

Las (im)posibilidades traductológicas en el ámbito de la poesía oral de improvisación

DANIELA ZIZI
Universidad de Cagliari

Resumen

El artículo plantea algunas alternativas y posiciones teóricas sobre la posibilidad o imposibilidad de traducir la poesía oral improvisada, y somete a discusión algunas cuestiones derivadas de tal empresa. La primera consiste en la conversión de la oralidad en escritura a través de la transcripción del discurso poético y la segunda nos remite a aquellas que se derivan de su traducción. Es preciso tener en cuenta, además, que ambas temáticas están sometidas no solo a la exigencia poética de la métrica y la rima en el momento de la formulación oral, sino que también se encuentran bajo el imperio de la improvisación, en tanto que exégesis (en su sentido de explicación e interpretación) de la creación poética.

Abstract

The article sets out some alternatives and theoretical positions on the possibility or impossibility for the translation of orally improvised poetry, discussing some of the problems arising from this attempt. The first involves the conversion of orality into writing through the transcription of the poetic discourse, the second one refers to the questions emanating from its translation. It is essential, moreover, to take into account that both of them are subjected not only to the poetic demand of metric and rhyme during the oral formulation, but also to the rule of improvisation, as exegesis of poetic creation.



La traducción del texto poético es tal vez el aspecto que ha desatado las polémicas más agrias dentro de la traductología. Hasta quienes no se ocupan de la traducción suelen tener su opinión al respecto, lo que ha generado no pocas perogrulladas.

Bruno Osimo

1. POESÍA ESCRITA Y POESÍA ORAL DE IMPROVISACIÓN

Ningún discurso que aborde la Poesía, al menos en la tradición grecolatina, puede eludir la *Poética* de Aristóteles, esa obra “[...] generalmente reconocida como la piedra angular de los estudios literarios en el dominio cultural occidental.” (Dolezel, 1997: 31). Un texto seminal que sigue generando ríos de tinta en forma de reflexiones y argumentos sobre las “artes de la imitación”. Desde entonces, al hablar o escribir sobre Poesía parece que nos estemos refiriendo de forma natural a la poesía escrita, a la poesía con mayúscula, esa que representa la tradición culta, esa tradición secular que asienta sus pies en la escritura como seña, no solo de identidad sino también de legitimidad sobre cualquier otra producción no escrita. Esta argumentación

nos conduce a la “poesía oral”, por emplear la terminología de Paul Zumthor (1991), o a la “poesía popular”, denominación preferida por folcloristas de finales del siglo XIX y principios del XX, también enmarcada en la “tradición oral” de antropólogos y otros científicos sociales y que nosotros denominaremos, a partir de ahora, “poesía oral de improvisación” o “poesía de improvisación oral” indistintamente, y sobre la que incidiremos más adelante para abordar algunas cuestiones traductológicas en relación con las producciones poéticas.

Ahondando sobre el argumento anterior, mientras la Poesía escrita entraba por derecho a formar parte de la tradición literaria occidental, la improvisación oral poética quedó constreñida y relegada a los contextos rurales locales, en cuanto que se consideraba una producción popular, fruto de clases sociales iletradas, por no decir analfabetas, y por lo tanto, exenta del rigor que la Poética clásica exigía; razón la por la que, de algún modo, fue condenada a un “no espacio”, a un “no lugar” en el “mundo de las letras”. De hecho, ni la historia de la Literatura en general, ni la Poética como disciplina literaria en particular, se han hecho apenas eco de esta modalidad de creación poética. Algo que se puede corroborar si analizamos, por ejemplo, los cinco extensos volúmenes sobre *Historia de la literatura española* de Juan Luis Alborg (publicados entre 1981 y 1996); o la monumental obra titulada genéricamente *Manual de literatura española*, desarrollada en catorce gruesos volúmenes, más dos dedicados a índices y cronologías, por Felipe Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, publicados entre 1981 y 2005; también la *Historia de la literatura española* de Alan Deyermond (1994), publicada originalmente en 1971. Y, con relación a la Poética, textos como *Historia breve de la poética* de Lubomír Doležel (1997); *Teoría y práctica de la función poética* de Javier Del Prado (1993); *Poesía* de Rafael Núñez Ramos (1998); *La Poética: Tradición y Modernidad* de Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández (1988); *De poética y poéticas* de Fernando Lázaro Carreter (1990) o *Pragmática del discurso lírico* de Ángel Luján Atienza (2005), entre otros. Parece, en todo caso, que el único periodo/espacio histórico en el que la poesía oral, recitada o cantada ha tenido cabida en el seno de la Literatura, haya sido en la Edad Media y, más concretamente, dentro de la poesía juglaresca y en la épica medieval, mientras que la improvisación sigue siendo un aspecto esporádico, residual o simplemente ignorado por desconocido. De hecho, ninguno de los autores arriba citados, con sus correspondientes obras, y especialmente los relacionados con la Poética, aporta comentario o argumento alguno sobre la poesía oral de improvisación. Por el contrario, es preciso destacar los trabajos de Paul Zumthor, dirigidos principalmente a establecer algunos principios teóricos y metodológicos para someter a examen tanto la poesía oral como las producciones de la literatura medieval desde el siglo IX al siglo XV (Zumthor, 1989; 1991).

Sin embargo, pese a ese olvido secular por parte de la tradición “cultura”, la poesía oral de improvisación, fue reconocida por la UNESCO y declarada Patrimonio Cultural Inmaterial en el año 2003. Declaración, a nuestro juicio un tanto tardía, ya que –dicho con cierta ironía– quizá alguien debió de sufrir un intenso ataque de sentido común al darse cuenta de que tantas sociedades que la practican no podían estar equivocadas al pensar que los avatares y vicisitudes de la existencia humana pueden ser cantados en poesía, eso sí, en poesía oralmente improvisada. De hecho, esta modalidad de creación poética, en tanto que práctica cultural que existe en numerosos países y culturas, ofrece un mosaico enormemente diverso en relación a sus formas, a sus contextos y a sus contenidos; todas estas prácticas culturales, sin embargo, tienen algo en común: en su puesta en escena, en tanto *performances*, operan como reforzadores de la identidad cultural y como elementos socializadores de primer orden. Esta diversidad cultural nos permite remarcar el carácter de *generalidad* de esta práctica oral, es decir, no se trata de un fenómeno puntual o característico de un reducido conjunto de grupos sociales o culturales, más bien constituye un medio expresivo y creativo que ha sido y sigue siendo utilizado en casi

todos los continentes por distintas culturas y colectivos humanos que le dan formas, estructuras y contenidos diversos¹.

Respecto a la poesía oral de improvisación en España, es obligado mencionar el *bertsolarismo* vasco (véanse Garzia, Sarasua y Egaña, 2001 y Garzia, 2012), la *regueifa* en Galicia (véase Pinheiro Almuinha, 2016), las *corrantes* y el *glosat* en Cataluña e Islas Baleares (véanse Munar, 2003; Sbert y Garau, 2000), el *trovo murciano* (véase Criado, 2008) y el *trovo alpujarreño* en Granada y Almería (véase Del Campo, 2006), así como el *punto cubano* de las Islas Canarias (véase Trapero, 2002).

En relación con la poesía oral improvisada en América Latina, se trata de una práctica cultural enormemente extendida en numerosos países, tales como la *Payada* en Argentina, las *Cantorías* en Brasil, la *Topada* en México, la *Trova Antioqueña* en Colombia, la *Payada* de Uruguay, el *Contrapunto* en Venezuela, el *Socabón* en Perú, la *Paya* en Chile o la *Controversia* en Cuba. Hay que señalar que, en este último país, el *Repentismo* ha tenido una mayor incidencia social y cultural debido, entre otras circunstancias, a que en el año 2000 se creó una Cátedra Experimental de Poesía Improvisada, con sede el Instituto Superior de Arte (ISA) en La Habana, y un año después nació el Centro Iberoamericano de la *Décima y el Verso Improvisado* (CIDVI), institución destinada a propiciar el estudio y la promoción de la *décima* y sus cultores en Iberoamérica (véanse Leyva, 2002; Díaz-Pimienta, 2014).

En Italia, la poesía oral improvisada, denominada *poesia estemporanea*, aunque también se usa genéricamente el término de *canto a braccio*, está representada tanto en la Toscana, en el Lacio, como en los Abruzos, donde los poetas improvisadores reciben el nombre de *cantastorie* y *stornellatori*, así como en las islas de Sicilia (*cuntastorie*) y Cerdeña (*sos poetas* o *sos cantadores*). La estrofa más usada en general, la de los *stornellatori*, es la *ottava rima*, también llamada octava real, una estrofa de ocho versos endecasílabos que riman en consonante, los seis primeros de forma alterna y los dos últimos entre sí, cuyo esquema es AB AB AB CC y sus variantes (véanse Kezich, 1981, 1982; Chechi, 2008)².

