín Álvarez y Fernando Murga Díaz (Murquita).

 REPUBLICA DE CUBA
ACRC

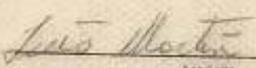


NOMBRES Y APELLIDOS: LUIS
MARTIN ALVAREZ


Juan Almeida Bosque
Comandante de la Revolución
Presidente ACRC

Nº 0180358

Nº. CARNET DE IDENTIDAD: 38101002688


Luis Martin
ASOCIADO

Este carnet no constituye un documento de identidad oficial. Es personal e intransferible.





Luis Martín junto al reconocimiento por su participación destacada en el Concurso “Eduardo Saborit” de Música Campesina y Criolla. ICRT, año 1982.



Realizando entrevista a su hermano Santiago Martín.



Luis Martín compartiendo sus testimonios de vida.





Entrevista realizada a Luis Martín junto a su hermano Santiago.





Entrevista realizada a su hermano Santiago.





Luis Martín junto a su hija.



Luis Martín junto a su esposa.



Entrevista realizada a Marcelo Lamas, amigo inseparable de Luis Martín.

