



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La literatura persa clásica en España: recepción y traducción de Sa'di y de Hafiz

Soudabeh Bashizadeh

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

LA LITERATURA PERSA CLÁSICA EN ESPAÑA
RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN DE SA'DI Y DE HAFIZ

Tesi doctoral presentada per

SOUDABEH BASHIZADEH

per l'obtenció del títol de

DOCTOR

Programa de Doctorat
Estudis Lingüístics, Literaris i Culturals

Director

Dr. Francisco LAFARGA MADUELL

Tutora

Dra. Assumpta CAMPS OLIVÉ

Barcelona, 2021

ÍNDICE

ÍNDICE.....	1
RESUMEN.....	3
ABSTRACT.....	5
AGRADECIMIENTOS.....	6
I. PLANTEAMIENTOS METODOLÓGICOS. ESTADO DE LA CUESTIÓN	7
1. Hipótesis de trabajo.....	9
2. Metodología y estructura del trabajo	10
3. Cuestiones de traducción y de recepción de las traducciones.....	15
3.1 Historia de la traducción	15
3.1.1 Noción de traducción	19
3.1.2 Estrategias y métodos de traducción.....	24
3.1.3 El reto de la traducción de los clásicos	27
3.1.4 El traductor y la traducción de poesía	29
3.1.5 Calidad en la traducción.....	32
3.1.6 La tarea del traductor literario.....	33
3.2 La traducción bajo la lupa de los teóricos	38
3.2.1 El pensamiento de Berman sobre la traducción	39
3.2.2 El enfoque de Berman sobre la integración entre traductor y traducción	43
3.2.3 Las tendencias deformantes en traducción mencionadas por Berman	44
II. CONOCIMIENTO DE LA LITERATURA PERSA EN ESPAÑA.....	47
1. La relación entre España e Irán	49
2. La traducción, un puente entre España e Irán.....	57
III. RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN DE SA'DI.....	61
1. Sa'di. Perfil biográfico	63
1.1 Biografía de Sa'di	63
1.2 Los viajes de Sa'di.....	70
2. Las obras de Sa'di	72
2.1 Características de las obras de Sa'di.....	72
2.2 El estilo de Sa'di	74
3. Estudio particular de <i>Golestán</i> : forma y contenido	77
4. Recepción europea de Sa'di.....	87
5. Recepción de Sa'di en España.....	92

5.1. Elementos para una bibliografía española sobre Sa'di.....	105
6. Las traducciones de la obra de Sa'di en español.....	109
7. Estudio particular de la traducción de <i>Golestán</i> por Joaquín Rodríguez Vargas.....	115
7.1. Rodríguez Vargas traductor.....	115
7.2 <i>La rosaleda</i> , traducción de <i>Golestán</i> . Estructura, procedimientos	118
IV. RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN DE HAFIZ.....	159
1. La biografía de Hafiz.....	161
2. El estilo de Hafiz y las características del <i>Diván</i>	164
2.1 <i>El Diván</i> de Hafiz.....	167
2.2 La adivinación en la obra de Hafiz.....	172
3. Hafiz en Occidente.....	173
4. La recepción de Hafiz en España.....	182
4.1 Influencia de Hafiz en el pensamiento y el estilo de los poetas españoles.....	189
4.2 Influencia de la poesía oriental (sobre todo Hafiz) en la poesía de Lorca.....	193
4.3 Elementos para una bibliografía española sobre Hafiz	199
5. Las traducciones del <i>Diván</i> de Hafiz al español.....	204
5.1 Destacados traductores españoles de la obra de Hafiz al castellano	206
5.2 El conde de Noroña.....	206
5.3 Rafael Cansinos Assens	210
5.4 Clara Janés.....	213
5.5 Ahmad Taheri	216
6. Análisis crítico de las traducciones del <i>Diván</i> de Hafiz	217
7. Estudio particular de la traducción de <i>El Diván</i> por Clara Janés.....	223
7.1 La creatividad de Janés en el campo de traducción	223
7.2 Análisis del gazal II	226
7.3 Características y usos de los signos de puntuación en la traducción de Janés	242
V. CONCLUSIONES.....	249
VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	255

RESUMEN

España e Irán (Persia) como dos cunas de civilización y cultura, por su rica variedad de atractivos tipos de literatura, se consideran los tesoros de valor incalculable para la literatura mundial. Sin lugar a dudas las relaciones culturales y literarias entre España e Irán han sido de gran interés y construyen la base para un mayor conocimiento mutuo y un impulso para incrementar los lazos de unión entre estos dos países. Esta relación mutua para establecer una comunicación efectiva resulta imposible sin ayuda de la traducción y de los traductores, los cuales juegan un importante papel como mediadores. Una parte notable de esta relación está vinculada con las obras clásicas. Entre diferentes tipos de traducción, la traducción de los clásicos conforma un interesante campo: la ausencia de estudios sobre las traducciones que se habían hecho acerca de las obras clásicas persas en España me llevó a plantearme el objetivo básico de analizar esta modalidad de traducción.

Como el título de la investigación identifica, el objetivo principal del presente trabajo es realizar el análisis de las traducciones en España de las obras persas más importantes de la época medieval y la recepción de las mismas en este país; para ello como modelo, tomamos los ejemplos de las traducciones hechas de dos grandes obras (*Golestán* de Sa'di y *Diván* de Hafiz), destacados poetas persas conocidos a nivel internacional, con obras que se han traducido a muchos idiomas.

Uno de los asuntos importantes que abarca este trabajo se refiere a los retos de la traducción literaria clásica a fin de aproximarse a esta traducción especializada y enfrentarse al desafío que supone este tipo de traducción; asimismo, se trata de establecer el nivel del conocimiento y la capacidad del traductor de recrear el lenguaje poético del original. Se pretende también evaluar la recepción de esta literatura, a partir – básicamente– de las traducciones. En esta investigación se ha elegido las últimas traducciones, las cuales se han hecho directamente de persa a español de dos grandes obras persas; los traductores profesionales de estas obras son: Joaquín Rodríguez Vargas quien ha traducido el *Golestán* de Sa'di con el título español *La Rosaleda*; y Clara Janés junto con Ahmad Taheri, que han podido traducir varios de los gazaes de Hafiz con el título *101 poemas*.

Para llevar a cabo la evaluación de la calidad de estas dos traducciones poéticas clásicas comparándolas con sus textos de origen y examinar su grado de fiabilidad, posi-

bilidad de generalización y pertinencia, se ha recurrido a algunas de las tendencias deformantes en traducción descritas por Antoine Berman.

ABSTRACT

Spain and Iran as the cradle of civilization and culture, for their rich variety of attractive types of literature, are considered invaluable treasures for world literature. Undoubtedly, the cultural and literary relations between Spain and Iran are the basis for a greater mutual knowledge and an impulse to increase the ties of union between these two countries. This mutual relationship to establish effective communication is impossible without translation and the translator. Among different types of translation, the translation of the classics forms an interesting field. Thus, the absence of study on the translations of Persian classical works in Spain led me to consider the basic objective of analyzing this type of translation.

The main objective of this work is to analyze the translations of the most important Persian works of medieval times in Spain and their reception in this country; We take the examples of translations of two great works (Gulistan by Sadi and Diwan by Hafiz), well-known Persian poets whose works have been translated into many languages.

One of the important issues covered in this work refers to the challenges of classical literary translation to approach this specialized translation and to face challenges that this type of translation implies; also to identify the level of knowledge and the ability of the translator through his selection of words that has managed to recreate the poetic language of the original.

It is also about evaluating the reception of this literature, starting –basically– from the translations. This research has chosen the latest translations that have been done directly from Persian to Spanish of two great Persian works; The professional translators of these works are: Joaquín Rodríguez Vargas, who has translated Sadi's Gulistan with the Spanish title Rosaleda; and Clara Janés with Ahmad Taheri have been able to translate several of Hafiz's Gazales under the title 101 poems.

To compare the evaluation of quality in these two classical poetic translations created from their source texts and to examine their validity, reliability, generalizability and relevance, among twelve deforming tendencies in translation mentioned by Antoine Berman, some of them have been used in the present study.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar le doy gracias a Dios por su amor infinito, por haberme permitido llegar hasta aquí, por darme fuerza y salud para llevar a cabo mis metas y objetivos.

Me gustaría en la primera página de mi tesis expresar mi más profundo y sincero agradecimiento a todas aquellas personas sin las cuales no hubiera sido posible realizar este proyecto.

Agradezco desde el fondo de mi corazón al Dr. Francisco Lafarga, director de esta investigación, todo el tiempo que me ha concedido, su orientación, su seguimiento, sus valiosos consejos y la supervisión continua de la misma, pero sobre todo por su gran generosidad, lucidez y su infinita paciencia, para formarme en el marco de la línea de la investigación.

Les dedico esta tesis a mi madre y mi hija, los dos ángeles más importantes de mi vida; dos amigas de excepción que me enseñaron que no había verdadero éxito sin pasión. Su amor, paciencia, apoyo y su ánimo me ha permitido luchar día a día para alcanzar esta meta. Expreso un especial agradecimiento a mi querido padre por su apoyo y ánimo. Finalmente quiero agradecer a mi querido esposo por su constante comprensión, motivación que me obligaba a tener fuerzas para sacar adelante este trabajo.

Permítaseme agradecer también desde lo más profundo de mi corazón a todas las personas que me han acompañado durante la realización de esta tesis, por haberme ofrecido tanto el apoyo y el ánimo como todo el cariño y la amistad.

I. PLANTEAMIENTOS METODOLÓGICOS. ESTADO DE LA CUESTIÓN

1. Hipótesis de trabajo

Definir una hipótesis de trabajo compone una de las tareas más delicadas a la vez que importantes en un trabajo de investigación. Para proponer algunas hipótesis como vínculo de este trabajo, primero tenemos que concentrar en algunos asuntos que giran sobre esta tesis:

Primero antes que nada se sabe que la poesía como género literario es una experiencia estética y necesita interpretación. La poesía persa es un tipo de literatura de gran riqueza, que tiene ritmo y música. Al tratarse de poesía clásica el asunto será más complicado. En este trabajo se estudia la poesía de Sa'di y Hafiz, quienes son ampliamente conocidos tanto a nivel nacional como internacional. Sus dos obras muestran un lenguaje de naturaleza básicamente musical, lo que se relaciona con lo bello, lo estético que pide un despegue de lo consabido y exige una gran acuidad.

El libro de *Golestán* de Sa'di está formado por diversas narraciones y anécdotas personales. Sus textos combinan la prosa con poemas breves que contienen refranes, consejos y reflexiones satíricas, todo lo cual intenta crear en el lector un efecto humorístico con el fin de concienciarlo.