2. POESÍA Y TRADUCCIÓN

Antes de abordar los dos tópicos con los que se inicia este apartado, conviene ser conscientes de la vastedad del área de conocimiento de la traductología, de la amplitud de sus teorías y métodos, de la complejidad del proceso traductor y de los cuantiosos problemas inherentes a la traducción en la medida que supone, de base, un ejercicio de interculturalidad inevitable³. Sin pretender entrar en la exposición y propuestas de los autores más relevantes en este campo disciplinar, no podemos menos que citar algunos de los especialistas más representativos, como Vinay (1975); Nida y Taber (1986); Nida (2012); Hatim y Hason (1995); Morini (2007); Hurtado Albir (1990, 2008); Eco (2009, ed. orig. 2003); Newmark (2016), entre otros muchos.

¹ Cabe citar, entre otras modalidades, el *Zajal*, género de poesía popular libanesa (inscrito en la lista de la UNESCO en 2014); el duelo poético *Tsiattista* de Chipre (inscrito en 2011); la poesía cantada tradicional de los beduinos de los Emiratos Árabes Unidos y del Sultanato de Omán denominada *Al-Taghrooda* (inscrito en 2012); el arte de la improvisación, llamado *aitys* que se practica en Kazajistán y Kirguistán (inscrito en 2015). Véase la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, disponible en: <https://ich.unesco.org/es/listas> [Consultado el 02-02-2020]. Para ver la totalidad de modalidades de poesía oral de improvisación puede consultarse el "Mapa mundial del canto improvisado" en: <https://www.mintzola.eus/eu/kulturartea/mapa> [Consultado el 20/01/2020].

² Estrofa característica de los poemas narrativos renacentistas, también empleada para los cantos épicos como, por ejemplo, en *Orlando Innamorato*, de *Matteo Maria Boiardo*; en *Orlando Furioso*, de *Ludovico Ariosto* o en *La Gerusalemme liberata* de *Torquato Tasso*.

³ Para una discusión en profundidad sobre los problemas de interculturalidad en el campo de la traducción, véanse las distintas aportaciones contenidas en la compilación *Traducción e interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*, a cargo de Penas Ibañez y Martín Martín (2009), una obra de referencia para afrontar la indisoluble relación entre traducción y cultura.

Otras propuestas más actuales se pueden encontrar en textos de varios autores en los que se afrontan diversas problemáticas relativas a los nuevos planteamientos teóricos y metodológicos sobre la traducción, como en los editados por Penas Ibáñez (2015), Calvo (2012) o Rubio Tovar (2013) y, cada vez más, en páginas web especializadas en el campo de la Interpretación y de la Traducción.

Tratando, ahora sí, el binomio poesía-traducción, parecería redundante afirmar que mucho se ha escrito y teorizado sobre la posibilidad o imposibilidad de traducir poesía, si no fuera por el hecho de que, como apunta la cita que da comienzo a este texto, existen tantas formulaciones, propuestas, alternativas, prescripciones o posiciones como autores que se decantan, proclaman, afirman o sostienen sus visiones particulares sobre la traducibilidad o intraducibilidad de los textos poéticos. Así, por ejemplo, hay autores que no dejan lugar a dudas al afirmar claramente su postura, como el traductor Luis Martínez de Merlo el cual, en el arranque de uno de sus trabajos, con una frase taxativamente lapidaria, sostiene lo siguiente: “Repítámoslo bien alto de una vez por todas: la traducción de poesía es imposible.” (Martínez, 1997: 42). Para este autor la traducción de poesía constituye una tarea legítima e indispensable, un ejercicio de “trasvase” al que hay que reconocerle unos determinados márgenes y unos límites precisos para poder obtener un “algo”, sobre el que advierte, sin embargo, que:

[...] *ese algo* que se trasvasa no es un contenido, una información, sino una totalidad que se pretende básicamente poética, y que, por tanto debería proporcionar al receptor la misma experiencia, y provocar en él la misma impresión, formulado en una lengua o en la otra. (Martínez, 1997: 45)

Otros argumentan su propuesta traductológica apoyándose en una concepción esencialista sobre la naturaleza misma de la poesía, a la que no es posible despojar de sus elementos constitutivos y sustanciales. Así, Silles Artés sostiene que

[...] la poesía es prosa con algo más. O dicho de otra manera, si a un poema se le desliriza, si se le despoja de los efectos que le confieren entidad de poesía, queda convertido en un cuerpo desnudo, en una criatura en cueros, en un texto de prosa. (Silles Artés: en línea, p. 7)⁴

Y continúa diciendo:

El traductor que se limita a trasladar la prosa de un poema, ese cuerpo desnudo al que nos hemos referido, lo tiene mucho más llevadero que el que, con más ambición, se proponga trasladar o transmitir poesía. Su faena se restringe al constituyente semántico básico del poema. Este traductor, al que podríamos llamar “pragmático”, se aplica a trasladar lo que dice el poeta, dejando a un lado el cómo lo dice. (Silles Artés: en línea, p. 7)

Un posicionamiento más inclusivo, hasta podríamos decir maximalista por la amplitud de su propuesta, es el sostenido por Aina Torrent-Lenzen respecto de lo que entiende por *traducción poética*:

[...] por *traducción poética* entiendo no solamente la traducción de poesía, sino sobre todo la labor del traductor como *recreador* del texto original: en una nueva lengua,

⁴ No sabemos si Paul Valéry estaría muy de acuerdo sobre la desnudez del poema a la que alude Silles Artés, especialmente cuando aquel sostenía en una de sus célebres sentencias que “todo poema que no tenga la precisión de la prosa no vale nada”.

para un nuevo público con unos horizontes culturales específicos y en base a unos planteamientos (teóricos, estéticos, etc.) determinados." (Torrent-Lenzen, 2006: 27)

Además, añade que los poemas en los que el contenido y la forma se funden inseparablemente son aquellos para los que el traductor debería plantearse si quiere o debe llevar a cabo una traducción poética; de lo contrario "todo podría quedar destruido al mínimo cambio formal: cualquier infracción de estas interrelaciones nos parece un atentado contra la obra" (Torrent-Lenzen, 2006: 27)⁵.

Los partidarios de una *recreación* o una *reescritura* o, como apunta Barjau (1995: 74), un *trasplante poético*, abogan incluso por incorporar la traslación del sentimiento o las posibles emociones contenidas en las construcciones poéticas a un texto que, en realidad, obedecería más a la subjetividad del traductor al proponer un texto nuevo, un poema diferente, con rimas no ya del poeta originario sino del traductor, lo que en opinión de Martínez (1997: 53) "nos llevaría a graves distorsiones de sentido y de estilo". En la misma línea se manifiesta Esteban Torre, afirmando que en el texto meta la rima no se considera un factor relevante que tenga que ser necesariamente reproducido (Torre 1994: 166)⁶. Por otra parte, no son pocas las propuestas metodológicas sobre la traducción poética según los objetivos perseguidos por el traductor. Así, según Holmes (1995: 239 y ss.) existen la traducción *mimética* y la *analógica*, que buscan en la lengua de destino la forma equivalente a la del poema de partida; la traducción *orgánica*, que se deriva del contenido y, finalmente, la traducción *ajena*, que se aleja tanto de la forma como del contenido del original.

Bruno Osimo, a la hora de hablar de traducción poética, ilustra diferentes enfoques traductológicos dependiendo de cuál sea la finalidad de la obra a traducir: desde el *acceso directo al original*, en el que se dota de un aparato crítico al poema original; la *traducción filológica*, basada sustancialmente en el respeto filológico del prototexto, hasta la *traducción poética* o *traducción de autor*, en la que se crea una nueva poesía, pasando por una *transposición cultural*, en la que se proponen homólogos culturales de las formas poéticas entre dos culturas⁷.

No obstante las diferentes posturas aquí expuestas, al menos en términos generales, la mayor parte de los teóricos y traductores que abordan los problemas derivados de la traducción de poemas escritos, coinciden en que la recreación no consiste en la imitación, sino en la reproducción de un efecto análogo al del poema original. La recreación de los contenidos poéticos no se sitúa tanto entre la dicotomía traducción literal y la traducción libre sino a medio camino entre la literalidad y la interpretación⁸. Un intersticio conceptual lleno de (im)posibilidades traductológicas que, a continuación, pasamos a explorar.

3. SOBRE LAS (IM)POSIBILIDADES TRADUCTOLÓGICAS

Del mismo modo que la Literatura y la Poética redujeron durante siglos la poesía oral de improvisación a la dimensión de la inexistencia, confinándola si no al olvido sí al menos al ostracismo académico (Armistead, 1994; Trapero, 2008; Díaz-Pimienta, 2014), la Traductología, en

⁵ Ahora bien, desde este estricto postulado teórico cabe preguntarse cómo tendríamos que valorar, por ejemplo, los trabajos de traducción de Luis Astrana Marín (1941), quien aun eligiendo la traducción en prosa de las obras completas de William Shakespeare, constituye uno de los hitos en la historia de la traducción.

⁶ Por el contrario, esta alternativa traductológica es considerada como anatema por Torrent-Lenzen (2006: 30) al entender que semejante propuesta no es sino "el triunfo de la incapacidad y considero urgente y primordial distanciarse totalmente de este valor que parece imperar entre críticos y traductores españoles".

