

“UN CENTRO TRASHUMANTE”:
RAINER MARIA RILKE Y PHILIPPE JACCOTTET TRADUCIDOS POR
JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN Y RAFAEL-JOSÉ DÍAZ

Mario Martín Gijón¹

Universidad de Extremadura, España

Resumen

Este artículo analiza las traducciones de dos poetas canónicos llevadas a cabo al español por dos poetas actuales: Rainer Maria Rilke por Juan Andrés García Román y Philippe Jaccottet por Rafael-José Díaz. Se pretende indagar sobre los motivos y repercusiones de la labor traductora de un poeta. En ambos casos, comprobaremos las distintas técnicas de traducción de estos poetas y cómo sus traducciones están relacionadas con su propia obra poética. La dedicación intensiva a la traducción de dos grandes poetas de las literaturas de lengua alemana y francesa muestra la amplitud de intereses por dos de los poetas más reconocidos en la poesía española actual, aunque los resultados estéticos son muy diferentes.

Palabras clave: Poesía española, siglos XX-XXI, traducción, literatura comparada

Abstract

This paper analyses the Spanish translations of poems of Rainer Maria Rilke by Juan Andrés García Román and of Philippe Jaccottet by Rafael-José Díaz. It intends to analyse the reasons and consequences of a poet's dedication to translation. In these two cases, we will check the different ways of translation by these poets and how their translations are related to their own literary work. This sustained commitment to the translation of two great poets of the

¹ ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4155-1509>; Email: marting@unex.es

German and French literatures shows the breadth of interests by two of the most recognised authors in recent Spanish poetry, although the aesthetical result is quite different in each case.

Key words: Spanish poetry, 20th-21st centuries, translation, comparative literature

1. Introducción

En el panorama poético español coexisten desde hace ya décadas varias corrientes, deudoras de distintas concepciones de la actividad poética. En la última década hemos asistido a la maduración de la obra de un grupo de jóvenes autores que ha renovado la reflexión crítica sobre el lenguaje visto como un centro de conflictos. Entre estos poetas, puede verse una dedicación notable a la traducción de poesía, superior a la observada en otras épocas y en otras corrientes poéticas, así como una gran diversidad de intereses, en la cual los referentes poéticos se buscan en las tradiciones literarias más dispares, sin ningún consenso previo y dejando en ello actuar a la experiencia personal. En los dos casos que se analizarán a continuación, comprobaremos las decisiones y formas de traducción de dichos poetas, así como la relación entre sus labores traductoras y de creación poética.

2. “El centro trashumante”, de Rainer Maria Rilke a Juan Andrés García Román

En el caso de Juan Andrés García Román (Granada, 1979), sus traducciones de Rilke se explican por una “afinidad esencial” (Mora, 2009) sentida hacia la poética del autor de lengua alemana, cuya obra conoció el poeta granadino durante su estancia como estudiante Erasmus en la Universidad de Heidelberg, y en la que profundizó durante su estancia de investigación, ya como doctorando en Teoría de la Literatura, en la Universidad de Kiel, donde inició sus traducciones. Según el poeta granadino, el conocimiento de Rilke fue crucial en la evolución que se percibe entre su poemario *Las canciones de Lázaro* (2005) y *Launa* (2006), al pasar de una poesía más romántica y contemplativa a la conciencia del desgajamiento del “yo” respecto a la naturaleza y la necesidad de colmar esta distancia:

Esa distancia que separaba siempre al yo de lo otro [...] y la necesidad de romperla, de atravesarla, había sido precisamente advertida por el discurso de la poesía moderna, por Rilke, entre otros, para quien el ser humano era una criatura anhelante de la “sublime indiferencia de la naturaleza”, de la “tranquilidad de las cosas”: “sólo los dioses son —dirá el maestro—, nosotros transitamos por entre sus espejos / sobre un fondo de plantas y animales” [...] a partir de aquí, a partir de la ruptura con el yo, con el relato de la primera persona como discurso consubstancial a la poesía, se abrió un territorio aplastantemente vasto. Un “centro trashumante” (*Launa*) era el poema para mí (García Román, 2008, p. 223).