Hafiz a través de su obra *Diván* muestra sus cualidades particulares, personales y lingüísticas; este poeta con su estilo único juega con palabras con pluralidad de significados y coincidencias fonéticas que componen un lenguaje muy poético, que encierra un significado o sentido confuso u oculto.

Una de las características propias a estas dos obras es su aspecto estático, de tal forma que el reemplazamiento de las palabras causa la destrucción del poema. Se puede confesar que, muchas veces, aun para el lector nativo, los versos de estas obras por su complicada estructura plantean un rompecabezas acerca de la comprensión de algunas partes; en realidad le sorprende a cualquier persa enterarse que un extranjero haya sido capaz de traducir estas obras.

En relación con este trabajo podría decir que la mayoría de la gente que conoce a estos dos distinguidos poetas y sus dos grandes obras propone semejantes hipótesis. La primera hipótesis que se le ocurre a la autora, según lo que se ha dicho anteriormente, sobre estas obras, es dudar de la capacidad de los traductores; es muy difícil creer que incluso estos traductores experimentados tengan capacidad para llevar a cabo satisfactoriamente su tarea.

La poesía persa es un contexto poético–musical; la musicalidad de estas dos obras es sorprendente; por lo cual la segunda hipótesis está relacionada con el estado musical de las mismas. Parece poco probable que estos traductores pudieran haber transmitido el sonido de la música que se escucha del texto origen, de tal forma que un lector español la sienta como si fuera un lector persa.

La estética siempre ha sido una parte integrante de la poesía; uno de los recursos que coadyuvan a conseguir la forma estética es el empleo de varios sinónimos seguidos. En este caso proponemos otra hipótesis: debido a las diferencias lingüísticas y a la falta del mismo número de sinónimos idénticos, es imposible que los traductores puedan utilizar todos los sinónimos que estos dos poetas han reunido para la belleza de las palabras. También debido a la distancia lingüística, parece imposible estructurar el ritmo y la rima en el idioma de destino sin cambiar la estructura del de origen.

Sin duda, las versiones antiguas de las traducciones de estas obras serán de gran ayuda para que estos traductores puedan producir un texto fiel y lo más cercano posible al original.

2. Metodología y estructura del trabajo

Dado que el tema de la tesis tiene enlace con España, Irán y la traducción, la primera sección de este trabajo se ha dedicado a relatar brevemente la relación entre estos dos países desde el punto de vista político, social y cultural. Por otra parte, como el eje principal del trabajo se centra en la traducción, se presenta la traducción como un puente entre España e Irán y luego en la misma parte de la tesis en forma general se alude a los antecedentes de la historia de la traducción, y se sigue con la noción de esta actividad, sobre todo de la traducción literaria en que la forma clásica abarca una parte importante de este campo, insistiendo en sus estrategias y métodos. Asimismo se presenta la noción de «calidad» en traducción y los elementos necesarios para alcanzar un grado adecuado de calidad en la traducción clásica, con objeto de analizar las propiedades peculiares de este tipo de traducción.

Puesto que la tesis se centra en las obras clásicas, un género de la literatura que no es fácil leer, en forma muy resumida se habla de este tipo de literatura y el reto de la traducción de los clásicos. Ya que el traductor es una parte inseparable de la traducción,

en esta sección también se alude a la tarea del traductor literario, insistiendo en las características que un traductor literario debe poseer para ser capaz de adecuar un mensaje expresado en una lengua de origen a una lengua meta.

Dado que el trabajo de la tesis gira sobre reflexiones críticas de la poesía, en este mismo capítulo nos acercamos también al significado, las características y reglas de la poesía en general y más específicamente de la poesía persa clásica. Se sabe que muchas características lingüísticas y culturales del idioma de origen se pierden al traducirse al idioma de destino, en este caso la traducción de persa a español no es una excepción; por eso se apuntan las posibilidades y límites del traductor y las cualidades básicas de un buen traductor. También se prestará atención a la teoría y la práctica de la traducción de poesía, aludiendo a los retos que plantea la traducción de poesía clásica. Todo ello con el objeto de poseer los elementos necesarios para evaluar la calidad de las traducciones hechas de las dos obras clásicas persas objeto de estudio.

Se sabe que existen diferentes teorías sobre cómo aproximarse a una traducción. Sin las observaciones y comentario precisos que nos dan las teorías de traducción no sería posible hacer un análisis comparativamente objetivo como el del presente trabajo. Aunque las teorías no solucionan los problemas de la traducción, nos dan marcos de orientación, criterios y conceptos que pueden ser destinados al análisis de textos concretos. Por tales motivos, para darle valor a este trabajo se necesita la ayuda de una teoría o de unas consideraciones que proponen claves para establecer y definir los distintos procedimientos que pueden utilizarse en el proceso de traducción. En esta línea, se proporcionan elementos definidos por el teórico francés Antoine Berman, cuyas tendencias deformantes ayudan a fijar el nivel de las traducciones que se estudian en la tesis.

La parte central de la tesis está ocupada por los dos capítulos dedicados a Sa'di y Hafiz. En el primero de ellos se estudia el gran poeta persa, Sa'di; este poeta que pertenece a la época medieval, se conoce internacionalmente como un poeta didáctico, que con motivo de la invasión mongola inició varios viajes a muchas partes del mundo; hasta el punto que se le ha comparado con Marco Polo. Sus obras más conocidas son *Bustán* (*El jardín de las frutas o El huerto*, 1257) y *Golestán* (*El jardín de las rosas o La rosaleda*, 1258).

En esta tesis se estudia el libro *Golestán*, el gran clásico medieval de Irán. Según muchos críticos *Golestán* es el *Quijote* persa. Como se mencionó anteriormente esta obra

es conocida internacionalmente; y, en efecto, el primer poeta persa cuyas obras fueron traducidas a las lenguas europeas en el año 1634, fue Sa'di. La llegada de este poeta y sus obras a España inicialmente fue a través de los viajeros y luego por traducir las versiones francesas e inglesas de sus obras. Se ofrece un estudio de la recepción crítica que la obra literaria de Sa'di obtuvo en España y la influencia de la misma en la de los escritores y poetas españoles. Cabe señalar que son numerosas las obras españolas o en español, tanto literarias como históricas, en las que se pueden encontrar referencias o menciones sobre la vida y la obra de Sa'di; por tal motivo se han reunido en un apartado bajo el título "Elementos para una bibliografía española sobre Sa'di".

Por la simplicidad y la fluidez de esta obra literaria, a primera vista parece ser una obra fácil de traducir, pero en la prosa técnica de *Golestán* es obvia la existencia y abundancia de sinónimos, tanto a nivel de palabra como de frase: todo eso es la causa de que esa obra resulte un texto complicado, que ofrece numerosas dificultades en el momento de la traducción. Por ello se puede afirmar sin ninguna duda que para traducir esta obra se necesita a un traductor experimentado, que además de tener un dominio perfecto tanto del idioma de origen como del de llegada, también posea un conocimiento perfecto de la cultura persa.

Hay varias traducciones de esta obra que se ha hecho por diferentes traductores a quienes se mencionará en este mismo capítulo bajo el título "Las traducciones de la obra de Sa'di en español". Joaquín Rodríguez Vargas, traductor especializado en Estudios del Medio Oriente, que ha traducido en forma directa de persa a español el libro entero de *Golestán (La Rosaleda)*, ocupa una de los apartados del capítulo, donde se ofrece la biografía de este traductor y las obras persas que ha traducido hasta ahora.

En el siguiente capítulo se ha emprendido asimismo el estudio de la traducción y recepción de la obra *Diván* de Hafiz, gran poeta persa del siglo XIV, universalmente conocido, admirado y estudiado por su grandeza y originalidad. Esta parte sigue un esquema parecido al utilizado para Sa'di, aunque con algunas variantes en función de las traducciones y del tipo de traductores de los mismos.

El objetivo consiste en investigar acerca de las traducciones que se han hecho sobre esta obra y también en torno a los principales problemas y dificultades de su traducción. Al igual que en el capítulo anterior dedicado a Sa'di, en este el trabajo también se enfoca hacia la valoración de «calidad» en la traducción y los factores necesarios para alcanzar un nivel adecuado de calidad en esta traducción poética.

La primera sección de esta parte para conocer a este poeta ofrece unos breves apuntes sobre su vida (la situación social y política de la era del poeta), su ideología (mística y sufí) y su famoso libro *Diván*, que en realidad es el viaje espiritual del poeta. Acerca de la ideología mística de Hafiz se alude al amor, tema que está presente desde el principio hasta final de su obra; este amor es con mayúscula, el amor divino, aunque también el poeta en su obra habla del amor mundano. Asimismo se alude a los rasgos específicos personales y poéticos de Hafiz, que le distinguen de otros poetas.

Ya que el *Diván*, la obra maestra de Hafiz, juega un papel importantísimo en nuestro trabajo, la segunda sección de este capítulo está dedicada a este libro, que ha sido publicado más de 400 veces en diferentes formas y en distintos idiomas. Esta colección de poemas que Hafiz reunió durante cincuenta años de su vida, contiene 693 piezas en diferentes formas poéticas, sobre todo gazales, un tipo de poema amoroso corto, clásico de la literatura persa (573 de ellos tienen una estructura similar al soneto). Se comentan las características propias de esta obra: una de ellas es su aspecto estético, y los poemas que se han seleccionado por su calidad estética incluyen palabras cuidadosamente elegidas. Se insiste sobre otro aspecto, la ambigüedad, así como sobre el impacto negativo que este factor ha tenido en las diferentes interpretaciones de los poemas.

Ha parecido necesario tomar en consideración el estilo que Hafiz ha adoptado en esta obra, y un apartado está dedicado a otra característica notable y extraña de este libro, el arte adivinatoria y la relación que existe entre este hecho y la cultura persa y la creencia de este pueblo. Hafiz, por su capacidad espiritual, don del lenguaje y de la metáfora y profundidad de pensamiento, así como por la experiencia mística ha tenido la oportunidad de cruzar las fronteras y llegar a ser forma parte integrante de la cultura universal, de Oriente hasta Occidente. Por tal motivo, se ha dedicado un apartado a su recepción en Occidente, y específicamente en España.