⁷ Para el conjunto de enfoques traductológicos propuestos y analizados en profundidad por este autor, véase Bruno Osimo, "La traducción poética", *Curso de traducción* (en línea).

⁸ Para una discusión sobre estas cuestiones remitimos a los trabajos de autores como Paz (1971), Lefevre (1975), Schneider (1978), Etkind (1982), Meschonnic (1999), Pilkington (2000), Buffoni (2004) y Viaggio (2002; 2004: 211-246). Todos ellos, textos fundamentales para comprender la complejidad teórica que subyace en la traducción literaria y, más específicamente, en la traducción poética.

tanto que disciplina, ha permanecido ciega, sorda y muda ante ese Patrimonio Cultural Inmaterial que hemos descrito páginas atrás, adscribiéndose fielmente a la noción de que la única, si no la auténtica, posibilidad traductológica en relación con la poesía debería circunscribirse a las producciones poéticas que tiñen con caracteres negros el blanco del papel. Esto es exactamente lo que se desprende de las tipologías, de las estrategias y modalidades que hemos venido exponiendo con cierto detalle enumerador: todas ellas parecen “pensadas” para un género literario concreto: la poesía escrita que genera como consecuencia inexorable un inmenso vacío conceptual, un verdadero agujero negro traductológico, un lugar ignoto en el que, haciéndonos eco de las palabras de Martínez (1997: 45), se nos niega la posibilidad de poder “extraer *un algo* que ha sido formulado previamente en una lengua y formularlo en otra, depositarlo en otra, procurando con todo amor, cuidado y habilidad, que se pierda lo menos posible de *ese algo* en la operación.” Llegados a este punto, cabría preguntarse cómo traducir ese *algo* que no se reconoce como tal o cuáles serían los planteamientos teóricos más adecuados para traducir un tipo peculiar de producción poética –la poesía oral improvisada– que, por su propia naturaleza, nace y muere desvaneciéndose en el aire en el momento mismo de su creación, esto es, nada más traspasar el umbral de la boca del poeta. Para obtener respuestas a estas cuestiones, debemos volver sobre nuestros pasos y explicar brevemente en qué consiste esta sorprendente forma de improvisación poética. Y lo haremos tomando como ejemplo, para nosotros paradigmático, una práctica cultural con una larga tradición que se remonta, al menos oficialmente, a los últimos años del siglo XIX: la *gara* poética sarda⁹.

3. 1. La *gara* poética logudoresa¹⁰

Contextualizando sucintamente la poesía oral de improvisación en Cerdeña, conviene precisar que en esta isla mediterránea existen diversas formas de improvisar en poesía, sin embargo, para nuestros fines expositivos focalizaremos nuestra atención sobre su modalidad más representativa: la *gara* poética logudoresa, nacida en 1896 en el Logudoro, zona central de la isla, para representarse desde entonces prácticamente por todo el territorio insular. Celebrada normalmente al aire libre, en la plaza del pueblo, entre dos o tres poetas y vinculada a la fiesta del santo patrón local, la *gara* poética logudoresa consiste en un desafío poético improvisado –en forma de canto¹¹, en lengua sarda y en octavas endecasílabas– entre dos o tres poetas llamados *sos poetas* o *sos cantadores*, que tienen que defender un argumento antagónico asignado –mediante sorteo– a cada uno de ellos por el comité organizador de la fiesta.

⁹ Es importante resaltar que las argumentaciones que se exponen a continuación serían igualmente válidas para cualquier modalidad de poesía de improvisación oral que tuviera que ser traducida, por ejemplo, la *controversia* cubana, la *regueifa* gallega, el *bertsolarismo* vasco o el *glosat* de las Islas Baleares, por citar solo algunos casos.

¹⁰ Sobre los distintos aspectos de la *gara* poética sarda, véanse, entre otros, el trabajo de Mathias (1976) que analiza las cuestiones de género; los de Manca, (2009) y López Coira (2014) para una visión antropológica y el de Zizi (2013) para un análisis comparativo entre la *controversia* cubana y la *gara* poética.

¹¹ En todas las modalidades de poesía oral de improvisación, salvo raras excepciones, el canto, en sus diversas formas “vocales” (monocorde, polifónico) y/o musicales (*a cappella* o con acompañamiento musical), es un elemento primordial para la ejecución y puesta en escena de la improvisación poética. En lo que se refiere a la *gara* poética, la forma de canto se caracteriza por el denominado *tràggiu* o *tràju*, la entonación o melodía particular y personal de cada poeta improvisador al cantar en poesía durante la *gara* poética. Se puede afirmar que todos los *tràggiu* tienen cierto aire de familia; unos más pausados, otros más vivos; unos más “melismáticos” que otros porque alargan significativamente las vocales; algunos exhiben un mayor número de cambios de altura instrumentalizando un grupo de notas sucesivas que se cantan sobre una sola sílaba durante su ejecución, mientras que otros resultan más planos, melódicamente hablando. Pero todos ellos gozan de una característica común: ninguno es estridente, mantienen una cadencia casi monótona que se percibe como una cantinela circular, haciendo de la escucha una experiencia cercana al trance que induce a centrarse en el discurso poético. El canto, entonces, opera como el envoltorio sonoro de los mensajes poéticos improvisados, una melodía que cierra el círculo acústico en los distintos versos y al final de cada estrofa.

La *gara* poética tiene una estructura interna dividida en tres partes fundamentales, más un soneto que cierra la *performance*: *s'esordiu* (exordio o introducción), compuesto generalmente por una treintena de octavas improvisadas con tema libre por cada poeta; *sos temas* (temas o argumentos) que constituyen la parte más importante de la *gara* y se dividen en dos tipos: los primeros, llamados *serios*, que abordan argumentos profundos, abstractos o conceptuales, seguidos por los *lizeris* (ligeros), concebidos fundamentalmente para divertir al público. *Sas duínas* y las *sas battorinas* (dísticos y cuartetos) constituyen el cierre o conclusión del combate poético. En cuanto al soneto, *su sonetto*, este se canta al final de la *gara* y narra la vida y martirio del santo celebrado en la fiesta, agradeciendo e invocando su protección para el pueblo y para todos los presentes. La duración del evento poético es de unas tres horas aproximadamente.

Veamos, en el cuadro siguiente, el resumen de las partes de la *gara*:

<p>Esordiu</p> <p>Octavas endecasílabas AB AB AB CC (y variantes)</p> <p>Duración: unos 30 minutos</p>	<p>Primu tema o tema serio</p> <p>Octavas endecasílabas AB AB AB CC (y variantes)</p> <p>Duración: 1 hora</p>	<p>Segundu tema o tema lizeri</p> <p>Octavas endecasílabas AB AB AB CC (y variantes)</p> <p>Duración: 1 hora</p>
<p>Duínas</p> <p>Dísticos que forman octavas.</p> <p>Duración: entre 5 y 7 minutos</p>	<p>Battorinas</p> <p>Cuartetos ABBA-A (el último verso -A, es igual al primero).</p> <p>Duración: unos 10 minutos</p>	<p>Sonetto</p> <p>ABBA ABBA CDC DCD</p> <p>Duración: variable, (dependiendo si es caudado o no, normalmente entre 5 y 8 minutos)</p>

Cuadro 1. La estructura dinámica de la *gara* poética. Elaboración propia.

Varios son los aspectos relevantes que cabe señalar en esta modalidad poética. El primero de ellos, en relación con la elaboración y estructuración del discurso poético, remite a la microestructura interna del continente estrófico, la octava endecasílabo. Desde una perspectiva comunicacional, los ocho versos incorporan su propia dinámica interna y se encuentran diferenciados desde el punto de vista semántico-funcional, esto es, en la organización y articulación del mensaje. Así, el primer y segundo verso, denominados *isterrria*, corresponden a la respuesta al desafío lanzado en la estrofa anterior por el adversario; los versos tercero y cuarto corresponden a la refutación del tema del otro poeta; el quinto y sexto sirven para esgrimir el contra-argumento y, con los últimos dos versos, el séptimo y octavo, llamados *serrada* (cierre), se arroja un dardo destinado a provocar la respuesta del poeta contrincante en la octava sucesiva. Lo más sorprendente de esta funcionalidad comunicativa interna de la octava es que la articulación del discurso supone una estructuración mental, cognitiva, sometida a los rigores de la inmediatez improvisadora. Es decir, se puede afirmar que los poetas improvisadores sardos poseen o manejan esquemas conceptuales con los que elaboran los contenidos poéticos en el encuadre de un continente estrófico previsto (*ottava* u octava real) y una rima estipulada (tres dísticos con rima alterna más otro de cierre con rima *baciata*, es decir, dos versos formando un pareado). Es así que los poetas improvisadores de los que hablamos están sujetos a la disciplina de la métrica, al rigor de la rima, a la imperiosidad de la improvisación, a la exigencia del canto y a la veracidad de la interpretación. Si las dos primeras resultan defectuosas, defenestran la poesía; si ralentiza en exceso la tercera, el silencio se convierte en

un abismo insonoro y pesado como una losa; si se quiebra el cuarto elemento, se atenta contra el ritmo y la armonía; y si no se exhibe la última, se resiente la credibilidad de todo lo anterior.