Asimismo, García Román (2008, p. 224) afirma que la idea rilkeana del *Ding-Gedicht* o “poema-cosa” le sirvió para un proceso de objetivación de la mirada y como “búsqueda de un equilibrio prístico con las cosas” definió la búsqueda que dio origen a su diario poético *Launa*.

A pesar de esas afirmaciones, me parece que hay una clara continuidad entre su traducción de poetas románticos y las que llevará a cabo de Rilke, quien en cierto modo puede verse como la culminación, en el siglo XX, del idealismo romántico alemán. Así, en su traducción de *Las Elegías* de Hölderlin se advierte ya una tendencia a optar por una versión más extensa que, por ejemplo, la del también poeta Jenaro Talens, más sintética. Veamos, a continuación, el final de la primera secuencia de la famosa elegía “*Brot und Wein*” (“Pan y vino”), primero en la traducción de Talens y en segundo lugar de García Román:

Glänzt die Erstaunende dort, die Fremdlingin unter den Menschen

Über Gebirgshöhn traurig und prächtig herauf.

reluce la admirable, extraña entre los hombres,

sobre las cumbres, triste y luminosa (Hölderlin, 1998, p. 103).

la que siembra el asombro en las almas, aunque es extraña a todo afán humano,

se emplea sobre las cimas de los montes y brilla igual de triste que magnífica (Hölderlin, 2009, p. 107).

Mientras que Talens sigue fielmente la sintaxis alemana y realiza un esfuerzo de concisión que siempre será difícil al traducir del alemán al castellano, García Román se deja llevar por el *pathos* de Hölderlin y no teme tomarse libertades que cambien el ritmo del original.

Asimismo, mientras que el poeta gaditano procura, si no de manera sistemática, al menos con cierta frecuencia, utilizar paronomasias que evoquen las rimas del original, García Román renuncia deliberadamente a cualquier tipo de rima o paronomasia, centrándose en una busca de la formulación más cercana a los matices de significado del texto origen. Véase, en la misma elegía, el final de la cuarta secuencia, muy famosa, sobre los dioses griegos:

Vater! heiter! und hallt, so weit es gehet, das uralt

Zeichen, von Eltern geerbt, treffend und schaffend hinab.

Denn so kehren die Himmlischen ein, tiefschütternd gelangt so

Aus den Schatten herab unter die Menschen ihr Tag.

¡Serenos Éter! y hasta lejos resuena el signo antiguo

que los antepasados nos legaron, acertado y fecundo.

Que así toman morada los celestes y, horadando la sombra,

con honda convulsión, su Día descende hasta los hombres (Hölderlin, 1998, p. 109).

Y en sueños crece el poder de la palabra –Padre, serena luz– y viaja retumbando

el signo que heredamos de los antepasados, certero y creador.

Así es como se hospedan los etéreos: sacudiendo cimientos;

y así es como su día, cruzando las tinieblas, se instala entre los hombres (Hölderlin, 2009, p. 107).

Como puede verse, mientras que Talens busca la rima asonante, cuando es posible, o la paronomasia (“sombra” / “hombres”) de sugerentes efectos, García Román la evita. Así

pues, aunque el poeta y traductor granadino no ha reflexionado nunca por escrito sobre su práctica de la traducción, parece clara su preferencia por un modo de traducción notablemente libre, aunque no por ello intente, como propusiera Yves Bonnefoy (2002, p. 34), no centrarse en “los enmarañamientos semánticos del material textual, sino en el ritmo, esa música de los versos, ese entusiasmo del material sonoro”. Parece lógico, por ello, que en la traducción de García Román se pierdan las abundantes paronomasias y juegos de palabras como, por ejemplo, “kosten/köstliches” (“probar/deliciosa”):

Hinweg, die ich bat, endlich mein Lächeln zu kosten,

(ob es kein köstliches wäre)

Atrás a todos esos que invité

a probar finalmente mi sonrisa

(aun cuando ésta no fuera deliciosa) (Rilke, 2008, pp. 40-41).