Nos acercamos a la influencia que ha tenido este poeta sobre los artistas occidentales, quienes para crear su obra se han inspirado en este poeta persa, sobre todo se menciona a García Lorca, quien demostró gran interés por la poesía de Hafiz y a raíz de este descubrimiento y la inspiración escribió su *Diván del Tamarit*. Seguidamente se pasa a la parte principal de nuestro trabajo que es la traducción; tras mencionar las traducciones más notables que se han realizado en Occidente del *Diván*, se llega a las traducciones que se han hecho en España, en las que se ve el reflejo de la imagen personal de cada traductor. En esta parte bajo el título “Las traducciones del *Diván de Hafiz* al

español” se describen las traducciones que existen en español de esta obra, ninguna de ellas completa. Tras dar noticia de la aparición de esta obra en el mundo hispano en forma cronológica, se ofrece una breve biografía de cada uno de los traductores españoles, los traductores-poetas que han aceptado a hacer la tarea de traducir el libro complicado de Hafiz y descubrir sus secretos.

En una sección de este capítulo, con el título “Análisis crítico de las traducciones del *Diván* de Hafiz” se explica la necesidad de retraducciones de esta obra. Aquí también se revela el papel importante de Hafiz en la transferencia de valores, la cosmovisión y la cultura iraní-islámica y en este argumento se menciona el rol del traductor como mediador; y a continuación se habla del proceso de la traducción que tiene dos fases, de un lado la comprensión del texto original de Hafiz en la que el traductor busca el contenido y el sentido del texto, y de otro lado en la forma de expresión del mensaje.

Dado que la última traducción, la cual desde el punto semántico es la más cercana a la obra de Hafiz, pertenece a la destacada poeta española Clara Janés, con 170 publicaciones e importantes premios por sus obras poéticas, en este capítulo además de ofrecer una biografía sobre esta poeta-traductora también se ha dedicado otra parte a extender la comprensión que se tiene sobre su creación artística bajo el título de “La creatividad de Janés en el campo de la traducción”. En esta sección vemos cómo con ayuda de escritores persas ha podido traducir obras de grandes escritores y poetas. Se estudia la traducción de la obra de Hafiz que ha hecho con su coautor Ahmad Taheri. Puesto que Taheri ha jugado un papel importantísimo para que la traducción de Janés pudiera llevarse a cabo con buenos resultados, se dedica cierta atención a este traductor y periodista iraní.

En la última parte del capítulo, igual que en el capítulo de Sa’di, para evaluar la calidad de la traducción se analizan unos gazaletas traducidos por Janés y Taheri según la teoría de Berman.

3. Cuestiones de traducción y de recepción de las traducciones

3.1 Historia de la traducción

El lenguaje es la característica más llamativa del hombre; ciertamente esta cualidad muy importante del ser humano es un instrumento básico y fabuloso para la comunicación de los humanos. El lenguaje en el fondo nos lleva a un mundo desconocido con matices de lo que por su complejidad no se puede tener un conocimiento completo. El lenguaje viene a ser una actividad única y exclusivamente humana que sirve como un motor del conocimiento que expresa la profundidad del interior del ser humano de lo que nos permite tanto comunicarnos y relacionarnos con los demás mediante la expresión y comprensión de mensajes como conocer el pasado, analizarlo, interpretar y comprender el presente y, consiguientemente, proyectarse hacia el futuro y también expresar o manifestar a los otros nuestros pensamientos y deseos. Definitivamente los seres humanos tenemos la necesidad vital de relacionarnos. A través de la función del lenguaje somos capaces de entendernos tanto nosotros mismos como el funcionamiento del universo y el mundo que nos rodea. Una de las vías para construir una humanidad mejor es, pues, establecer cauces de comunicación, y la palabra, es el instrumento peculiar de la comunicación humana. Es imposible dar una fecha exacta al origen del lenguaje, tampoco es imposible determinar con precisión el número de lenguas habladas en el mundo; pero lo que es importante es que no existe conocimiento sin lenguaje, y no se puede limitarlo solo como una herramienta de comunicación. El poder de comunicarse puede ser instrumentado por diferentes sistemas como el gesto o la mímica, el dibujo o símbolo, incluso la propia vestimenta, pero el mejor sistema de comunicar es, sin duda, la comunicación verbal y escrita. Todo esto, sin embargo, no es posible sin el lenguaje, ya que a través de éste se establecen las relaciones de comunicación. Frente a esto es obvio que la existencia de múltiples idiomas se ha convertido en una limitación para el mejor funcionamiento de la relación entre las sociedades humanas.

En los años 1920, Edward Sapir afirmaba que la lengua debe ser pensada como un fenómeno social y cultural porque describe y representa el modo en que sus hablantes construyen el mundo. Esta idea se encuentra en la teoría de Sapir-Whorf: pensamos en función de las categorías y distinciones codificadas en la lengua (Lyons 1984: 264).

Hoy en día, el planeta se conoce como una aldea global; cualquier persona en cualquier rincón del mundo puede conectarse con cualquier otra persona en cualquier

parte del mundo. Pero se sabe que la falta de un lenguaje común impide esta comunicación universal.

Una de las formas más importantes de resolver este problema es la actividad de traducción, la que en sentido muy amplio se refiere a cualquier actividad expresiva, por eso hay que confesar que el estudio de la historia de este campo tiene mayor importancia. El desarrollo y la ampliación de esta actividad hacen que en la actualidad sea cada vez más común la comunicación e interacción en lenguas distintas a la materna.

Como suele ocurrir con la historia antigua, para esta actividad igual que para el fenómeno de la lengua, es difícil determinar cuándo comenzó exactamente la traducción. En general tenemos dos tipos de traducción de la cual una de ellas se llama “interpretación”. La interpretación como la comunicación entre hablantes de lenguas distintas puede considerarse como una de las formas más antiguas de relaciones humanas que en general, se remonta a los tiempos prehistóricos y por esta razón, es indocumentable. Julio César Santoyo, en su libro *Teoría y crítica de la traducción* en este sentido dice:

El primer período que denominaré de la traducción oral, se inició quizá con el uso primero del lenguaje: durante miles y miles de años allí donde hubo y ciertamente hubo necesidad de relación intercomunitaria, tuvo que haber también, por necesidad, traducción oral o interpretación. (Santoyo1987: 7)

Además de eso la traducción escrita es el otro tipo de traducción que normalmente se llama “traducción”. Los antecedentes de la investigación sobre la “Historia de la Traducción”, percibida como los intermediarios lingüísticos o interlingüística, se remontan un siglo antes de Cristo cuando se inició la escritura. Una de las fechas del inicio de la traducción está relacionada con el relato de la torre de Babel, que se describe en el libro de la Creación (la primera parte de la Biblia hebrea); el relato está dirigido a explicar por qué los pueblos del mundo hablan diferentes lenguas. Según las narraciones de esa época los seres humanos cuando entendieron que podían entenderse y actuar de manera conjunta, y que a través de esta unión podían alcanzar cualquier propósito, Dios decide que los habitantes hablaran diferentes lenguas y así abandonaran la construcción y se esparcieran por toda la Tierra. Por este motivo, Babel se puede considerar como una explicación de este oficio, porque a partir de eso, el ser humano para entenderse y comprenderse obligó a trasladar una lengua en otra para evitar la confusión entre las

personas y promover el entendimiento entre ellas. George Steiner, autor de numerosos ensayos sobre la teoría del lenguaje y la traducción en *Después de Babel* expresa su opinión acerca de la relación entre el relato de Babel y la traducción: “Babel confirmó y ensanchó la tarea interminable del traductor –no la inició. [...] La traducción existe porque los hombres hablan distintas lenguas” (Steiner 1975: 68–69). En este caso hay que señalar que la Biblia como una obra maestra de la literatura mundial fue traducida a finales del siglo IV; las primeras traducciones fueron realizadas al latín por los antiguos griegos y más tarde, durante la Reforma religiosa (siglo XVI) fueron traducidas a varias lenguas vulgares, dando así un rostro claro a la traducción escrita. Por la importancia de la obra, a lo largo de los siglos han aparecido multitud de traducciones.

En este caso también cabe señalar que nunca la historia de esta actividad es completa, porque desde el principio hasta hoy sólo ha sido rescatada una parte del pasado de la traducción y algunos de sus principales personajes. Valentín García Yebra en su libro *En torno a la traducción* declara los vacíos que padece la historia de la traducción:

No se ha escrito hasta ahora una historia que abarque las principales manifestaciones de esta actividad cultural desde sus comienzos hasta nuestros días en todas las literaturas. Tal empresa sobrepasa las fuerzas de cualquier individuo, incluso las de un equipo amplio y bien concertado. (García Yebra 1994: 2)

Con el paso de tiempo, el mito que se originó en los diversos idiomas del mundo se ha olvidado y ahora se acepta que la traducción apareció por primera vez en la antigua Roma y la antigua Grecia. Se cree que Cicerón y Horacio eran preceptistas de la traducción. Para marcar la manera de verter que hacían ellos se ha mencionado el título de intérprete; en particular, ellos diferenciaron entre dos tipos de traducción, conceptual y palabra por palabra; Cicerón, al contrario de Séneca, creía que traducción debía de ser por el sentido y no palabra por palabra (Kelly 2006: 69).

García Yebra en su discurso de recepción en la Real Academia Española bajo el título *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor* ofrece así una definición para esta actividad:

En sentido muy amplio es traducción cualquier actividad expresiva, toda manifestación que sirva para exteriorizar sensaciones, ideas, afectos o sentimientos. El dolor y el placer (físico o anímico), el amor y el odio, la tristeza y la alegría, la admiración y el desprecio pueden traducirse en gestos o ademanes del rostro, en actitudes del cuerpo, de las manos, de la mirada. ¡Cuántas cosas pueden decirse, en total silencio, sólo con los ojos! (García Yebra 1985: 13)

Al observar los materiales publicados por los investigadores en el campo de la historia de la traducción, se puede entender que no existe unanimidad entre ellos, y que cada uno de ellos ha ofrecido su propia forma histórica de la periodización de la historia de la traducción. En este caso se puede mencionar a J. C. Santoyo que para facilitar las etapas de la historia de la traducción la ha dividido en cuatro períodos básicos. El primero correspondería a la “traducción oral”, que empezó posiblemente con la aparición del lenguaje; el segundo período empezaría con la “traducción escrita”, un poco después de la invención de la escritura, hace cinco mil quinientos años; Cicerón sería el iniciador de la tercera etapa, al propugnar la traducción libre, es decir, fue el primero en defender el sentido frente a las palabras, afirmando que un traductor debe ser o un intérprete o un retórico; finalmente, la cuarta etapa, que llama “de la teorización”, empieza con Alexander F. Tytler (*Essay on the Principles of Translation*, 1791) y Schleiermacher (1813) y se extiende hasta la actualidad (Santoyo 1987: 7).