Un último aspecto que señalar, y no menos importante, es el del contexto. La *gara* poética es una densa práctica cultural en la que no solo se involucra a los poetas participantes sino a toda una comunidad que actúa como organizadora de un evento culturalmente identitario –la fiesta local– y en el que el público asistente es el destinatario de los discursos y mensajes de los poetas improvisadores.

3. 2. El verso oral y el verso escrito

No erramos si afirmamos que la temática sobre la oralidad y la escritura hunde sus raíces en la Historia. El paso de las sociedades ágrafas a las sociedades con escritura, con todas sus consecuencias económicas, políticas, sociales, culturales, incluso intelectuales ha sido objeto de estudio y debate durante más de veinticinco siglos. Cabe citar, a modo de ejemplo, las tesis revolucionarias sobre la “cuestión homérica” de Milman Parry (1930) acerca de los textos homéricos y las de Albert Bates Lord (2005, ed. orig. 1960) sobre la teoría formular de las producciones orales, escritos que cambiaron definitivamente la concepción de la ecuación oral-escrito; los agitadores planteamientos de Marshall McLuhan (1985, ed. orig. 1962; 1996, ed. orig. 1964) que generalizan la oposición de oralidad y escritura para construir un modelo de desarrollo de la cultura humana desde el punto de vista de la tecnología de las comunicaciones, demostrando desde entonces la verdadera importancia e influencia de los medios de comunicación en la sociedad; los escritos de Eric Havelock (1994, ed. orig. 1963; 1995, ed. orig. 1986) sobre la transformación de la mente humana en su paso desde el modo oral de pensamiento al modo de pensamiento escrito, es decir, de lo concreto a lo abstracto; también los de Walter Ong (1987), sobre los tipos de oralidad primaria (basada en la memoria) y secundaria (basada en la escritura como tecnología de la palabra); y las aportaciones que más nos acercan a nuestro tema de estudio, las de Paul Zumthor (1991, ed. orig. 1983; 1989, ed. orig. 1987) sobre la importancia de la “vocalidad”, junto a la relevancia del concepto *performance* aplicado a la poesía oral¹². Tampoco puede faltar la referencia a las contribuciones de una pléyade de estudiosos, folcloristas o antropólogos al estudio y comprensión de lo que se dio en llamar tradición oral, literatura popular, narrativa oral, etnopoética y otras más actuales como oralitura o auraltura (véanse Díaz Viana, 1997 y 1998; Lacarra y Cacho, 2012). Más recientemente, las implicaciones teóricas entre oralidad y escritura en su relación con la poesía oral de improvisación han sido expuestas por Zizi (2018).

Volviendo la vista a la conjunción de todos los componentes señalados en el apartado anterior, se puede aseverar que la *gara* poética constituye una producción oral cuando menos singular; definitivamente no es un tipo de poesía *pensada para ser leída*, sino *para ser cantada y escuchada en el momento mismo en el que el poeta la crea*. Es así como durante la puesta en escena, la *performance* en términos de Zumthor, el destinatario asiste al acto mismo de la creación poética, la ve nacer con sus propios ojos, la escucha con sus propios oídos, la comprende con su propia mente y la experimenta a través de su propia cultura. Y en eso, precisamente, reside la diferencia sustancial entre el verso oral nacido de la improvisación y el verso escrito desde la reflexión:

- Mientras uno brota como sonido articulado en forma de canto, privilegiando el oído del espectador, el otro nace como plasmación de ideas, conceptos y emociones

¹² Para Zumthor (1991: 33-34) “La *performance* es la acción compleja por la que un mensaje poético es simultáneamente transmitido y percibido, aquí y ahora. Locutor, destinatario(s), circunstancias (que el texto, por otro lado, con la ayuda de medios lingüísticos, los represente o no) se encuentran concretamente confrontados, indiscutibles.”

sobre el papel, como estímulo visual codificado e interpretado posteriormente por el que lo lee.

- Si el primero se produce en un espacio abierto y público, improvisado desde la inmediatez en forma de canto que emana de la boca de un poeta que se pone en pie y se dirige a unos espectadores que asienten, ríen y evalúan cada mensaje, el segundo surge en un espacio privado, frecuentemente cerrado, sin nadie que observe y siga los movimientos o los gestos del poeta escribano que, probablemente sentado ante el papel, goza de un *tempus* sin medida para la aparición del *numen* que le guíe hacia la creación de poesía.
- Si en la génesis del primero el vate se encuentra obligado a estrujarse el magín para inventarse versos sujetos a la tiranía estrófica y la esclavitud de la rima sobre aquellas temáticas que la suerte y la comisión de fiestas hayan tenido a bien asignarle, en el segundo será el estro, el deseo o la libre elección del poeta los que señalen el camino que ha de recorrer, dando cuerpo y configurando las composiciones poéticas más variadas y diversas.
- Si en el primero el poeta se ve constreñido a debatir, defender y rebatir los argumentos de su adversario en una comunicación dialógica, en el segundo el poeta escoge el soliloquio o la conversación interior con seres, personas o cosas ficticios.
- Si el primero constituye el ladrillo sobre el que se asienta el edificio de una experiencia colectiva, cultural, el segundo cincela con palabras las paredes y los cuartos de una experiencia individual, personal e íntima.

Estas son, quizá entre otras muchas, las principales condiciones físicas, psicológicas y contextuales en las que se desenvuelven ambos tipos de creación y producción poéticas, características que mostramos, a modo de recapitulación visual, en el cuadro siguiente:

	Poesía escrita	Poesía oral de improvisación
Condiciones materiales, físicas y expresivas	. Escritorio . Papel y bolígrafo . Sentado . Espacio cerrado . Ámbito privado . No presencial	. Escenario . Voz + canto + gestualidad . De pie . Espacio abierto . Ámbito público . Presencial
Creación	. Reflexividad . Tiempo ilimitado	. Inmediatez . Tiempo limitado
Producción	. Temática de libre elección . Métrica y rima de libre elección	. Temática impuesta . Métrica, rima y diversidad estrófica prescriptivas
Ejecución	. Ejecución mediada . Discurso monológico	. Ejecución directa e inmediata . Discurso dialógico
Destinatario	. Universal y anónimo . No participante	. Local y reconocible . Participante
Canales perceptivos	. Vista	. Oído . Vista

Cuadro 2. Características de la poesía escrita y de la poesía oral de improvisación. Elaboración propia.

Y son precisamente estas características diferenciales las que materializan las distancias –conceptual, teórica y metodológica– que se interponen entre traducir poesía reflexiva, escrita, y traducir poesía oral improvisada; pero también evidencian un distanciamiento que señala la

frontera palpable entre la escritura y la oralidad, pues para llegar al puerto de la traducción poética de la segunda se hace necesario adoptar el ropaje de la primera de modo que podamos sortear, superar, incluso romper, el muro existente entre ambas dimensiones. Cabría entonces preguntarse cuáles serían las principales tareas que realizar para “trasladar”, “trasvasar”, “transponer”, “transportar” y, finalmente, “traducir” el verso oral improvisado que, junto a otros, conforma la estrofa mesurada, rítmica, musical, rimada e interpretada según la exigencia de un papel asignado y que habita únicamente el aire en su viaje hacia la escucha atenta de su destinatario. Incluso se puede plantear si la traductología podría asumir semejante reto¹³.

3. 3. Renuncias, traiciones y contradicciones para una transcripción

La primera tarea por realizar consiste en interrumpir el vuelo aéreo del verso oral (primera renuncia) de modo que aterrice del mejor modo posible en la blanca meseta del papel, de manera que el verbo más que en carne se transmute en grafos que descubran significados y significantes; dicho más prosaicamente, tendremos que convertir la oralidad en escritura (primera traición), despojándola de todos sus atributos comunicativos nacidos de la improvisación (primera contradicción). Y en esta tesitura nos encontramos también con la primera dificultad, que no es otra que la de la lengua desde la cual afrontar la labor transformadora. ¿La acometeremos desde el particular modo en que crean los poetas improvisadores en sardo *logudorés* (la lengua oficial de la *gara* poética)¹⁴ o desde una lengua que todavía no tiene una gramática normativa unívoca reconocida como oficial?¹⁵ (segunda renuncia). Veamos en que consiste la cuestión.