Igualmente, dadas las grandes diferencias entre las estructuras sintácticas del alemán y el español, García Román renunció a trasladar o al menos evocar un recurso muy frecuente en Rilke, como es diferir la enunciación del sustantivo principal, creando un efecto como de bola de nieve que en los versos alemanes suscita una emoción ligada a la espera de la palabra nuclear. Así, en “An den Engel” (“Al ángel”), cuando Rilke dice: “*Starcker stiller an den Rand gestellter / **Leuchter***”, García Román traduce: “Alzado **candelabro**, rotundo sobre el límite y sereno” (Rilke, 2008, pp. 42-43). En otros casos, el cambio de orden sintáctico cambia completamente el sentido del poema, por ejemplo, en estos versos iniciales de uno de los *Poemas a la noche*:

Einmal nahm ich zwischen meine Hände

dein Gesicht. Der Mond fiel darauf ein.

Un día yo tomé **tu rostro** entre mis manos.

La luna entraba en él. (*idem*, pp. 30-31).

Como puede verse, en la traducción de García Román se pierde el efecto que produce la detracción de “tu rostro” al segundo verso y a la situación en final de frase. Sin embargo, en una estrofa posterior del mismo poema, el granadino reproduce fielmente:

Und doch war kein Wesen in der kalten

Nacht, das mir unendlicher entgeht.

Sin embargo, ningún ser en la fría

noche se me escapaba más infinitamente.

En la traducción de “*Die spanische Trilogie*”, en su última frase, que en alemán era “*Der Tod fände sich **reiner** zurecht*” (p. 50), García Román traduce, en dos versos: “Hallaría así la muerte / **menos confusamente** su camino” (p. 51). De este modo se pierde el juego de palabras entre “*reiner*” y Rainer, nombre del poeta, que dotaba de una sombría connotación al original. Relacionado con esto está la otra gran limitación que puede observarse en la traducción que hace García Román de Rilke, y es la creación de paráfrasis para sustituir los misteriosos epítetos rilkeanos. Así, cuando en un poema se habla de ofrecer las alas del corazón a “*der Stille, der **Verliererin***” (literalmente, “al silencio, el perdedor”), el granadino traduce por “al silencio **que juega a perder**”.

Las traducciones al castellano a cargo del granadino no tienen en cuenta algo que resulta básico en la traducción desde una lengua declinable a un idioma no flexivo, y es que exige un esfuerzo de concisión para no evitar el alargamiento que las preposiciones y otros rasgos gramáticos tienden a producir, lo cual hace que, por lo regular, los versos de sus versiones sean más largos que los del original. Más aún, el poeta-traductor no ha intentado siquiera una cercanía entre la mera visualidad del signo poético, como puede verse en el inicio, de nuevo, de la “Trilogía española”, donde no solo los versos de extensión similar se trocan en versos muy disímiles con apariencia vanguardista, sino que por otra parte se sustituye el paréntesis del original por los guiones, aparentemente sin razón necesaria:

Aus dieser Wolke, siehe: die den Stern

so wild verdeckt, der eben war – (und mir),
aus diesem Bergland drüben, das jetzt Nacht,
Nachtwinde hat für eine Zeit – (und mir),
aus diesem Fluß im Talgrund, der den Schein
zerrissner Himmels-Lichtung fängt – (und mir);
De esa nube que irrumpe con violencia hasta cubrir la estrella
que ahí estaba –y de mí–,
de esos montes al fondo que un momento
contienen a la noche y a los vientos nocturnos –y de mí–,
de ese río en el valle que atrapa desde el cielo
la claridad de nubes que se rasgan –de mí– (Rilke, 2012, pp. 55-56).

Esas modificaciones sin justificación aparente las encontramos también en su, hasta ahora, última traducción de Rilke, la de los *Sonetos a Orfeo*. Así, junto a sonetos en los cuales se ha respetado escrupulosamente, ya que no la rima (lo cual es casi imposible), sí el cómputo silábico, encontramos otros donde, en lugar de la isometría en endecasílabos, aparecen unos cuartetos casi de pie quebrado, e incluso, como puede verse en el primer cuarteto, rompiendo la sintaxis en lugar de la clásica unidad sintáctica original:

Und fast ein Mädchen wars und ging hervor
aus diesem einigen Glück von Sang und Leier
und glanzte klar durch ihre Frühlingsschleier
und machte sich ein Bett in meinem Ohr.

Und schlief in mir. Und alles war ihr Schlaf.

Die Bäume, die ich je bewundert, diese
fühlbare Ferne, die gefühlte Wiese
und jedes Staunen, das mich selbst betraf.