Frente de esta declaración de Santoyo, Valentín García Yebra, cree que la historia de lo que hoy se denomina “cultura occidental” comienza en el Próximo Oriente (García Yebra 1994: 11), y por ello traza un recorrido que pasa por las distintas traducciones bíblicas y luego las traducciones de textos árabes, la Escuela de Traductores de Toledo, las traducciones renacentistas, etc. (García Yebra 1989: 291–387). Traducciones parciales de la *Epopéya de Gilgamesh* (2000 a. C.) a idiomas de Oriente Próximo de la época son una muestra del origen de nacimiento de traducción.

Algunos investigadores han aceptado que el origen de la traducción se remonta a la época de la piedra Rosetta. Su descubrimiento en 1799 determinó que ya en la época del faraón Ptolomeo V (196 a. C.) se hacía uso de la traducción. El gran valor de esta porción de piedra negra que recogía información sobre un decreto que alababa la figura del faraón reside en el plurilingüismo de su texto porque estaba transcrita en tres idio-

mas de la época: jeroglíficos egipcios, escritura demótica y griego, lo que permitió a los especialistas de la época descifrar el significado de los pictogramas egipcios.

De todas formas por medio de las investigaciones que se han hecho, parece que la historia de la traducción debe estudiarse por separado de la historia de la teoría de la traducción. Porque la primera estudia la relación entre el hombre y las actividades que se hacen en forma práctica en este campo, mientras que la segunda, que aborda las numerosas teorías de la traducción que se han ido desarrollando en los últimos años, nos habla de los estudios acerca de los métodos que los traductores eligen al traducir un texto, las opiniones de los lingüistas y teóricos de traducción.

En resumen, para mostrar las ventajas de esta actividad humana se puede citar las palabras de F. Lafarga que ha dicho en la parte de la presentación de la antología *El discurso sobre la traducción en la historia*:

La Historia de las traducciones no solo ofrece un amplio abanico de hechos, que debería permitir a los teóricos no meditar *in vitro* sobre fenómenos a veces imaginarios, sino que puede constituir para la historia de la literatura y la literatura comparada un útil instrumento de enseñanza y de investigación. (Lafarga 1996: 13)

3.1.1 Noción de traducción

Me parece que el traducir de una lengua en otra [...] es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se ven las figuras, son llenas de hilos que las oscurecen y no se ven con la lisura y tez de la haz. (Cervantes, *Don Quijote*, 2.^a parte, cap. LXII)

En el siglo XV, el inicio de la época renacentista, con la llegada de la imprenta y la consolidación de las lenguas vulgares, la traducción empezó a mostrar su desarrollo, lo cual ha llevado hasta nuestros días; M. Á. Vega acerca de eso dice que “la traducción adquiere categoría de género literario y de formadora de estilo y personalidad” (Vega 1994: 30).

En el siglo XIX, la traducción como un medio de comunicación era una labor solo para destacados hombres de letras, filósofos, científicos y sus cultos lectores del extran-

jero, hasta que el siglo XX, por salir de esta limitación y producirse una expansión masiva, consiguió el título de “edad de la traducción” (Jumplet 1961) o “reproducción” (Benjamin 1923).

Ahora, la globalización e internet han llevado la traducción y la investigación en herramientas para facilitarla a una época compleja en la que la profesionalización es más importante que nunca.

La traducción consiste en aproximar dos universos de significación sin confundirlos. Según Steiner, “Sin traducción habitaríamos provincias lindantes con el silencio”. Esta actividad, igual que otras tareas fascinantes y complejas, es un aprendizaje que no termina nunca. Gracias a esto, la circulación de toda clase de documentos (de literatura, arte, audiovisuales, etc.) va siempre en aumento. A través de esta actividad importante cada vez es más fácil acceder a cualquier tipo de información que de otro modo les estarían vedados. Además de esto, esta actividad posibilita conocer y ampliar nuevos horizontes culturales, literarios y filosóficos, relacionarse con el mundo y, por lo tanto, entrar en espacios desconocidos hasta ese momento; es la oportunidad de entender y analizar mejor la sociedad de alrededor, percibir sus características, formas de actuar y sentimientos.

Generalmente la traducción es una necesidad cultural que refleja la presencia social de los individuos en una sociedad; quizás el aspecto más importante de eso es el diálogo de civilizaciones. En este caso no se debe negar que los movimientos intelectuales que provocan factores sociales, políticos o culturales, fortalecen y aceleran el proceso de traducción o hacen que las condiciones sean más favorables para esta actividad.

Según las palabras de García Yebra “el número de lenguas es tan grande que, por muchas que se aprendan, éstas serán siempre poquísimas” (García Yebra 1994: 9), pues aunque cada vez es mayor el número de personas que aprenden uno o más idiomas ajenos todavía faltan para traducir todas las obras útiles para la humanidad, y así mismo cada obra maestra, cada gran libro, es infinito en su traducción.

Aunque los lingüistas y teóricos emplean las diferentes teorías, en realidad casi todos los que han contemplado el estudio de la traducción comparten las mismas ideas generales sobre la finalidad y naturaleza de la traducción, entre ellos se puede mencionar a Newmark, una de las principales figuras en la fundación de los Estudios de Traducción en el mundo angloparlante en el siglo XX, quien también fue muy influyente en el mundo de habla hispana; él define la traducción diciendo: “La traducción es un arte que consis-

te en el intento de reemplazar un mensaje escrito y/o un enunciado de una lengua, por el mismo mensaje y/o enunciado en otra” (Newmark 1991: 36).

Octavio Paz en un lenguaje fácil define la traducción de esta forma:

Aprender a hablar es aprender a traducir; cuando el niño pregunta a su madre por el significado de esta o aquella palabra, lo que realmente le pide es que traduzca a su lenguaje el término desconocido. La traducción dentro de una lengua no es, en este sentido, esencialmente distinta a la traducción entre dos lenguas; [...] incluso la tribu más aislada tiene que enfrentarse, en un momento o en otro, al lenguaje de un pueblo extraño. (Paz 2014: 562)

Como se mencionó al principio de esta sección, la traducción tiene una función comunicativa, la que expresa un sentido común, el cual permite sacar partido de los textos y convertirlos en una lengua comprensible para todos; dicho de otra forma, para emplear los términos de las ciencias de la comunicación, en un mensaje. Por este motivo se puede concluir que los procedimientos más importantes de esta actividad se reflejan en la transmisión de la cultura, la creación y el desarrollo de nuevas literaturas; a veces la traducción no se limite a transmitir un mensaje sino que puede llegar incluso a influir decisivamente en el enriquecimiento de las lenguas utilizadas para traducir; cada uno podría considerarse como una clave para aplicar la comunicación efectiva. Según algunos traductores la vocación por la traducción no existe; existe la vocación por la comunicación, la cual sirve como un puente, un vehículo de transmisión de conocimientos, de experiencias, de emociones.

En la época de la cultura internacional y la literatura mundial es interesante saber que muchas obras tanto técnicas como literarias salen al mercado simultáneamente con su traducción a gran variedad de lenguas; una de las ventajas de esta actividad sirve para sacar de la oscuridad a muchos autores desconocidos; la fama de muchos de los escritores se origina en parte en la traducción de sus obras y algunos escritores conocidos internacionalmente se venden sin demora mucho más en traducción que en el original.

Teniendo en cuenta la creciente importancia de la traducción en muy diversos campos y actividades, debemos obligarnos a tener un estudio extendido para acercarnos más a esta actividad. En el mundo profesional de la traducción, cada vez más globa-

lizado, aunque esté más orientado a la traducción de textos no literarios, la traducción literaria ocupa un lugar distinguido, porque este tipo de traducción además de enriquecer la literatura de la nación receptora, contribuye a la supervivencia del original.

En este caso se puede decir que la actividad de la traducción permite establecer un diálogo entre sistemas literarios vinculados a distintas lenguas.

La descripción mencionada también se refleja en el mundo de traducción literaria y juega el mismo papel. Así, por la importancia de este tipo de traducción, el estudio de obras literarias traducidas tiene que ver, no únicamente con las cualidades artísticas del texto original y del texto meta, sino con aspectos más amplios. En realidad este tipo de traducción produce el fortalecimiento de otras prácticas literarias, entre ellas se puede mencionar la revitalización de las publicaciones periódicas donde se presentan traducciones de autores contemporáneos o clásicos. La traducción literaria como motor de recuperación de la obra literaria, al igual que otras actividades sociales, se encuentra en medio de sus propias dificultades. A veces, los problemas de traducción de un texto son tan grandes que relaciona o mezcla todo el texto traducido. En realidad siempre hay una traducción buena, muy buena, mala, y muy mala, pero casi nunca existe una traducción perfecta. Por eso se traducen y retraducen las obras maestras. Según Berman “El defecto de traducción reviste múltiples formas, pero es inherente a toda traducción” (Berman 2005: 14). Detrás de todo esto hay que decir que sólo se traduce lo que se ama, porque en realidad sin pasión no hay traducción.

Cualquier traducción necesita tanto de un excelente conocimiento de las lenguas de origen y destino como de la comprensión del trasfondo sociocultural de ambos textos. Desafortunadamente, algunos traductores no tienen suficiente competencia para traducir tanto en el idioma de origen como en el de destino; algunos que tienen suficiente dominio de dos idiomas no tienen calificaciones académicas y pasión suficiente para la traducción.

Otro problema de traducir está relacionado con la naturaleza del idioma y eso, ocasionalmente, se adscribe a la disposición estructural de la oración y, a veces, los diferentes significados de una palabra. Alguna vez el idioma de destino contiene conceptos desconocidos para el idioma de origen; en este caso debemos mencionar que la traducción literaria se diferencia de otro tipo de traducción en que origina más quebraderos de cabeza en los traductores debido a su complejidad.

El humor, la poesía, los recursos retóricos, los mensajes subjetivos, los nombres inventados... son solo algunos de los desafíos más exigentes de la traducción literaria, los cuales alguna vez llevan al traductor a aceptar la intraducibilidad del texto y eso es la razón que causa la traición por el traductor, suprimiendo la parte “intraducible” o manipulándola, aunque alguna vez puede admitirse que se sacrifiquen los detalles para ser fiel en lo esencial.

La traducción vive de la obra que revive en ella con una forma renovada y no se mide por su fidelidad o libertad con respecto al original, sino por su fidelidad a la cultura y a la lengua a la que se integra.

En algunas ocasiones el traductor, en lugar de traducir el texto entero, selecciona los textos que considera que serán nuevos o útiles para la lengua y la cultura de traducción. En caso de que su criterio de selección remitiera a su preferencia personal respecto a tal o cual tipo de texto, podemos por lo menos suponerle la inquietud de compartir su gusto con los otros hasta el punto de encontrar motivo suficiente para dedicarse a su labor.