Si optáramos por una transcripción del discurso oral *tal y como lo cantan los poetas* obtendríamos un texto, por decirlo de algún modo, más “fiel”, más afín a la oralidad misma, pero que no cumpliría con las normas ortográficas fundamentales sugeridas por los principales estudiosos de la lengua sarda (segunda traición)¹⁶. Válganos como botón de muestra la prosaica

¹³ Debemos remarcar con énfasis que no se trataría de un envite ligero o baladí si, por ejemplo, decidiéramos traducir una justa poética sarda con dos poetas que improvisan ciento veintiocho octavas, catorce cuartetos y dos sonetos, que arrojan un total de 1 148 versos endecasílabos, a razón de quinientos setenta y cuatro por poeta (*gara* cantada en Norbello por los poetas improvisadores Mario Masala y Celestino Mureddu en honor de Santa María de la Merced el 19 septiembre de 2006), u otra con tres poetas en la que se crearon desde la improvisación ciento treinta y una octavas, veintiún cuartetos y tres sonetos que suman 1 224 versos, a razón de cuatrocientos ocho versos cada poeta (*gara* cantada en Dorgali con los poetas improvisadores Bernardo Zizi, Celestino Mureddu y Salvatore Ladu en honor de San José el 14 de agosto de 2015). Las cifras de productividad poética señaladas no resultan un hecho nada extraordinario, pues habitualmente en la *gara* poética se superan por término medio el centenar de octavas, más los correspondientes sonetos como cierre del encuentro poético.

¹⁴ El sardo es una lengua articulada en dos macro variantes dialectales: el *logudorese* y el *campidanese*; estas dos variantes toman el nombre respectivamente del territorio del *Logudoro*, que es la parte central de la Cerdeña septentrional y el *Campidano*, que abarca toda la Cerdeña meridional. Además, en Cerdeña existen otros dialectos como el *gallurese*, hablado en el norte de la isla y el *sassarese*, característico de la zona noroeste, pero se trata de dialectos derivados del *corso* y del *toscano*, respectivamente. Otros dos dialectos no sardos son: el *algherese* y el *carlofortino*.

¹⁵ Para una profundización sobre la normativa oficial sobre las distintas propuestas institucionales y sus contenidos, pueden consultarse los siguientes enlaces:

Legge regionale n. 26, del 15 ottobre 1997, “Promozione e valorizzazione della cultura e della lingua della Sardegna”, limbasarda.it. <http://www.regione.sardegna.it/j/v/86?v=9&c=72&file=1997026> [15/06/2020].

“Limba Sarda Comuna: Norme linguistiche di riferimento a carattere sperimentale per la lingua scritta dell'Amministrazione regionale” (pdf), regione.sardegna.it <https://www.yumpu.com/it/document/view/15510968/limba-sarda-comuna-norme-linguistiche-di-riferimento-a-> [15/06/2020].

Deliberazione n. 16/14 del 18.04.2006 “Limba Sarda Comuna. Adozione delle norme di riferimento a carattere sperimentale per la lingua scritta in uscita dell'Amministrazione regionale” (pdf), regione.sardegna.it. <https://www.regione.sardegna.it/j/v/66?s=1&v=9&c=27&c1=1346&id=2904> [15/06/2020].

¹⁶ Véanse algunos de los trabajos más relevantes sobre este campo, como por ejemplo Spano (1840), Wagner (1997 [1950]), Pittau (1991), Blasco Ferrer (1994; 2002), Puddu (2008). Por otra parte, para una aproximación más inmediata

y tan poco poética paragoge o epítesis. Esta vocal constituye un rasgo verdaderamente distintivo de la lengua sarda y consiste en añadir una vocal no etimológica llamada paragógica al final de palabras terminadas por -n -r -s -t, o cuando en el discurso se determina una pausa, que en la escritura generalmente se identifica con un punto, un punto y coma o con los dos puntos. Esta vocal de apoyo está presente solo en la pronunciación, mientras resulta oportuno y aconsejable, según las normas gramaticales, no indicarla en la escritura. ¿Cómo se manifiesta este rasgo lingüístico en el contexto de la creación poética improvisada? He aquí algunos ejemplos extraídos de una *gara* poética¹⁷.

El verso cantado con la vocal paragógica *ma b'ada un'aurora, unu tramuntu* (Mureddu, Exo., oct. 27, v. 4), al transcribirse según las normas propuestas por la gramática debería quedar como *ma b'at un'aurora, unu tramuntu*.

Del mismo modo, los versos que podrían percibirse como versos hipométricos en la oralidad poética cantada *a mi pagare 'ene ognunu pessada / ma a su becchinu nudda l'interessada* (Ladu, 2º Tema, oct. 41, vv. 2-3), en la transformación en escritura deberían aparecer como *a mi pagare 'ene ognunu pessat / ma a su becchinu nudda l'interessat*.

Es conveniente señalar, además, que en la estricta oralidad de la poesía improvisada las consonantes sordas con una vocal de apoyo, se pronuncian sonoras y, al trasladarlas a la escritura, también se pierde ese sonido "original" pronunciado por el poeta durante la *performance* (tercera renuncia). Por otro lado, desde las prescripciones gramaticales, se permitirá escribir la vocal paragógica, en el interior del verso por cuestiones de métrica y al final del mismo por exigencia de la rima, como en los casos siguientes *tott'as tresa a s'ispensierada / ca a morrer e pagare tempus b'ada* (Ladu, Exo. oct. 26, vv. 7-8).

Por añadidura, hemos de indicar otro fenómeno presente en la improvisación poética oral, pero no así en la escritura: en el primero de los versos que acabamos de ilustrar, el poeta, con su *traggiu*, al cantar la palabra *ispensierada* separa el ditongo *ie*, produciendo, por lo tanto, diéresis y por ello el verso "se percibe" como un verso endecasílabo que, al verterlo a la escritura, se materializa como hipométrico (tercera traición).

Desde el punto de vista estrictamente lingüístico cabe decir que la lengua sarda, ofrece a *sos cantadores* otros recursos instrumentales en el contexto de la improvisación como, por ejemplo, la conjunción *e*, que podemos encontrar como *e* o como *e-i*; dando cuerpo, según la exigencia métrica, a una o a dos sílabas. Un ejemplo más lo encontramos en el vocablo "pies", que en sardo puede aparecer en tres formas distintas y todas ellas correctas: *pes, pedes*, o con la vocal paragógica *pèdese*, dotando al poeta de la posibilidad de añadir una o dos sílabas al verso según sea la exigencia que demanda la métrica.

Otro fenómeno recurrente en la oralidad poética improvisada se produce cuando los poetas, como recurso para la adaptación de la rima, utilizan la dislocación del acento tónico de su sede natural (Zizi, Tema 1, oct. 7 vv. 4-6)¹⁸:

[...] *de un'era a nois non vicina
tue natura as fattu calchidunu
chi non contat ne masciu ne femina.*

[...] de los tiempos remotos,
tú, naturaleza, has creado a alguien
que no es ni macho ni hembra.

y accesible, el lector puede consultar en Internet gramáticas como *Sardo*, <https://it.wikibooks.org/w/index.php?oldid=226958> [16/06/2020] o Rubattu (2015) [10/12/2019].

¹⁷ Los ejemplos han sido tomados de la *gara* poética celebrada en Dorgali (provincia de Nuoro, Cerdeña) el 14-08-2015, en la que intervinieron los poetas improvisadores Bernardo Zizi, Salvatore Ladu y Celestino Mureddu y registrada audiovisualmente por la autora. Por "Exo." ha de entenderse Exordio, por "oct." octava rima y por "v." verso.

¹⁸ *Gara* poética celebrada en Dorgali en el año 2015.

El sustantivo “*femina*” es una palabra esdrújula que, en este caso, el poeta pronuncia como llana para poder rimar con el adverbio “*vicina*” y formar así una rima fonéticamente correspondiente.

La breve casuística anterior resulta útil para ejemplificar algunas de las contradicciones, renuncias, traiciones, paradojas y dudas inevitables en esta primera fase de conversión. El dilema quizá más relevante consiste en plantear si en el ejercicio de la transcripción se debe renunciar, o no, a la instrumentalización de la lengua que llevan a cabo los poetas mediante la diéresis, la sinéresis, aféresis o la sinalefa, por poner algunos casos. La primera opción implicaría sacrificar la oralidad poética si, por ejemplo, al omitir las vocales paragógicas, tal y como prescribe la norma gramatical, volcamos al papel versos que aparecerían, desde el punto de vista de la métrica, como hipo o hipermétricos. La segunda nos llevaría a una clara desafección de la gramática si, también como ejemplo, cometiéramos el error de señalar gráficamente un acento dislocado con la intención de que el lector perciba visualmente el ritmo y la rima de las composiciones poéticas. Sea como fuere, resulta entonces evidente que nos encontramos con dos tipos de textos dispares según sea la opción elegida: un texto que sigue las prescripciones de la gramática, pero que “traiciona” la oralidad misma en su ejecución desde la inmediatez, y otro en el que aparece representada una oralidad que ha de traicionar necesariamente la gramática. Y cabe aún señalar una paradoja sustancial: cuando se escucha en directo, o incluso en una grabación en cualquier formato, la oralidad poética improvisada suena perfectamente acordada, cadenciosa, rítmica y musical. Sin embargo, cuando esa misma oralidad se transcribe y se lee en forma de texto, parece esa “criatura en cueros” de la que nos habla Silles Artés. Claro que la alternativa final y opuesta sería dejarla morir en el aire como, de hecho, le corresponde a su naturaleza, tal y como sostenía Salvatore Tuconni (1885-1969), uno de los renombrados poetas improvisadores sardos: “La *gara* nace y muere en la plaza (del pueblo)”; para él ese era su auténtico hábitat.