Y era casi una niña y despertaba

de esa gozosa unión de canto y lira
y brillaba a través de sus velos de abril
y en mi oído se hacía
su lecho. Durmió en mí. Y su sueño era todo.
Los árboles que un día yo admirara,
lejanías sensibles, la pradera sentida
y todos los asombros (Rilke, 2022, pp. 36-37).

En “Rilke, el mago”, hermoso ensayo que antepone como prólogo a esa traducción de los *Sonetos de Orfeo*, García Román (Rilke, 2022, p. 10) habla de cómo el poeta praguense, en el amplio epistolario con sus amigas y mecenas, “coloca disimuladamente la primera piedra de su propia interpretación, doblegándola y situándola en una órbita suya, rilkeana y romántica”. Continúa afirmando que “nadie como él ha conseguido reencantar la historia de sus poemas hasta volverla un cuento de hadas”, con una selección léxica en la que se trasluce, no solo la continuidad que, para el granadino, une a Rilke con los románticos, como la asimilación personal que él, como poeta, realiza en su obra, muy influida por la literatura infantil y fantástica².

De modo coherente con esa continuidad, en 2017 se publicó una extensa antología, titulada *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*, escogida, traducida y prologada por García Román, y donde junto a Hölderlin, Novalis, Tieck o Heine, hay una selección de poetas mucho menos conocidos por el público hispanohablante, como Bettina von Arnim, Karoline von Günderrode o Joseph von Eichendorff. Aunque este no es el lugar para analizar esa traducción, apuntemos que el modo de traducir es similar al de las otras obras que aquí se han comentado, con la diferencia, en general, de una mayor proximidad a la rima original.

² Significativamente, García Román editó una recopilación de su obra bajo el título de *Poesía fantástica. Resumen primero (2007-2019)* (2020).

Sin duda, para el poeta, como decía Miguel Casado (2009, p. 106), “no se traduce para conservar un texto ni para difundirlo, sino para hacerlo materia personal, experiencia de vida”. En el caso de García Román, el ejemplo de Rilke fue decisivo en su trayectoria poética, pero en cambio sus traducciones del poeta praguense, hasta ahora, no marcan un hito en la recreación de ese autor como sí hicieron las realizadas por José María Valverde o Jenaro Talens. Recordemos aquí cómo el gran poeta y traductor brasileño Haroldo de Campos explicaba:

Entonces, para nosotros, la traducción de textos creativos siempre será *recreación*, o creación paralela, autónoma aunque recíproca [...]. En una traducción de esta naturaleza no se traduce apenas el significado, se traduce el propio signo, o sea su fisicidad, su misma materialidad (propiedades sonoras, de imagética visual [...]). El significado, el parámetro semántico, será apenas y tan sólo la baliza demarcatoria del lugar de la empresa creadora. Se está, pues, en el envés de la llamada traducción literal (Campos, 2023, p. 16).

Precisamente hablando de las traducciones de Rilke al ruso, el poeta, novelista y traductor Boris Pasternak, deploraba que “entre nosotros, Rilke es realmente desconocido. Las pocas tentativas que se han hecho para verterlo no fueron felices. No se culpe a los traductores. Están habituados a traducir el significado y no el tono de lo dicho. Ahora bien, aquí todo es una cuestión de tono” (*apud.* Campos 2023, p. 20). Por ello, las traducciones de Rilke por García Román, no siendo literales, resultan libres, sí, pero no fieles y solo a veces tan poéticas como el original.

3. “Una transacción secreta” de Philippe Jaccottet a Rafael-José Díaz

Seguramente, entre los poetas españoles nacidos después de 1970, no haya ninguna labor tan continuada y extensa de traducción de un poeta como la que Rafael-José Díaz (Santa Cruz de Tenerife, 1971) ha dedicado al suizo Philippe Jaccottet (Moudon, Suiz 1925 –