Alexander Fraser Tytler, quien escribió el primer libro importante sobre la traducción titulado *Essay on the Principles of Translation* (Londres, 1791), en el que ha intentado proporcionar una teoría sistemática en torno a la traducción, plantea tres aspectos fundamentales para una buena traducción. El primero, que la traducción debe ofrecer una copia total de las ideas del texto original; el segundo, que el estilo y la forma de redacción deben respetar las características del original, y el último, que es el más importante, que la traducción ha de contener toda la naturalidad y ser tan fluida como el texto original.

Ya se conoce las diferencias básicas entre la interpretación y la traducción y a la vez también existe una opinión generalizada según la cual interpretación y traducción son lo mismo o íntimamente relacionadas. Antoine Berman para explicar la noción de traducción abre un camino a identificar la relación estrecha que existe entre la interpretación y la traducción y remite a la misma cita de Heidegger:

Toute traduction est en elle-même une interprétation. [...] Et l'interprétation n'est, à son tour, que l'accomplissement de la traduction qui encore se tait [...]. Conformément à leur essence, l'interprétation et la traduction ne sont qu'une et même chose. (Berman 1999: 18-19)

Existen diversas definiciones acerca de la traducción como una que dice: traducir es interpretar o comprender; comprender o interpretar es traducir. Para comprender un texto traducido (interpretado) se debe antes que nada analizar su interpretación. La verdadera significación de un texto existe tras su interpretación.

En resumidas cuentas, la traducción debería ser fiel, ya que la fidelidad determina hasta qué punto una traducción se puede considerar una buena representación del texto original según determinados criterios; así que los receptores meta deberían comprender el texto en los mismos términos que los receptores extranjeros. Así mismo, para llegar a una buena traducción es necesario tener un conocimiento profundo tanto de la lengua de destino como de la de origen; tener un talento especial es otro requisito, lo cual sirve para crear un lenguaje que facilite, y no dificulte o imposibilite, la recepción de la obra. Además de estos una traducción ideal consistiría en una comunicación total entre la cultura propia y la ajena y el hecho de encontrar de un libro a otro la unidad de un estilo. No hay que olvidar que se necesita llevar a cabo una interpretación literaria a fin de tener una idea clara de los rasgos lingüísticos a los que dar énfasis. Una traducción es como un espejo que no sólo refleja, sino que también genera luz. Todo lo mencionado depende del talento de traductor.

3.1.2 Estrategias y métodos de traducción

Durante un proceso de traducción y la competencia traductora hay diferentes fases cognitivas en las que “luchamos” con problemas dificultosos, tanto sobre los asuntos relacionados con el traductor como sobre otros aspectos de la lengua, todo por el bien del producto final.

A continuación se indica un “plan de método” en el que se determina diferentes estrategias para tener una buena producción. Dado que esta tesis se presenta por la teoría de Berman basada en “las tendencias deformantes en traducción”, sería apropiado considerar la visión de este teórico sobre algunos de los métodos y técnicas utilizados que se mencionan para analizar y visualizar las estructuras del proceso de traducción de un texto literario:

- 1.º Leer y releer la traducción;

2.º Leer y releer el texto original. El traductor debe ser minucioso tanto con el texto de origen como el texto traducido, y en este caso tiene que leer y releer el texto de salida para captar la idea, y luego lo traducido para que quede perfecto en su conjunto, y que al final tenga un texto traducido muy pegado al original. El traductor prestará atención a las partes problemáticas del texto.

3.º En busca del traductor. Berman, igual que otros teóricos, piensa que en primer lugar cuando elegimos a un traductor debemos saber qué lee, qué otras actividades desarrolla además de la traducción, de qué lenguas traduce, qué géneros literarios traduce normalmente; en segundo lugar se trata de determinar la posición traductiva del traductor, que es una forma de manifestar la pulsión del traductor para llevar a cabo su cometido. En este sentido, define al traductor como un ser alucinado por la fidelidad y la veracidad, y es esta justamente una pasión ética, ni literaria ni estética.

4.º Estudio del plan de traducción. Hay que determinar el plan de traducción; en este proceso, Berman declara la importancia de los prólogos, las notas al pie, las versiones bilingües y los modos de traducir, las relaciones que existe entre sentido y palabra en la traducción y también el rechazo a la noción de equivalencia.

5.º Estudio de la posición del traductor. Acerca de la posición del traductor se considera una innegable elaboración, una cierta obligación entre sus opiniones personales y las demandas ambientales que le rodean y también sobre los lugares comunes que circulan en torno a la traducción; todos esos modos de compromiso se reflejan en su trabajo. Él en la posición de traductor y teórico presta especial atención al texto fuente y cree que el traductor debe ser fiel al texto fuente en términos de su forma y contenido.

6.º Estudio del horizonte del traductor. Para Berman las perspectivas del horizonte del traductor es el conjunto de sus parámetros lingüísticos, literarios, culturales e históricos que determinan el sentir y el pensar del traductor.

7.º Estudio de análisis de traducción y 8.º Forma de análisis. La traducción (literaria) no sirve solo como un acto comunicativo, sino que debemos pensarlo desde el punto de vista de su condición de experiencia. Al traducir un texto hay que analizar el texto, y para esto hay que concentrar en las características específicas del texto determinado como el género literario, el autor, la técnica narrativa, el registro, el prólogo, la división en capítulos, el contexto histórico-cultural en que se sitúan los dos textos (las referencias culturales), las neutralizaciones, las estrategias de extranjerización o domesticación, etc.; detalladamente se prestará especial atención a aquellos segmentos

que incluyan la traducción de campos semánticos, frases hechas, refranes y juegos de palabras, y figuras retóricas. A pesar de que con respecto a un texto literario las decisiones del traductor son importantes en cuanto a los principales rasgos estilísticos, para hacer un análisis en profundidad se determinarán cuáles son optativos y cuáles obligatorios. En este sentido también se determina si existe alguna justificación posible para estos cambios, o se deben a la propia inventiva del traductor o a sus criterios personales. También otro objeto del análisis es ayudar a contestar a las preguntas claves que se plantean para poder llevar a cabo la meta especificada: ¿consiguió el traductor obtener un texto de calidad?, y la dimensión ética: ¿qué grado de fidelidad ha conseguido mantener, qué manipulaciones del texto ha sido necesario introducir? Llegar a las respuestas de estas preguntas permite tener los detalles más profundos en las respuestas del encuestado, obteniendo información valiosa sobre el tema en cuestión.

9.º Comparación de las traducciones con el texto origen. El trabajo comparativo en sí es el estudio crítico de la traducción del texto origen y de los modos de realización del proyecto traductor. La validez del proyecto se ha de medir a la vez en sí mismo y en el resultado del producto acabado de la traducción. También conviene relacionarlo con traducciones anteriores y contemporáneas, y con otras traducciones en otras lenguas.

10.º Estudio de la aceptabilidad de traducción. Solamente después de todos estos pasos de leer, buscar y releer, el traductor puede comenzar a traducir; al hacerlo, tiene que ser profesional y poner todos sus sentidos en hacerlo lo mejor posible. Por lo que si hay que volver a rebuscar de nuevo alguna terminología o expresión que no parece adecuado. La traducción está sujeta a leyes o normas, la equivalencia es un hecho empírico que implica que no tenemos que preguntarnos si los textos (original y traducido) son equivalentes, sino qué tipo y grado de equivalencia hay entre ellos. También observa que los traductores no están pendientes de las normas del original, sino más bien de respetar las normas del sistema cultural meta. De esto se deduce que la norma inicial es la aceptabilidad del texto traducido en el sistema receptor, sin que esa aceptabilidad sea total porque algunos de los teóricos creen que ningún modelo de traducción es perfecto. Entendemos que las normas culturales de la lengua meta suelen crear una zona de conflicto, cuando el traductor tiene que trabajar con variaciones dialectales y sociolectales marcadas en la lengua original. La realidad sobre estos aspectos queda inevitablemente plasmada en la traducción misma. Berman denomina a estas perspectivas el horizonte del traductor, el concepto que intenta huir de la visión funcionalista del traductor.

Dado que en esta tesis el énfasis se ha puesto en la traducción de obras literarias clásicas en ella se esbozan algunas de las competencias del traductor literario y las principales dificultades que presenta este tipo de traducción.

3.1.3 El reto de la traducción de los clásicos

En el mundo de la literatura existen obras que no siempre satisfacen a todos los lectores, bien por su complejidad o por una estructura demasiado experimental respecto a lo que el mundo está acostumbrado; por eso es que varias personas creen que las obras clásicas solo se deben leer por los que realmente tienen interés en hacerlo. En relación con esa opinión en primer lugar cabe mencionar que leer un clásico no es fácil, pero frente a esa opinión no se puede decir que todas las obras consideradas como clásicos literarios son difíciles de leer y comprender. En realidad, un clásico literario es una obra considerada valiosa que perdura a través del tiempo.

Aunque los clásicos de la literatura se consideran libros difíciles de leer, hay razones por las que es necesario leerlos. Algunos críticos y escritores han mencionado obras clásicas que deberían leerse al menos una vez en la vida, y que las llaman “los libros clásicos universales” o “mejores libros del mundo y de todos los tiempos”. Según el periodista y escritor italiano Italo Calvino, los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: “Estoy relejendo...” y nunca “Estoy leyendo...”.

Una cuestión que se plantea siempre sobre los clásicos es la de la dificultad a la que se enfrenta el traductor para encontrar el equilibrio necesario entre la fidelidad al lenguaje del original y la adaptación a los lectores.

Por todo eso el mundo de traducción nos llama la atención sobre el por qué sigue despertando interés la traducción de la literatura clásica entre el público general.

Dado que este género de la literatura posee caracteres especiales, entre ellos su papel de ejercer una influencia particular, hay que prestar mucha atención al verterlo a otro idioma.

La traducción de las obras de los clásicos tiene una magnífica función unificadora que trasciende las determinaciones singulares de las lenguas, los pueblos y las culturas particulares.

Una obra clásica se configura como equivalente del universo; su traducción nos lleva a un ámbito lejano donde las imágenes de la gente de otras tierras y otros tiempos nos hacen partícipes de sus tesoros espirituales.

Los traductores son artistas que ayudan a la humanidad. Aunque tienen un papel importante en la construcción de la Literatura Mundial, entre ellos son pocos a los que pueda considerarse verdaderos creadores. Lógicamente, pocas veces el traductor podrá compararse en grandeza, artística, intelectual o humana a los grandes genios, pero se acerca a estas cualidades cuando realiza una traducción perfecta y completa.

“Lo clásico” es un sistema de valores y personalidades, y para mantenerlo la traducción debería ser una combinación de lo nuevo y lo viejo; en este caso, para llegar a una literatura dinámica el traductor, como una personalidad cultural, es a quien corresponde esta tarea. El traductor tiene que ser capaz de mostrar el periodo de tiempo de mayor plenitud de una cultura o civilización, de una manifestación artística o cultural.