4. ¿LENGUAJE DE LA POESÍA IMPROVISADA O LENGUA DE LOS POETAS IMPROVISADORES?

Teniendo en cuenta que los ejemplos citados constituyen solo una muestra de lo que ocurre durante la creación oral ¿cabría afirmar que conforman lo que podríamos denominar una “lengua de los poetas improvisadores” o, al menos, una gramática específica para la creación poética en el marco de la improvisación? Esa parece ser la posición de algunos especialistas cuando sostienen que los poetas improvisadores tienen su propia estética y una gramática propia, una “gramática generativa” (Trapero, 1994: 92) en la que se asientan las herramientas necesarias para las operaciones y recursos lingüísticos que los poetas ponen en juego a la hora de crear poesía. Y para Díaz-Pimienta (2014: 316), uno de los más reputados repentistas cubanos, en el proceso de la creación improvisada:

[...] cada metáfora, cada símil logrado, cada sentencia exacta y espontánea, han pasado por un sistema previo de selección, de elaboración, y están condicionados por una serie de factores que pasan inadvertidos y que son los que revisten de verdadero valor e importancia artística a la décima improvisada.

Podría decirse que en el momento en el que el poeta está generando el verso en su fuero interno, al pasar de la estructura profunda a la superficial, los poetas hacen uso de –por emplear la terminología de Selinker (1972)– una *interlengua* poética, un sistema dinámico a caballo entre dos gramáticas: la regulada por la lengua en la que han de expresarse en la justa poética y la de la creación inmediata. Quizá por ello no se deberían considerar agramaticales los versos producidos en ese contexto preciso del acto creativo, en el que aparece involucrada, por ejemplo, la inversión de los grupos “sujeto + verbo + complemento”, que se plasman en la oralidad

como “complemento + sujeto + verbo”, como puede apreciarse en el verso *a Gabriele deo no apo intesu*¹⁹. O, cuando en ocasiones, se hace un uso excesivo del pronombre personal sujeto, aun y cuando no es necesario, que se podría explicar como un recurso debido a una exigencia de la métrica.

Más que estigmatizar como imperfectos o erróneos estos versos creados desde la inmediatez de la improvisación que se materializan a través de determinadas “trasgresiones” de las gramáticas convencionales, deberíamos interpretarlos desde la particular “gramática de los poetas”. Se trata de esa *gramática generativa* a la que alude Trapero (*op. cit.: ibid.*) y que nosotros entendemos más como una *gramática generadora-creativa*, configurada por un amplio espectro de recursos que permite a los poetas improvisadores determinadas licencias lingüísticas impregnadas de intencionalidad instrumental para crear poesía. En definitiva, no aceptar la existencia de una *gramática creadora* equivaldría a no entender el fenómeno poético, tal y como nos advierte Díaz-Pimienta:

El desconocimiento, la no valoración e inadvertencia de este aspecto importantísimo es la que provocaba -y provoca aún- conclusiones erróneas, análisis parciales y equívocos, depreciaciones y prejuicios, con respecto al repentismo. (Díaz-Pimienta, 2014: 314)

Una de las plausibles consecuencias derivadas de esa peculiar manera de jugar con el lenguaje es la de poder generar discursos complejos en un espacio narrativo de solo ochenta y ocho sílabas. Planteado de otro modo, ¿cómo pueden los poetas improvisadores ser capaces de crear improvisando y, en pocos segundos, versos en rima llenos de gran fuerza expresiva? La extraordinaria y “aparente naturalidad” con la que logran decir todo lo que quieren, concentrando en pocos versos ideas y hechos, resulta tan sorprendente como asombrosa. Veámoslo en el siguiente botón de muestra en forma de octava real²⁰:

*Sa paraula est dende espressione
e podes fagher prestu su cunfrontu:
d'intrare in s'unda de su Rubicone
s'iscrittu tou non ponet in contu.
Cun sa paraula sua contat prontu
arringat totta canta sa legione
e sa legione a isse ponet fattu
appenas isclamat chi su dadu est trattu.*

La palabra es la que expresa el concepto
y puedes hacer fácilmente la comparación
cruzar las aguas del Rubicón
tu escrito lo prohíbe
con la palabra prontamente
arenga a toda la Legión
y la Legión lo sigue
apenas exclama que el dado está echado.

Como hemos mencionado líneas atrás, toda octava improvisada en el contexto de la *gara* tiene una microestructura funcional que organiza el contenido y el mensaje. El poeta utiliza el espacio narrativo para expresar tanto la refutación de la afirmación de su oponente como para establecer su contraargumento, proponer un nuevo argumento y rematar con los dos últimos versos conclusivos, con los que establece un nuevo desafío. Así, en los dos primeros versos Zizi pone sobre el tapete la temática dialéctica entre la palabra y la escritura, el poder de una sobre la otra y lo ejemplifica a continuación acudiendo a la historia de Roma: invoca la ley romana, escrita, que prohibía a cualquier general romano cruzar el río Rubicón con un ejército

¹⁹ Cuya traducción literal sería: “A Gabriel yo no he oído”. *Gara* poética celebrada en Carbonia (CA) en 1988 (Giuseppe Sotgiu, Tema 2, oct. 11, v. 5), en Carta, (s. f.: 17).

²⁰ Octava cantada por Bernardo Zizi, extraída del primer tema de la *gara* celebrada en Carbonia (CA) en 1988 (Carta, s. f.: 30), en la que Giuseppe Sotgiu defendía “La escritura” y Bernardo Zizi “La palabra”. La traducción “pragmática” de la octava que ofrecemos persigue únicamente mostrar la complejidad del material poético del que hablamos, renunciando a cualquier otra pretensión poética, como metro, rima, ritmo o musicalidad.

armado (versos tercero y cuarto), pero César, usando la palabra, ordenó a su legión que lo cruzara (versos quinto y sexto), al exclamar la histórica sentencia: "*alea jacta est*", "la suerte está echada", que en la octava de Zizi, retiene el sentido original del latín al expresarla con "*su dadu est trattu*" (versos séptimo y octavo).

No deja de sorprender que necesitemos tantas palabras, tantas líneas y tantas argumentaciones para explicar lo que, casi en modo críptico, es capaz de hacer una octava improvisada, o mejor, lo que un poeta improvisador puede hacer con las palabras, con el lenguaje y la sintaxis. Quizá sea esta una de las más asombrosas características del discurso poético oral, su capacidad para condensar ideas, su densidad semántica para poder esgrimir argumentos complejos dentro de una estrategia discursiva que persigue poner en dificultades al adversario dentro del marco poético coercitivo, prescriptivo y obligatorio de una métrica estricta y de una rima obligada. Y en menos de un minuto. Esto sí es eficiencia comunicativa y, por qué no, también poética.

5. LA(S) POSIBILIDAD(ES) DE LA TRADUCCIÓN

Una vez establecido el criterio que debe gobernar la fase transformacional de la oralidad a la escritura, a través de una transcripción gramatical o bien mediante una transcripción creativa con sus peculiaridades fonéticas, hemos de volver a la cuestión que ya nos habíamos planteado en forma condicional y ahora en términos de futuro: ¿cuál será la estrategia, enfoque, tipología o modalidad más adecuada para el traductor que quisiera "recrear" esta peculiar producción poética de improvisación oral para otra cultura receptora? Porque, no nos engañemos, tras el traslado de la palabra cantada a la reproducción escrita, no nos queda sino un texto mudo que perdió la voz en el camino de la trasfiguración; un escrito desnudo de musicalidad, porque silenció el cadencioso *tràggiu* de los poetas, y también ciego, porque en él desaparecieron los cuerpos de los poetas que remarcaban con la gestualidad de sus rostros y sus manos la fuerza de sus creaciones repentinas; creaciones poéticas huérfanas de público, que ahora será desconocido y silencioso. A fin de cuentas, solo quedará poesía escrita carente del contexto que la hizo posible.

A diferencia del proceso de traducción de la poesía escrita sobre el que cada especialista parece tener su propia opinión y, consecuentemente, su particular opción, cuando hablamos de traducir la poesía oral de improvisación, hemos de plantearnos, en primer lugar, cuál es el elemento esencialmente característico de este tipo de oralidad poética para, a continuación, preguntarnos a qué debemos otorgar más prioridad, si a la armonía formal del envoltorio o a la belleza del mensaje poético; en otras palabras: ¿al continente o al contenido? ¿Tendremos que sacrificar necesariamente uno de los dos, o quizá ambos? ¿Será el mensaje lo primordial o lo será su característica identidad poética de arte mayor? En todo caso, cabe preguntarse: ¿existe una fidelidad preferible a otra? Expongamos algunas posibilidades.

Si nos adscribiéramos, por ejemplo, a un tipo de "traducción-recreación" de una *performance* de poesía improvisada, con toda probabilidad traicionaríamos la exégesis misma de la producción poética, basada en la creación improvisada de contenido, que representa lo sustancial de esta forma de poesía y recordemos que, al menos en la *gara* poética sarda, el poeta no crea su discurso sobre algo en lo que se inspira particularmente, sino que ha de defender frente a uno o dos contendientes un argumento asignado, generando mensajes dirigidos a un público *in presentia*. De este modo, una recreación o reescritura, en definitiva un texto nuevo, supondría no ya una contradicción, sino una felonía cierta sobre el texto original.