Grignon, Francia, 2021), de quien ha traducido una docena de libros. Díaz, que fue lector de español en Jena y Leipzig, conoció la poesía de Jaccottet al comprar un libro suyo en París. En su “Nota sobre la traducción”, incluida como prólogo al poemario *À la lumière d’hiver*, el poeta canario testimonia de cómo, durante varios meses “convivió” con el texto de Jaccottet, llevando a cabo “una lectura detenida, micrológica, desplegada en un ritmo singular: el de la fascinación y la metamorfosis”. Díaz describe el proceso de asimilación previo al comienzo de la labor del traductor, “un proceso de interiorización de la palabra sin el cual, en mi opinión, no puede existir traducción alguna” (Jaccottet, 1997, p. 17). En pocos poetas se da una vivencia tan intensa de la traducción, como experiencia incluso física, como íntima convivencia y lucha dialéctica con una poesía cercana al sentir del traductor y a la vez lejana en su expresión, que el canario describe con la imagen del frágil puente tendido entre las dos lenguas: “A veces el puente que va de la palabra remota (extranjera) a la palabra íntima no lograba tenderse, o era tan frágil que se derrumbaba al menor golpe de viento; otras veces, en cambio, ese puente lograba unir los extremos irreconciliables, iluminando de este modo el horizonte de la traducción” (*ibidem*). Y aunque Díaz negará que los poemas traducidos formen parte de la propia obra creativa, resulta evidente la influencia que la dedicación intensa y prolongada a la traducción de Jaccottet ha ejercido sobre el poeta canario, facilitada por las circunstancias. Así, Rafael-José Díaz traduciría *À la lumière d’hiver* durante los largos meses de invierno en Leipzig, al tiempo que escribía los poemas que compondrían su segundo poemario, *Llamada en la primera nieve* (2000). La dedicación de Díaz durante casi quince años a la obra de Jaccottet, ha sido acompañada de una cada vez mayor amistad entre ambos poetas y ha tenido un relevante corolario al ser Díaz leído y apreciado por el poeta suizo, quien en su prólogo “*L’ébauche, à peine, d’un salut*”, antepuesto a *Le crépitement*, antología de poemas de Díaz traducida al francés, muestra la afinidad que le une al poeta canario:

Ce qui m’a retenu, avant toute autre chose, dans ces beaux poèmes, c’est, même là où il leur arrive d’approcher les confins déchirants de la mort ou ceux, à peine moins

déchirants, de l'absence, une diction étonnamment calme, un pas miraculeusement léger
[...] Des paroles claires et simples, mais qui, dans leur cours tranquille, touchent presque toujours au seuil obscur qu'elles ne peuvent que montrer et non franchir (Jaccottet, 2007a, pp. 7-8).

Jaccottet ve con precisión las claves de la concepción del “umbral” o “seuil”, que marca lo que podría llamarse una “poética de la liminalidad” que Díaz ha seguido de manera muy coherente desde su primer poemario, significativamente titulado *El canto en el umbral* (1997). Para Díaz, el “umbral” evoca y resume toda la conciencia de liminalidad de la actividad creadora, concebida por el autor como “un espacio invisible” que es “el hueco de la voz, el cóncavo corazón de la palabra que nace para que la mano la dibuje, sola, en la intimidad de la noche, en las inciertas proximidades del sueño” (Díaz, 2006, pp. 181-182). De manera más general, es evidente que tanto Díaz como Jaccottet son dos poetas contemplativos, esencialmente visuales, que asisten a signos que sienten “como los secretos pasajes o aberturas que, a través de lo visible, conducen a lo invisible” (Díaz, 2007a, p. 136), iluminaciones necesariamente fragmentarias, pero que se justifican en su belleza. Pero las afinidades no se terminan ahí, sino que ambos poetas coinciden igualmente en haber recurrido a la prosa en determinadas ocasiones para decir cosas que podían decir mejor que en verso. Así, si en su peor periodo de crisis existencial, Jaccottet recurrió a la narración para escribir la desgarrada novela *L'Obscurité*, Díaz, igualmente en un momento de profunda crisis recurrió también a la narrativa, escribiendo su novela *El interior del párpado*, aún inédita.

A continuación, veremos algunos ejemplos del modo en que Díaz trató de tender el frágil “puente” entre las lenguas francesa y española. El francés, por su cercanía fónica, plantea obviamente otras dificultades que el alemán o inglés, hasta el punto de permitir, en ocasiones, que el traductor permanezca fiel a la rima del poema original:

Elle est le jour sur l'écorce

l'amour qui se dissémine

peut-être la clarté divine

à qui la hache donne force.