A lo largo de la historia de la traducción trabajar sobre los clásicos ha tenido muchos altibajos, es decir en la literatura clásica no se ve una igualdad ni en su recepción ni en lo que se ha traducido y la forma de su traducción. Los criterios que han determinado lo que se traducía y cómo se traducía han variado constantemente.

Cuando se habla de un traductor de obras clásicas, en realidad se habla de un creador, de un mediador que nos acerca de la realidad del lenguaje o la maestría de la obra. El traductor, aunque nunca pueda expresar lo que ha expresado el autor original, para obtener un buen resultado debe concentrarse en elementos como la palabra, su ordenación, su cadencia, que en gran parte constituye la maestría de la obra, la universalidad del autor.

El problema que obliga al traductor a que desacelere su trabajo o se detenga, se relaciona con el respeto a la textualidad original, la cual debe conjugarse con el respeto a la actualidad lingüística. La forma y la semántica en este tipo de texto juegan un papel importante, las que llevará al traductor a distinguirlas.

Como se mencionó anteriormente, para este tipo de literatura se necesita un traductor que tenga cualidades especiales; hay que añadir también tener mucha paciencia, pues por el carácter de este texto hay pocos que se atreven a traducirlos y ellos son los que, de un lado, sienten preocupación constante por el crecimiento y el perfeccionamiento de su maestría profesional y, de otro lado, están preocupados por la literatura y la comunicación mundial.

Es común ver retraducciones de una obra clásica, nos preguntamos ¿por qué motivos los clásicos son esos libros que siempre acaban pidiendo una traducción nueva? Tal vez porque se releen por definición y se retraducen por definición, y porque toda traducción es solo una aproximación al texto original y desde este punto de vista se puede aceptar la retraducción. En este caso hay que señalar que, a pesar del envejecimiento de una versión traducida, nunca disminuirán de los valores literarios del original, y tampoco producirá la insatisfacción de la versión traducida.

A pesar de que es una idea comúnmente afirmada por críticos e investigadores que las traducciones envejecen y hacía falta una nueva traducción, hay algunas obras clásicas que por tener mucha dificultad tanto lingüística como cultural solo se han traducido una vez.

3.1.4 El traductor y la traducción de poesía

Traducir poesía es el más necio de los pasatiempos adolescentes (César Aira)

Según el diccionario de la RAE, “la poesía es la manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, sea en verso o en prosa”, y ello tiene que ver con el arte de la composición. En cuanto al poema, es una obra poética, una composición hecha normalmente en verso, aunque también puede emplear la prosa.

La poesía es una danza, una música como algo somático, algo que está íntimamente relacionado con el cuerpo y las pulsiones. Un poema es algo muy frágil cuyos elementos se ponen en combinación. Hay un equilibrio entre los elementos de un poema como las palabras, la rima y el sentido, por lo tanto la poesía y su idioma original tienen una conexión muy fuerte e importante, por eso algunos dicen que “la poesía es lo que no está en la traducción”, y algunos al contrario creen que “la poesía es lo que queda en la traducción”; a veces, sin embargo, es una pálida sombra del original porque de todos modos se pierde la “música”. Dentro de ese inmenso campo de trabajo que es la traducción literaria, se ven múltiples dificultades; en definitiva se puede decir que es casi imposible traducir un poema sin cambiar ese equilibrio; es necesario que el traductor tenga una comprensión de los dos idiomas, así como una comprensión de la poesía.

En prosa, a menudo el encuentro de la equivalencia suele ser fácil, y tener una significación común y corriente es válido. En verso, en muchas ocasiones el caso es distinto.

La poesía es como una magia, pues para lograr una traducción correcta y válida, no solo un elemento es valioso, sino que todos los elementos están conectados como eslabones de una cadena.

Salta a la vista que en un poema el sentido de una palabra por sí misma no tiene valor; su ambiente, su vínculo, su ademán también son los que juegan un papel importante en la traducción igual que el propio poema.

Para afirmar la complejidad de la traducción de poesía, mejor citar las palabras de Octavio Paz que, como poeta, ofrece una definición sobre poema:

El poema está hecho de palabras necesarias e insustituibles. [...] Cada palabra del poema es única. No hay sinónimos. Única e inamovible: imposible herir un vocablo sin herir todo el poema; imposible cambiar una coma sin trastornar todo el edificio. El poema es una totalidad viviente, hecha de elementos irremplazables. La verdadera traducción no puede ser, así, sino recreación (Paz 1956: 45).

Se ve que hay un elemento que se pierde solo por oírlo sin ver el poema de forma gráfica como es la rima, un elemento que posee mucha importancia en un poema, la que da una sonoridad al poema, así que no se puede modificar absolutamente las reglas para tener un soneto. Aunque hay que señalar también que los mejores traductores que saben traducir el sentido de poema palabra por palabra, tratan de retener un poco de ritmo y tonalidad; a veces los traductores sacrifican la rima para retener un sentido, o sacrifican el sentido para reproducir un ritmo. Las reglas de versificación de dos lenguas tanto de la lengua de origen como de la lengua de destino son diferentes, y es por eso que algunos elementos se van a poder a traducir fácilmente, y algunos otros resultan sumamente difíciles a la hora de traducirlos. Otro elemento que igual que el ritmo es importante es la métrica: este elemento también cambia debido a la diferente estructura lingüística, es decir una palabra podría cambiar en varias palabras al reproducir el mensaje original en el idioma de destino. El poema no puede ser lo mismo, entonces el traductor es como un artista también, quien para llegar a una traducción lograda usa sus propias palabras.

En este caso en el breve diccionario de citas de Oxford se ve el comentario de Jorge Luis Borges, el poeta y traductor de calidad comparando la traducción con el original: “El original es infiel a la traducción” (Oxford 1981: 44).

Una de las mayores dificultades que se ofrece en las obras poéticas, surge cuando sitúa al traductor en la disyuntiva de mantener el verso original o utilizar la prosa. Dado que la tarea del traductor de poesía es mucho más compleja que en otros géneros, no hay que negar que en muchas ocasiones, cuando se trata de la traducción de poetas con alto sentido musical y gran complejidad de contenidos, a un traductor le lleva más tiempo su tarea que la que llevó al poeta a hacer la suya. A veces hay palabras en la lengua fuente que no tienen un correspondiente preciso en la lengua a la que se traduce, y el traductor debe realizar un enorme esfuerzo para encontrar un equilibrio que tenga sus equivalentes en música, sentido, léxico, arquitectura y aun su espacio en la página para alcanzar la exactitud de la obra del autor original.

Octavio Paz en la parte de la presentación “Poesía y poema” de su obra *El arco y la lira* señala la delicadeza de la poesía diciendo:

La poesía es conocimiento, salvación, poder, abandono. Operación capaz de cambiar al mundo, la actividad poética es revolucionaria por naturaleza; ejercicio espiritual, es un método de liberación interior. La poesía revela este mundo. (Paz 1956: 13)

Con esta definición se puede sentir que el alma del poeta se manifiesta en su poesía, por eso hay que preocuparse por la calidad de la traducción de este género literario, lo que muestra el amor, la vida o la muerte por medio de la palabra y refleja los sentimientos, emociones y reflexiones del poeta; pues en la ardua tarea de traducir un texto literario, especialmente el género de la poesía, es importante cuidarlo con el máximo escrúpulo; hay que ser consciente todo el tiempo de que con cada equivocación como añadir, eliminar o dar una equivalencia equivocada se puede destruir o maltratar un gran poema. En general, en la transformación debe sentirse en la lengua de llegada la misma carga afectiva, hay que saber cómo jugar con las palabras, como recobrar los matices coloridos y como invitar a los lectores a escuchar el melodioso juego de su traducción, entre la cual debe escucharse y sentirse la armonía y el ritmo, la resonancia y la musicalidad de lo que ha creado el autor original.

3.1.5 Calidad en la traducción

Alguna vez los valores literarios no están suficientemente contenidos en las versiones traducidas, por eso la otra cuestión que se plantea siempre sobre esta actividad es prácticamente la mayoría de los traductores dicen que ofrecen calidad, ¿pero, qué es realmente la calidad en la traducción?, ¿cómo se puede saber si esta realmente existe?

Como se mencionó anteriormente se sabe que la finalidad del texto original es comunicar y conectar de forma eficaz con sus lectores, por eso se plantea el asunto de calidad de la traducción para que esa finalidad funcione del mismo modo para el lector extranjero. Se entiende que la huella de la calidad de traducción sobre el resultado de la comunicación es clara y directa y esta es la razón por la que se recomienda contemplar las decisiones que afectan a la calidad de traducción; se aconseja tratar la traducción con el mismo esmero que la producción de los textos en el idioma de origen en términos de redacción, revisión y corrección.

Hay varios factores que influyen en la calidad de una traducción; una de las garantías de calidad de una traducción es quién la ha realizado. Por eso podemos decir que uno de los factores importantes para cotejar la calidad de una traducción es tener conocimiento perfecto del idioma en cuestión. Sin duda, si el traductor no conoce el idioma de origen, a primera vista, dificulta la tarea de control de calidad de su traducción. En este caso a lo mejor el texto traducido puede dar impresión de calidad, pero no de la precisión de la traducción, por eso es que muchas veces se ha indicado que “traductor es un traidor”. Hay que mencionar que los traductores profesionales con años de experiencia sólo trabajan hacia su lengua materna y no al revés; y como en cualquier otro trabajo, la calidad requiere su tiempo y la traducción no es una excepción.

Merece la pena recordar que los conceptos de calidad y evaluación están tan relacionados entre sí que es difícil separar el uno del otro. En pocas palabras, se puede decir que la evaluación no es más que el proceso que lleva a establecer el grado de calidad, la cual permite mejorar la construcción textual. Cabe señalar que en las últimas décadas se han multiplicado los estudios que investigan la evaluación de calidad en traducción aunque no abundan los estudios enfocados a la evaluación de la calidad de traducciones literarias.

No hay que olvidar que la traducción se realiza para un fin concreto, y que una de las mejores personas capaz de juzgar la calidad del texto es el lector a quien este texto

va dirigido. Tampoco debe olvidarse que, en ocasiones, se intenta buscar las relaciones literales en el texto original y la ausencia de estas hace pensar que el texto traducido carece de la calidad requerida. Sin embargo, los profesionales son conscientes de que a veces deben apartarse del original para formular un texto adecuado para quienes lo van a leer.