Si optáramos por una "traducción filológica" donde lo que se pretende es el respeto filológico al texto original, una traducción de tipo "source-oriented", accederíamos a la dimensión lingüística, pero relegando a un segundo plano la legibilidad, objetivo que se persigue con una traducción "target-oriented". Si nos decidiéramos por una "traducción instrumental", utili-

zada especialmente con el objetivo de describir el discurso poético con fines socio-antropológicos, quizá lo que resulte menos relevante sea la transmisión de sentimientos y/o emociones, dando prioridad a la explicación de los mensajes culturales insertos en los contenidos poéticos (Torop, 2010). Por su parte, una “traducción en prosa” convertiría probablemente el texto poético en una narración de contenidos, por lo que nos quedaríamos en el significado dejando de lado el significante y negando con ello la naturaleza misma de la creación poética oral. La alternativa de una “traducción métrica” rendirá pleitesía a la forma preservando quizá el ritmo de los versos, tarea que, sin duda, se complicaría sobremanera si se adscribiera también a la obligatoriedad de la rima, lo que llevaría al traductor hacia una “traducción con jerarquía de dominantes”, como sugiere entre otras opciones Osimo (en línea).

Por otra parte, incluso en el caso en el que pretendiéramos mantenernos “fieles” al original, a través de una traducción simultánea o consecutiva de los versos poéticos declamados durante la *performance*, el traductor-interprete, si pretendiera una traducción “fiel”, tendría que conservar coherentemente el sentido del mensaje transmitido, mantener el cómputo silábico y, finalmente, recrear el conjunto resultante en rima. Y aunque algunos autores piensan que para traducir poesía sería deseable ser poeta, estamos convencidos que ni siquiera el mejor de los poetas improvisadores, incluso con una excelente competencia en la lengua de salida y de llegada, sería capaz de realizar, sobre la marcha, una labor traductológica de tal envergadura.

¿Cuáles son entonces las (im)posibilidades de la traducción de la poesía oral de improvisación, tarea hasta ahora no acometida desde la traductología? Quizá deberíamos asumir la afirmación de carácter conclusivo de Yves Bonnefoy (2002: 5), cuando sostiene la idea de la intraducibilidad de un poema porque “uno se topa con demasiadas contradicciones que no pueden olvidarse, uno debe abandonar demasiadas cosas”. Ciertamente, no tenemos soluciones categóricas para proporcionar enfoques particularmente eficaces a la hora de convertir la oralidad poetizada e improvisada en un texto en el que esa supuesta “fidelidad” al original pudiera mantenerse a pesar de todas las dificultades expuestas en el presente trabajo.

Cabe concluir que no existe un método mejor o peor para traducir; como siempre, lo que equivale a decir -tal y como piensa la mayoría de estudiosos de la materia- todo depende de las funciones, de los fines perseguidos y, por encima de todo, de los destinatarios a los que van dirigidas las traducciones, pues serán ellos los que señalen la línea del horizonte traductológico del mediador entre la poesía y el lector (Zizi, 2019).

En todo caso, no hay que olvidar, que en cualquiera de las estrategias que se adopten, como en el caso que nos compete, el texto del cual el traductor tendrá que partir será necesariamente el de la conversión de la oralidad (*texto original primario o de origen*) al texto escrito²¹ (*texto original secundario mediatizado*) y de allí a la traducción a una nueva lengua (*texto de llegada o meta*) y para un nuevo público de diferente cultura. Lo que nos lleva a un último interrogante: ¿es (im)posible la traducción de una oralidad poética mecida en los brazos de la improvisación?

²¹ Ya desde la primera década del siglo pasado, en Cerdeña se comenzaron a transcribir los contenidos de las *performances* poéticas, que aparecieron inicialmente como literatura de cordel y, más tarde, en pequeños cuadernillos tipográficos que estaban llenos de errores a nivel de forma, contenido y métrica; libretos que hubieran horroizado, sin duda, a cualquier lector de poesía, pero que, sorprendentemente tuvieron gran éxito entre los aficionados a la *poesía estemporanea*, que los adquirían profusamente en los puestos ambulantes que se ponían durante las fiestas locales en las que se celebraban las *garas* poéticas. Aun reconociendo los errores y defectos en la transcripción, para estos cultores lo importante era el contenido, los mensajes culturales que habían escuchado en vivo y en directo. Más tarde llegaron las grabaciones en audio, pero eso ya es otro “cantar”.

Bibliografía

- ALBORG, José Luis (1981–1996) *Historia de la literatura española*, Madrid, Gredos, 6 vols.
- ARMISTEAD, Samuel (1994) “La poesía oral improvisada en la tradición hispánica”, en Maximiano Trapero, ed., *La Décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, (Las Palmas 17-22 de diciembre de 1992), Las Palmas de Gran Canaria, Departamento de Ediciones ULPGC, pp. 41–69.
- ASTRANA MARÍN, Luis, trad. (1941) *Obras completas de William Shakespeare*, Madrid, Aguilar.
- BARJAU, Eustaquio (1995) “La traducción de textos poéticos: dificultades y estrategias”, en Josep Borillo, ed., *La traducció literària*, Castellón de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume I, pp. 59–79.
- BLASCO FERRER, Eduardo (1994) *Ello Ellus Grammatica della lingua sarda*, Nuoro, Poliedro.
- (2002) *Linguistica sarda. Storia, metodi, problemi*, Cagliari, Condaghes.
- BONNEFOY, Yves (2002) *La traducción de la poesía*, Valencia, Pre-Textos.
- BUFFONI, Franco (2004) “La traduzione del testo poetico”, en Franco Buffoni, ed., *La traduzione del testo poetico*, Milano, Marcos y Marcos, pp. 11-30.
- CALVO, Elisa (2012) *Traductología actual: nuevas vías de investigación en la disciplina*, Granada, Editorial Comares.
- CARTA, Michelli, ed. (s. f.) *Gara poetica in limba logudorese cantada a Carbonia su battoro de sand'andria de su 1988 pro su chimbantenariu de sa citade dae sos poetas Giuseppe Sotgiu e Bernardo Zizi*, Cagliari, Litotipografia TEA srl.
- CRIADO, José (2008) “Actualidad del trovo en Cartagena”, *Revista Murciana de Antropología*, 15, pp. 379–386.
- CHECHI, Mauro (2008) *Come si improvvisa cantando. Storia e tecnica di ritmi, versi e rime*, Mirandola (MO), Ercole Baraldi.
- DEL CAMPO Tejedor, Alberto (2006) *Trovadores de repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*, Salamanca, Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril (Diputación de Salamanca).
- DEL PRADO, Javier (1993) *Teoría y práctica de la función poética*, Madrid, Cátedra.
- DEYERMOND, Alan (1994) *Historia de la literatura española. La Edad Media*, Barcelona, Ariel.
- DÍAZ-PIMENTA, Alexis (2014) *Teoría de la improvisación poética*, Almería, Scripta manent (tercera edición aumentada y corregida).
- DÍAZ G. VIANA, Luis (1997) *Literatura oral, popular y tradicional. Una revisión de términos y conceptos*, Valladolid, Castilla Ediciones, reedición corregida y aumentada.
- (1998) *Una voz continuada. Estudios Históricos y Antropológicos sobre la Literatura Oral*, Madrid, Sendoa.
- DOLEZEL, Lubomír (1997) *Historia breve de la poética*, Madrid, Editorial Síntesis.
- ECO, Umberto (2009) *Decir casi lo mismo: La traducción como experiencia*, Barcelona, DeBolsillo, ed. orig. 2003.
- ETKIND, Efim (1982) *Un art en crise: essai de poétique de la traduction poétique*, Lausanne, L'Age d'Homme.