Es el amanecer en la corteza

el amor que se disemina

tal vez la claridad divina

a la que el hacha da fuerza (Jaccottet, 2010, pp. 36-7).

En otras ocasiones, inevitablemente, la rima es irreproducible y con ello se pierde el poder de asociación que ésta evoca, por ejemplo, en los versos siguientes, donde la traducción hace que se pierda la oposición entre los dioses y lo exterior, propia de la sensibilidad de Jaccottet, movida por las sensaciones naturales sin necesidad de lo ultraterreno.

(Chose brève, le temps de quelques pas dehors,

mais plus étrange encore que les mages et les dieux)

(Cosa breve, el tiempo de algunos pasos afuera

pero más extraña aún que magos y dioses) (Jaccottet, 2007a, pp. 40-41).

Más difícil aún es mantener los efectos de las aliteraciones, que se pierden, por ejemplo, al traducir “*le beau mur bleu*” por “el bello muro azul” o los “*signes / hésitants, inquiets, de chauve-souris*” por “signos / de duda, inquietos, zigzagueantes” (Jaccottet, 2007a, pp. 34-35), perdiendo la imagen de los murciélagos. O bien, en *Cuaderno de verdor*, al comparar una tormenta nocturna con “*un bruit d’ossements qu’on remuerait*”, Díaz traduce como “un ruido de huesos removidos” (Jaccottet, 2005, p. 46), perdiéndose las connotaciones de mayor tamaño que habría tenido traducir “osamentas”, al tiempo que el verbo “*remuerait*”, puede asociar con “*mourait*”, asociación perdida en castellano. En otras ocasiones, el término francés, elegido por su sonoridad, tiene un equivalente español muy diferente. Por ejemplo, la asociación entre “*mésanges*” y “*anges*”, mantenida con esfuerzo con “aliónín” y “querubín”, resulta algo rebuscada y no tan natural como en francés (*idem*, p. 71). Lo mismo ocurre al traducir “*serpè*” por “hocino” (*idem*, p. 76). O, en un ejemplo más complejo, al describir en “Sobre los

peldaños ascendentes” el canto de los pájaros aun invisibles que parecen pugnar por querer hacer subir el día, hay un momento en que Jaccottet compara a los pájaros con cohetes, “*réduits aux fusées de leurs cris infatigables*” (Jaccottet, 2005, p. 45), la traducción de Díaz, “reducidos a los cohetes de sus gritos incansables”, aunque irreprochable, no contiene en “cohetes”, la sonoridad y las asociaciones del original en el eje paradigmático, por ejemplo con “fusión”. En el mismo poema, sin embargo, la traducción puede mejorar algún término no tan lírico. Cuando el poeta suizo dice que los pájaros “*s’activaient à soulever la dalle*”, el canario traduce “se daban prisa en levantar la losa” (*idem*, p. 45), dando una imagen de apresuramiento en los momentos previos al amanecer más acertada, quizás, que la simple actividad del verso original.

De hecho, a veces, la traducción introduce matices perfectamente de acuerdo y que incluso suman al estilo de Jaccottet, como cuando, en un poema de los *Cantos de abajo*, se dirige a sí mismo en imperativo por escribir la belleza que le rodea: “*relie, tisse en hâte, encore, habille-nous*”, como “religa, teje, no tardes, vístenos” (Jaccottet, 2007a, pp. 34-35). También resulta original e intensifica el poema al traducir “*trop de rébus*” por “demasiados jeroglíficos” (*idem*, p. 50), ya que a continuación el poeta prosigue: “Siento que cada día soy más ignorante / con el tiempo / y seré pronto un imbécil entre los zarzales”. En cambio parece poco acertada la traducción del título “*Éclats d’août*” por “Fragmentos de agosto”, en lugar de por “destellos” que simplifica la connotación de estallido del original. Además, se pierde la diferencia instituida por Jaccottet, cuya sección siguiente se llama, ésta sí, “*Fragments soulevés par le vent*” (Jaccottet, 2007b, pp. 53-60). O, por ejemplo, en *El ignorante*, al traducir Díaz “un corazón asediado por la muerte” el original “*le coeur où la mort s’affaire*” (*idem*, pp. 54-55), varía el significado inicial, en el que la muerte ya está en el corazón, se afana dentro de él, para sustituirlo por una imagen externa, aunque no por ello menos inquietante.