3.1.6 La tarea del traductor literario

Los escritores hacen la literatura nacional y los traductores hacen la literatura universal (José Saramago)

Con el paso de tiempo, especialmente en las últimas décadas, el tema de la globalización se ha convertido en algo esencial y muy presente. Por la interacción entre las personas de diferentes partes del mundo y con diferentes idiomas, la actividad de traducción se ha vuelto más significativa que nunca. Muchas veces la diferencia de idiomas causa errores y malentendidos en la comunicación entre personas; para evitar estas equivocaciones se necesita un intermediario que resuelva este problema, es decir, un intérprete o traductor. Dicho de otra manera, los traductores juegan un papel muy importante en todas las sociedades del mundo. Son los que hacen que las literaturas extranjeras se conviertan en nacionales y pasen a engrosar una Literatura Universal. Newmark, acerca del fenómeno de la traducción, expresa su opinión de esta forma:

[...] la traducción es, antes que nada, una ciencia que implica el conocimiento y verificación de los hechos y del lenguaje que los describe [...]; es, en segundo lugar, una técnica que requiere un lenguaje apropiado y aceptable; luego, es un arte que distingue entre lo que está bien escrito y lo mediocre (éste sería el nivel creativo, intuitivo, a veces el de la inspiración); y finalmente es cuestión de gustos, donde no tienen nada que hacer los argumentos, donde se expresan las preferencias, donde las diferencias individuales se reflejan en la variedad de traducciones meritorias. (Newmark 2010: 22)

Esta definición nos indica que la labor del traductor como mediador cobra especial importancia, es decir hay que poner más énfasis en el traductor que en la traducción

en sí. Como puede apreciarse, para algunos traductores su actividad es un arte y para otros es una técnica, pero lo que tiene más importancia es la situación de quienes se dedican a la traducción considerándola casi como un mal necesario o un modo de subsistencia; dicho de otro modo, lo que desanima al traductor tal vez sea su precariedad laboral e institucional y su acercamiento material a la actividad de traducir.

Muchas veces, se iguala «calidad» a «adecuación» de la traducción, lo que expresa que el texto meta debe adaptarse la cultura meta para que facilite la equivalencia comunicativa y funcione correctamente y, así, se alcanzaría la calidad de una traducción; en otras palabras, si se logra el efecto comunicativo, se corrobora la fidelidad de la traducción al sentido del texto original. En esta línea, Christiane Nord ofrece una definición de «adecuación» de esta forma:

In terms of functional approaches to translation, «adequacy» is used to describe the appropriateness of a translated text for the communicative purpose defined in the translation brief. Adequacy is thus a dynamic concept related to the process of translational action. (Nord 1997: 137)

El afán de la sociedad contemporánea también toca al oficio de la traducción, por eso el número de traductores no es pequeño y sigue en aumento:

Nunca, en toda la historia del mundo, ha habido tantas personas como hoy ocupadas en la traducción de obras profanas o religiosas. Se estima que son al menos 100.000 quienes dedican a esa tarea todo o casi todo su tiempo. (Vega 1994: 332, citando a Nida y Taber)

En realidad el traductor tiene un extraño oficio, porque separado de los asuntos relacionados con lo material y moral en la que se encuentra, la traducción es una actividad física y mental, un trabajo que ocupa tanto la mente como las manos y, a veces, el cuerpo entero, es un desafío entre palabras y signos, entre sentencia y contradicciones, entres doble sentidos y disconformidades, entre culturas antiguas y nuevas. Con todo, pese a las muchas dificultades y torturadores momentos a los que se enfrenta, su nombre muchas veces no aparece en la portada de los libros traducidos. Esta invisible persona a quien el mundo le debe la mayor parte de su progreso, lamentablemente todavía

no ha recibido el valor y el respeto que verdaderamente merece debido a lo inestimable e imprescindible de su labor.

En la mayoría de las veces no se puede encontrar información completa sobre un traductor de una obra o, si rara vez se encuentre algo, sería muy poca que no sirve para un investigador.

El único consuelo frente esa injusticia que le obliga a continuar su oficio es el amor que siente por la literatura, por la suya y por la extranjera, el deseo que le anima para trasladar a la lengua materna la joya encontrada, la pasión por las palabras. Ellos disfrutan más cuando para traducir eligen sólo lo que les deleita o interesa.

En realidad el traductor con todo el terror y la fascinación del mundo lo traduce, y así consigue la experiencia, verdaderamente, de lo que es traducir. En la traducción de literatura, si uno no es un gran lector no se puede entrar a esta actividad; es decir uno es mucho mejor lector cuando traduce y en este caso se puede decir que uno es un lector privilegiado como traductor, pero no puede ser un buen traductor si no es un buen lector.

Uno puede, gracias a la técnica, formarse, aprender el vocabulario, pero en literatura no es solo el vocabulario. Tampoco cuando uno se pone a traducir literatura y no tiene claro qué es una metáfora, entonces traduce mal. Además hay una cosa que el traductor debe dar a su lector de literatura, de poesía, y es que uno siente el sonido. Hay una cuestión rítmica, que a veces pasa desapercibida a los que no son buenos lectores, pero que el traductor tiene que estar muy atento para expresarla.

Uno como traductor cuando lee un libro inmediatamente piensa cómo resultaría tal o cual frase en su idioma materno. A veces se tropieza con eso: esto es difícil, ¿cómo se traduce esto?

Muchos creen que un traductor público o jurado es el profesional capacitado para traducir todo documento público o privado y es capaz de plasmarlo de la manera más fiel en el idioma de destino, y también traducir diferentes tipos de textos; enfrente de estos tipos de traducción es indispensable señalar que lo de literario es otro asunto, por lo que no se puede afirmar con total seguridad que todos los traductores sean capaces de hacerlo, pues se trata de una experiencia estética o artística. La primera condición significativa y básica del ser traductor, sobre todo el traductor literario, es ser escritor cuando se trata de la traducción de una novela y ser un poeta al traducir una poesía; su conocimiento de la lengua de partida y de la cultura y civilización son otros requisitos

que envuelven al traductor literario, mientras que para un intérprete solo se consideran requisitos el dominio de la lengua y el bilingüismo. Pero a veces lamentablemente se olvida todo esto y así algunos creen que para traducir basta con conocer una lengua extranjera y poseer diferentes tipos de diccionarios; en realidad la manera de transformar las frases, de elegir las palabras adecuadas, de evitar repeticiones, de hacer una prosa fluida son cualidades de un traductor que tienen mucho que ver con un escritor o un poeta.

Parece que el traductor tiene mayor libertad cuando traduce un texto literario, y eso tal vez es porque al traducir este tipo de traducción es escritor y la vez creador, quien por su dominio perfecto en las lenguas de partida y llegada es capaz de recrear la obra del original.

En la traducción literaria se plantean dos asuntos esenciales: la fidelidad y la creatividad, las cuales alguna vez en el proceso de traducción continúan juntas en paralelo y se perfeccionan, y alguna vez una debe sacrificarse a la otra, es decir, la decisión del traductor determina cuáles de sus elementos deben quedar invariables y cuáles pueden o deben ser variables. Este creador hace todo el esfuerzo posible con su lengua y con la carga semántica que ésta esconde para no traicionar.

Para el traductor, cualquier género de literatura es texto y el texto se compone de diferentes elementos unidos como sonidos, ritmos y formas que se trabajan con precisión, lentitud y repetición. La literatura para él es cuestión de técnica, y la escritura, dominio de la materia del lenguaje. Aquí se plantea una pregunta: ¿qué condiciones debe cumplir una traducción literaria para considerarse lograda y cuál es la responsabilidad del traductor para obtener este privilegio?

La traducción literaria, por su caracterización especial como una de las ramas del arte, se diferencia con otros lenguajes como el científico, el cotidiano u otros. Cuando se trata de un texto literato complicado, el traductor contra su voluntad entra en un laberinto, y si no sabe cómo salir de él no puede llevar a cabo con éxito su tarea.

Aunque alguna vez el traductor se enfrenta a la imposibilidad de la traducción, es decir imposibilidad de encontrar equivalentes en otros idiomas para las decenas de términos, sentimientos, metáforas, símiles, figuras retóricas que se expresa en el texto de origen, su deber le obliga a abarcarlo todo para transmitirlo en su totalidad; en este caso hay que señalar que, en realidad, la traducción siempre es posible cada vez que la tarea se hace con amor, imaginación, fe y paciencia.

Una traducción se llama traducción fiel cuando es muy parecida y similar a su texto de origen, ya sea por su vinculación literal al significado del texto original o a su exitosa comunicación del “espíritu” del original. Pues el traductor, a través del arte de leer, debe cuidar bien la voz que le habla desde el texto, para comunicar el ritmo, las modulaciones, la cadencia del estilo, el tono y luego transmitirlo todo en su traducción. Hay mucho detrás de las palabras, como el humor, la tristeza y alegría, todo un sinfín de reverberaciones y sutilezas. El traductor tiene que ser capaz aun de transmitir también los silencios, los espacios entre las palabras. Todo tiene valor semántico. Así nos acercamos a las palabras de García Yebra que dice:

Como norma puede establecerse que el traductor está obligado a conservar no solo el sentido de un texto, sino su designación y también sus significados mientras la lengua terminal no le imponga equivalentes que prescindan de los significados y hasta de la designación (nunca puede haber equivalentes que prescindan también del sentido). (García Yebra 1984: 38-39)

En el sentido de esta norma habría que entender también lo que menciona el mismo García Yebra en el prólogo de su edición trilingüe de la *Metafísica de Aristóteles*, la de “regla de oro para toda traducción”, que consistiría en “decir todo lo que dice el original, no decir nada que el original no diga, y decirlo todo con la corrección y naturalidad que permita la lengua a la que se traduce” (García Yebra 1984: 43).

El traductor es el único lector auténtico de un texto, lee como lector ideal, como creador y a la vez como crítico literario; en este caso se puede indicar otro detalle importante en cuanto a la ética del traductor, una comprensión del texto extenso que le permitirá constituir la noción del dialogismo, es decir, un recurso para lograr que la traducción funcione igual que el texto original en el momento que el traductor piense cómo traducir correctamente cuando no existen términos equivalentes, y que entonces las equivalencias elegidas tengan el significado real del término original. En definitiva, que los lectores de la traducción tengan la misma información y sentimiento que los lectores del texto original. En esta relación una manera para mostrar su comprensión recibida es cuando el traductor piensa que alguna palabra o alguna parte del texto origen es confuso sería adecuado aclararla mediante anotaciones dentro del texto o al pie de la página o al final de libro. De todas formas, según García Yebra quien sepa combinar estas normas

al mismo tiempo “merecerá con toda justicia el título de traductor excelente” (García Yebra 1984: 45).