- GARZIA, Joxerra (2012) *Bertsolaritza. El bertsolarismo*, Donostia, Instituto Vasco Etxepare, <http://www.etxepare.eus/media/uploads/publicaciones/bertsolaritza.pdf> (15 de mayo de 2020). Existe edición en papel, Donostia: Bertsozale Elkarte; Andoain: Bertsolari Liburuak.
- GARZIA, Joxerra, Jon SARASUA y Andoni EGAÑA (2001) *El arte del bertsolarismo. Realidad y claves de la improvisación oral vasca*, <https://bdb.bertsozale.eus/web/liburutegia/view/3403-el-arte-del-bertsolarismo-realidad-y-claves-de-la-improvisacin-oral-vasca> (15 de mayo de 2020). Existe edición en papel, Andoain, Bertsolari liburuak, 2002.
- GARCÍA BERRIO, Antonio y Teresa HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ (1988) *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis.
- HATIM, Basil y Ian HASON (1995) *Teoría de la traducción: una aproximación al discurso*, Barcelona, Ariel.
- HAVELOCK, Eric (1994) *Prefacio a Platón*, Cambridge, Madrid, Visor, ed. orig. 1963.
- (1996) *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, ed. orig. 1986.
- HOLMES, James (1995) “La versificazione le forme di traduzione e la traduzione delle forme”, en Siri Nergaard, ed., *Teorie contemporanee della traduzione*, Milano, Bompiani, pp. 239–256.
- HURTADO ALBIR, Amparo (1990) “La traduction poétique et la traduction technique: un même principe, des applications différentes”, en Amparo Hurtado Albir, *La notion de fidélité en traduction*, Paris, Didier, pp. 188–196.
- (2008) *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*. Madrid, Cátedra.
- KEZICH, Giovanni (1981) “L’ottava rima: da una ricerca sul campo ai problemi epistemologiche delle discipline etno-antropologiche”, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell’Università di Siena*, I, pp. 99–172.
- (1982) “Extemporaneous folk-poetry of Central Italy”, *The Journal of the Folklore Society*, 92, pp. 193–205.
- LACARRA, María Jesús y Juan Manuel CACHO BLECUA (2012) *Historia de la literatura española. Entre oralidad y escritura: la Edad Media*, Barcelona, Crítica, Vol. 1.
- LÁZARO CARRETER, Fernando (1990) *De poética y poéticas*, Madrid, Cátedra.
- LEFEVERE, André (1975) *Translating Poetry: Seven Strategies and a Blueprint*, Assen, Van Gorcum.
- LEYVA, Waldo (2001) “La Décima”, *La Jiribilla*, IE-800X60, La Habana http://www.lajiribilla.co.cu/2002/n53_mayo/1338_53.html (16 de junio de 2019).
- LORD, Albert (2005) *Il cantore di storie*, Lecce, Argo, orig. 1960.
- LÓPEZ COIRA, Miguel (2014) “Misterios de la cultura sarda: la Gara poética”, en María Cátedra y Marie Jose Devillard, eds., *Saberes culturales*, Barcelona, Bellaterra, pp. 465–494.
- LUJÁN ATIENZA, Ángel Luis (2005) *Pragmática del discurso lírico*, Madrid, Arco Libros.
- MANCA, Maria (2009) *Cantare in poesia per sfidare la sorte. Un approccio antropologico alla gara poetica logudorese in Sardegna*, Nuoro, Istituto Superiore Regionale Etnografico (ISRE).

- MARTÍNEZ DE MERLO, Luis (1997) "Traducir poesía (condiciones y límites de una práctica posible)", *Trans*, 2, pp. 43-53.
- MATHIAS, Elizabeth (1978) "La Gara Poetica: Sardinian Shepeherd's Verbal Dueling and the Expression of Male Values in an Agro-Pastoral Society", *Ethos*, 4/4, pp. 483-507.
- MCLUHAN, Marshall (1985) *La galaxia Gutenberg. Génesis del «Homo typographicus»*, Barcelona, Planeta-De Agostini, ed. orig. 1962.
- (1996) *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*, Barcelona, Paidós, ed. orig. 1964.
- MESCHONNIC, H. (1999) *Poétique du traduire*, Lagrasse, Verdier.
- MORINI Massimiliano (2007) *La traduzione. Teorie, strumenti, pratiche*, Milano, Sironi Editore.
- MUNAR y MUNAR, Felip (2003) "La improvisación oral en las Illes Balears, Catalunya y el País Valencià: un reto de futuro", <https://bdb.bertsozale.eus/es/web/liburutegia/view/4993-la-improvisacin-oral-en-las-illes-balears-catalunya-y-el-pas-valenci-un-reto-de-futuro> (15 de junio de 2020).
- NEWMARK, Peter (2016) *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra.
- NIDA, Eugene y Taber, Charles (1986) *La traducción: teoría y práctica*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- NÚÑEZ RAMOS, Rafael (1998) *La Poesía*, Madrid, Síntesis.
- ONG, Walter (1987) *Oralidad y escritura. La tecnología de la palabra*, México, Fondo de Cultura Económica.
- OSIMO, Bruno (s. f.) "La traducción poética". *Curso de traducción*, parte cuarta, nº 26. Traducción al español de Simón Campagne, http://courses.logos.it/plscourses/linguistic_resources.cap_4_26?lang=es (16 de junio de 2020).
- PARRY, Milman (1930) «Studies in the technique of oral verse-making. I: Homer an homeric style», *HSCP*, 41, 73-147.
- PAZ, Octavio (1971) *Traducción: Literatura y literalidad*, Barcelona, Tusquets.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe y Milagros RODRÍGUEZ CÁCERES (1981-2005) *Manual de literatura española*, Estella, Cenlit, 15 vols.
- PENAS IBÁÑEZ, María Azucena y Raquel MARTÍN MARTÍN, eds. y coords. (2009) *Traducción e interculturalidad. Aspectos metodológicos teóricos y prácticos*, Universidad Mohamed V de Rabat, Universidad de Bergen, CantArabia.
- PENAS IBÁÑEZ, María Azucena, ed. (2015) *La traducción. Nuevos planteamientos teórico-metodológicos*, Madrid, Editorial Síntesis.
- PILKINGTON, Adrian (2000) *Poetic Effects. A Relevance Theory Perspective*, Amsterdam, John Benjamins Publishing.
- PITTAU, Massimo (1991) *Grammatica della lingua sarda. Varietà logudorese*, Sassari, Carlo Delfino editore.
- PUDDU, Mario (2008) *Grammàtica de sa limba sarda*, Cagliari, Condaghes.

- RUBATTU, Antoninu, (2015) *Grammatica della lingua sarda scritta italiano-sardo logudorese- nuorese*, <http://archive.is/4kMYd> (15 de junio de 2020).
- RUBIO TOVAR, Joaquín (2013) *Literatura, historia y traducción*, Madrid, Ediciones de La Discreta.
- SCHNEIDER, Albert (1978) "La traduction poétique", *Meta*, XXIII, 1, pp. 20-36.
- SELINKER, Larry (1972) "Interlanguage", *International Review of Applied Linguistics*, 10, pp. 209-231.
- SILLES ARTÉS, José (s. f.) "Traducir poesía, transmitir poesía", <https://studylib.es/doc/6071903/traducir-poesia--transmitir-poesia> (16 de junio de 2020).
- SPANO, Giovanni (1840) *Ortografia sarda nazionale, ossia gramatica della lingua logudoresa paragonata all'italiana*, Cagliari, Reale Stamperia, 2 vols.
- TOROP, Peeter (2010) *La traduzione totale: tipi di processo traduttivo nella cultura*, Bruno Osimo, trad., Milano, Hoepli.
- TORRE, Esteban (1994) *Teoría de la traducción literaria*, Madrid, Síntesis.
- TORRENT-LENZEN, Aina (2006) "Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética", *Cuadernos del Ateneo*, 22, pp. 26-45.
- TRAPERO, Maximiano, ed. (1994) *La décima popular en la tradición hispánica. Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*, (Las Palmas 17-22 de diciembre de 1992), Las Palmas de Gran Canaria, ULPGC y Cabildo Insular de Gran Canaria.
- (2002) "La décima popular en Canarias: sus modalidades de usos, su historia y su actualidad", en Ivette Jiménez de Báez, ed., *Lenguajes de la tradición popular. (Fiesta, canto, música y representación)*, México, El Colegio de México, pp. 351-371.
- (2008) "El arte de la improvisación poética: estado de la cuestión", en *La Voz y la Improvisación*, Urueña, Fundación Joaquín Díaz, Junta de Castilla y León, pp. 6-33.
- VIAGGIO, Sergio (2002) "Dos notas sobre la traducción poética", *La Linterna del traductor: revista de traducción*, 4, pp. 29-35. Disponible actualmente en <http://sergioviaggio.com/wp-content/uploads/2020/04/linterna2.pdf>. (10 de abril de 2020).
- (2004) *Teoría general de la mediación interlingüe*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- VINAY, Jean Paul (1975) "Regard sur l'évolution des theories de la traduction depuis vingt ans", *Meta*, XX, 1, pp. 7-27.
- WAGNER, Max Leopold (1950) *La lingua sarda: storia spirito e forma*, Berna, Francke, a cura di Giulio Paulis, Nuoro, Ilisso, 1997.
- ZIZI, Daniela (2013) "El arte de la improvisación en Cerdeña y en Cuba: dos formas de cantar en poesía" *Cultura Latinoamericana*, 17, pp. 159-177.
- (2018) " 'En el principio era la palabra...' Reflexiones teóricas sobre la oralidad y la escritura", en Alessia Cassani, María José Flores Requejo y Giovanna Scocozza, eds., *Estudios hispánicos contemporáneos*, Bogotá, Penguin Random House, pp. 270-293.

ZIZI, Daniela (2019) "La oralidad traicionada. Transcripción y traducción en la poesía oral improvisada", en Alessandro Ghignoli y Daniela Zizi, eds., *Entre escritura y oralidad. Literaturas y culturas en traducción e interpretación*, Granada, Comares, pp. 79-101.

ZUMTHOR, Paul (1991) *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, [ed. orig. 1983].

— (1989) *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra, ed. orig. 1987.