En algunas traducciones, el poeta-traductor introduce efectos ausentes de la versión original, por ejemplo, convirtiendo un cuarteto de versos heptasílabos uniformes en una copla de pie quebrado. El efecto, sin embargo, resulta afortunado:

Je ne voudrais plus qu'éloigner
ce qui nous sépare du clair,
laisser seulement la place
à la bonté dédaignée
No desearía ya sino alejar aquello
que nos separa de lo claro,
dejar sólo el espacio para la desdeñada
bondad (Jaccottet, 1997, pp. 28-29).

En otros desvíos del original, más frecuentes en sus primeras traducciones, Díaz se deja llevar por el prurito de buscar una sonoridad más variada, quebrando con ello los efectos de insistencia monótona sobre la “ordure” (basura) o sobre el desgarramiento deliberadamente buscados por Jaccottet:

On peut nommer cela horreur, ordure
prononcer même les mots de l'ordure
Se puede llamar a esto horror, inmundicia,
incluso pronunciar las palabras del asco (Jaccottet, 1997, pp. 44-45).
On le déchire, on l'arrache,
cette chambre où nous nous serrons est déchirée
Lo desgarran, lo despedazan
este cuarto en que estamos encerrados sangra (*idem*, pp. 50-51).

En sus últimas traducciones, Rafael-José Díaz ha buscado una fidelidad lo más cercana posible al original de Jaccottet, en lo cual siguió el mismo criterio defendido por el poeta suizo en su libro *Une transaction secrète*. Precisamente, en un ensayo titulado, en homenaje a

aquel libro, “Una transacción secreta: Leer y traducir a Philippe Jaccottet”, Díaz reflexiona sobre su idea de la traducción, declarando que, al traducir a Jaccottet, “la dicotomía entre fidelidad y originalidad, entre lo que se denomina la traducción filológica y la traducción creadora, no me era suficiente para enfrentarme a los textos de este autor. Había que dar un paso más allá, intentar instalarse de algún modo en la raíz del soplo, en el origen de las imágenes, en el umbral del canto” (Díaz, 2007b, p. 21). Como puede verse, la poética de la liminalidad de Rafael-José Díaz abarca también su idea de la traducción, por la cual habría que intentar situarse en la experiencia liminal del poema original para saber traducirlo. Sin embargo, Díaz niega “que los poemas traducidos formen parte de la propia obra creativa” pues “los impulsos, las motivaciones, las búsquedas y los procesos de ambas actividades son radicalmente distintos”. La labor del traductor está marcada por la modestia, al limitarse a ser “un *passer*” alguien “que pasa las palabras de una orilla a la otra, en un barquero que, en medio de un Leteo babélico, custodia e intenta trasladar en su frágil barca un inmenso tesoro impalpable: el alma de las palabras” (2007b, p. 22). Como podemos ver, la modestia que implica la condición de intermediario convive con la ambición de apresar algo tan inasequible como “el alma de las palabras”, algo revelador de la confianza en el lenguaje como medio de indagación de algunos de los mejores poetas españoles actuales.

4. Conclusión: “Traerte a tu terreno”, o la traducción como forma de ampliación de la tradición poética

Más allá de los cuestionamientos sobre algunas decisiones de estos poetas al traducir a unos autores con los que sentían una especial afinidad, importa, a mi modo de ver, el mero hecho de la elección particular de estos poetas y no otros. Como dijo otro notable poeta y traductor, Jenaro Talens, “traducir es traerte a tu terreno lingüístico, cultural, incluso político y sentimental, algo que fue pensado y escrito en otro contexto, para otro público y seguramente con otras expectativas”. En este sentido, los errores, como sigue diciendo Talens,

no son perjudiciales, sino que pueden revertir en innovaciones valiosas, pues traducir “obliga a forzar los esquemas de tu propia lengua y eso enriquece la tradición propia. Cuanto más ha traducido una lengua, más rica y flexible resulta para la poesía. Yo diría, incluso, que la historia de la poesía es la historia de los malentendidos de la traducción” (Talens, 2002, p. 107). Frente a la práctica limitación a la “tradición española” en los poetas que provienen de la tendencia de la “poesía de la experiencia”, los tres poetas que hemos tratado, representantes de lo que podríamos llamar “poesía de indagación” muestran, en su diálogo continuado con tres grandes poetas de las literaturas de lengua inglesa, alemana y francesa, su propósito definido de ampliar los límites del lenguaje poético en español.

Referencias

- Bonnefoy, Y. (2002). *La Traducción de la Poesía* (traducción y prólogo de Arturo Carrera). Pre-Textos.
- Campos, H. de (2023). “De la traducción como creación y como crítica”. *Transcreación. La práctica del traducir* (trad. de Reynaldo Jiménez). Libros de la Resistencia, pp. 11-34.
- Casado, M. (2009), *La experiencia de lo extranjero. Ensayos sobre poesía*. Galaxia Gutenberg.
- Díaz, R. J. (2006), La mano a contraluz: fragmento para una antepoética. *Última poesía española (1990-2005)*. *Antología* (edición de Rafael Morales Barba). Marenostrom, pp. 181-82.
- (2007a). La siembra silenciosa: Sobre Philippe Jaccottet. In *Rutas y rituales* (edición de Rafael José Díaz). Ediciones Idea, pp. 135-42.
- (2007b). Una transacción secreta: Leer y traducir a Philippe Jaccottet. In *Poesía en traducción* (ed. Jordi Doce y Miguel Gallego Roca). Círculo de Bellas Artes, pp. 17-42.
- García Román, J. A. (2008). Un lugar entre lo posible y lo imposible. In *Deshabitados* (ed. Juan Carlos Abril). Diputación de Granada, pp. 217-26.
- (2017). *Floreced mientras. Poesía del Romanticismo alemán*. Galaxia Gutenberg.
- (2020). *Poesía fantástica. Resumen primero (2007-2019)* (edición de Erika Martínez y Juan Carlos Reche). Pre-Textos.

- (2022). Rilke, el mago. In Rilke, R. M., *Sonetos a Orfeo* (edición y traducción de Juan Andrés García Román). Pre-Textos, pp. 7-32.
- Hölderlin, F. (1998). *Las grandes elegías (1800-1801)* (versión castellana y estudio preliminar de Jenaro Talens). Hiperión.
- (2009). *Las Elegías* (edición y traducción de Juan Andrés García Román). DVD Ediciones.
- Jaccottet, P. (1997). *A la luz del invierno* (introducción y traducción de Rafael-José Díaz). Calima Ediciones.
- (2005). *Cuaderno de verdor* (traducción de Rafael-José Díaz). Bartleby Editores.
- (2006). *El ignorante. Poemas. 1952-1956* (traducción y prólogo de Rafael-José Díaz). Pre-Textos.
- (2007a). *Cantos de abajo* (prólogo de Juan Barja, traducción y epílogo de Rafael-José Díaz). Círculo de Bellas Artes.
- (2007b). *Le crépitement. Poèmes (1992-2000)* (trad. Jacques Ancet, Bernard Banoun, Roberto San Geroteo, Claude Held y Guy Rochel, Chauvigny ; prefacio de Rafael-José Díaz). L'Escampette, pp. 5-10.
- (2010). *Aires. Poemas 1961-1964* (traducción y prólogo de Rafael-José Díaz). Fundación Ortega Muñoz.
- Martín Gijón, M. (2018). *Mellon Collie and the Infinite Sadness*. Metamorfosis de la melancolía en tres poetas españoles del nuevo milenio. *Ticontra. Teoria Testo Traduzione*, 10, pp. 169-180.
- Mora, V. L. (2009, 26 de feb.). 10 notas para explicar(me) El fósforo astillado. *Diario de lecturas*. <http://vicenteluis Mora.blogspot.com/2009/02/10-notas-para-explicarme-el-fosforo.html>.
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Tusquets.
- Rilke, R. M. (2008). *Poemas a la noche y otra poesía póstuma y dispersa* (edición y traducción de Juan Andrés García Román). DVD Ediciones.
- (2012). *En Ronda. Cartas y poemas* (traducciones de Mariano Peyrou, Juan Andrés García Román y Manuel Arranz). Pre-Textos.
- (2022). *Sonetos a Orfeo* (edición y traducción de Juan Andrés García Román). Pre-Textos.
- Talens, J. (2002). *Negociaciones para una poética dialógica*. Biblioteca Nueva.