No existe una forma única de traducir un determinado texto, ni siquiera si conseguimos ponernos totalmente de acuerdo sobre cuáles son los parámetros que imponen soluciones determinadas de traducción. Si se traduce una novela por dos, tres o cuatro traductores, ninguna de las versiones producidas se ajustará totalmente a la original; ni tampoco entre sí, porque cada traductor encontrará distintos matices de significado y expresión en la obra original según sean sus conocimientos, gustos, intuiciones, y la congenialidad entre sí mismo y el autor, época en que se realiza la traducción y otras circunstancias que hacen de cada traducción un trabajo singular y distintivo.

3.2 La traducción bajo la lupa de los teóricos

A lo largo de la historia de la traducción la cuestión de calidad en la traducción ha motivado la aparición de diversas obras acerca de esta actividad y el planteamiento de numerosos comentarios, todo para alcanzar un nivel de calidad satisfactorio. Para llegar a saber el nivel de la calidad de un texto la comparación entre el texto origen y el texto traducido es indispensable; ya que se sabe para completar la misión de esta comparación se necesita la ayuda de una teoría como una serie de leyes que sirven para relacionar determinado orden de este fenómeno.

La utilidad de la teoría de la traducción para los traductores causa la diferencia entre la traducción mecánica y la traducción especializada. Los traductores como mediadores de la comunicación de este mundo para no cometer muchos errores o, mejor dicho, para reducir la tasa de los errores y hallar soluciones a los problemas que se presentan en la traducción, deben estar familiarizados con las teorías de la traducción.

Dado que uno de los objetivos de este trabajo es analizar la traducción de dos de las obras más destacadas de la literatura persa clásica, he optado por las teorías y consideraciones sobre la traducción expresadas por Antoine Berman.

3.2.1 El pensamiento de Berman sobre la traducción

Antoine Berman (1942–1991) fue un conocido teórico de la traducción cuyo nombre debe vincularse a conceptos tales como la extranjerización, la ética de la traducción y la traducción literal (pero no palabra por palabra). Fue director del Centre Jacques–Amyot, y también traductor del español y del alemán al francés. En 1984 dirigió un programa de investigación a través de la fundación del Colegio Internacional de Filosofía. Berman era partidario del respeto al texto origen, y creía que el significado hermoso nace de una forma hermosa; entonces el traductor sólo por ser fiel a la forma puede transmitir el significado. Publicó numerosos artículos y ensayos, y con una sola obra, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique* (Gallimard, 1984), consiguió un alto grado internacional de “referente”, que se vio resaltada por la publicación póstuma de *Pour une critique des traductions: John Donne* (Gallimard, 1995). En sus obras ha definido e ilustrado conceptos como “la traducción como trabajo sobre la letra”, la “crítica de las traducciones” (en vez de “teoría de la traducción”) y el “giro ético” que le ha impuesto a la traductología. La crítica de la traducción según Berman, no consiste en decir qué bien o mal traducido está un texto con un espíritu convencional, ni de ponerse puntilloso en exceso con los detalles, sino en qué medida ese texto traducido se ajusta a un proyecto de traducción, a una intencionalidad última respecto de quiénes lo van a leer y qué efecto tendrá en el largo plazo: formular un proyecto de traducción, ceñirse a él, y al final realizar una autocrítica sobre los puntos débiles del resultado. El respeto a la letra fue una postura muy fuerte de Berman, en sus inicios (1984), frente a toda una tradición de siglos, de “destrozar” los originales y vivirlos transformados en traducciones sumamente infieles. Con el tiempo, no obstante, hay un cambio en Berman. “El traductor tiene todos los derechos, siempre que juegue limpio”: así reflexiona Berman respecto de la fidelidad o no a la letra, al final de su vida realiza una autocrítica; con lo cual deja planteada la tensión a la que se enfrenta el traductor, entre ser fiel a la letra o realizar una adaptación.

Según Berman, la traducción tiene un gran potencial creativo y, en tanto reproducción–copia, deformación o traición de la Alteridad, puede convertirse en el lugar de acogida del Extranjero como tal, y lograr así esa finalidad moral que gusta llamar “hospitalidad”. Las lógicas de anexión y de apropiación de los “otros espacios de la lengua” que

han caracterizado a Occidente, no han tenido este objetivo; Berman, como teórico, le ha encomendado a la traducción la tarea de minar la “lógica del Mismo”.

Cuando nos sumergimos en el mundo de la traductología, descubrimos una extensa lista de los teóricos de la traducción, los nombres que consideramos más conocidos por haber ofrecido al mundo de la traducción una teoría propia y singular, entre ellos encontramos a Antoine Berman, uno de aquellos teóricos muy conocidos que se considera como fundador de las nuevas teorías de la traducción.

Berman fue el primero que habló en Francia de traductología, fundando una diferencia y, a la vez, una complementariedad entre un enfoque lingüístico y un enfoque traductológico. En el campo de la traducción y la traductología, Berman es uno de los que con la influencia de la filosofía romántica alemana y de otros pensadores, como Walter Benjamin y Henri Meschonnic, plantea otro tipo de crítica de la traducción, y por eso se considera una figura importante en la traductología moderna, cuyas opiniones sobre la traducción sigue siendo fresca y actualizada hasta nuestros días.

Para este teórico francés la traducción es como una experiencia cultural que se refleja sobre una lengua o una identidad. Ha estudiado acerca de diferentes visiones de los traductores y ha concluido que en algunos de sus trabajos hay dificultades y dudas. La crítica de la traducción proporcionada por él es fruto de un pensamiento muy cercano a la crítica literaria.

Analiza las diferentes teorías de la traducción y nos hace pensar de nuevo todas las significaciones de acuerdo con nuestra época, en la que el trabajo del traductor ha sido claramente recordado, lo cual es traducir y retraducir. Participar así es discurrir por un camino por entre los grandes textos de la tradición con la visión característica de cada época traductiva.

Berman determina la misión de la traducción en nuestra época en un momento en el que la traducción funciona como mediador de saber, y nos abre una ventana hacia otras culturas, otros mundos, utilizando las riquezas de cada lengua para estructurar y comparar estos otros modos de saber y de experiencia: “La traducción se convierte en el siglo XX en preocupación del pensamiento mismo en su esfuerzo de relectura de la tradición occidental religiosa o filosófica [...] y de las ciencias humanas” (Berman 1984: 282).

Desde sus primeras obras ha intentado mostrar que una traducción literaria se considera una de las formas de la cultura, y aunque se juzga como un acto comunicativo, su base central se construye en el campo de la ciencia.

Aunque situado al margen de todos los acontecimientos del mundo de la traducción, Berman escribe en francés algunos de los textos destacados de la década. Así, en la revista *Meta* publica el artículo “La traducción y sus discursos”, en el que, además de mencionar muchas cosas acerca del trabajo a las que debería abocarse la traductología como disciplina, también critica con fuerza el descriptivismo y el objetivismo:

En nombre de la exhaustividad, estas corrienteserrarían el meollo de la traducción y serían incapaces de ver la relación que algunas grandes traducciones, como todo gran arte, mantienen con la verdad. (Berman 1989: 4)

Berman se obliga a sí mismo a dar definiciones sobre la traducción a fin de recuperar la dimensión histórica de la misma y la importancia de la naturaleza de la experiencia del traductor. El trabajo del traductor está directamente relacionado con la esencia de la obra de traducción, vinculada con las lenguas y las culturas. Berman afirma en *Pour une critique des traductions*: “Un traductor sin conciencia histórica se convierte en prisionero de su representación de la traducción y de las representaciones que transmiten los ‘discursos sociales’ del momento” (Berman 1995: 81).

En su libro *El albergue de lo lejano* (1999), de un lado ha presentado al término como la naturaleza principal y definitiva de la traducción y en este caso afirma que la formación de la traducción es la traducción de la palabra, la traducción del texto, porque el texto se ha compuesto de palabras (Berman 1999: 15). Él expresa: “Una traducción que apunta a la preservación del significado, separa el término de la palabra, del cuerpo mortal; separa el significado de su cobertura terrenal; se queda con la totalidad y deja el componente; y, en general, causa la destrucción de la palabra”.

Por otro lado, habla del “enlace insistente entre la palabra y el significado” (Berman 1999: 41), y explica que cualquier significado que se separa de su palabra causa un daño al texto traducido.

De las palabras de Berman se puede concluir que él no tiene una visión dual sobre la traducción, para que entre palabra y significado, elija uno de ellos. Al contrario de la opinión predominante que coloca a Berman como un traductor orientado a la fuente,

se le considera como uno de los teóricos y traductores comprometidos con la traducción media.

Berman para poner fin a la visión dualista tradicional en la traducción, incorpora el concepto de la traducción de la palabra al campo de la traductología. La traducción de la palabra a menudo implica la traducción “palabra por palabra”; pero en la teoría de Berman la traducción de palabra es diferente de la traducción palabra por palabra (Berman 1999: 13).

En este caso existe una confusión entre la “palabra” y la “letra” pues, traducir la letra no tiene nada que ver con traducir palabra por palabra. Esta confusión muchas veces ocurre en el momento de traducir de los proverbios. El traductor tiene dos opciones para transmitir esta parte del texto, o busca el equivalente adecuado, o hace una traducción “literal” o, mejor dicho, “palabra por palabra” y libre; en el caso de traducir palabra por palabra, aunque de una u otra manera se transmite el significado del proverbio, se destruye el ritmo y se modifica la longitud de la frase. Pero hay que declarar que cuando la traducción obra de este modo, sin modificar la estructura de la frase y manteniendo su musicalidad, no se puede afirmar que la traducción se ha hecho de una forma distinta pero fiel, aunque se puede decir que ha sido un trabajo sobre la letra.

Según Berman, traducir literalmente o traducir palabra por palabra es lo que se ha denominado también traducción servil, apoyada en el calco semántico, y es una forma de recreación de texto fuente. Mientras que la traducción de la palabra vierte el texto fuente en otro idioma, sin romper los enlaces existentes con el texto original ni destruir la naturaleza que corresponde a su forma lógica. Por esta razón, el concepto de palabra en la obra de Berman difiere del que tiene en otros críticos, tanto precedentes como contemporáneos. La traducción de la palabra, en el planteamiento de Berman, se refiere a la traducción de todas las cosas que se transforman en función de lo que denomina “tendencias deformantes”. Según Berman en la mayoría de los procesos del acto de traducir estas tendencias son inconscientes.

El punto central del pensamiento de traductología de Berman es el respeto al texto ajeno y, en este sentido, ha presentado una teoría en la que se explica sobre las tendencias deformantes en traducción en un marco de 12 componentes.

Berman en su teoría enfatiza la importancia de la cultura de lo ajeno y también respeta la extranjerización y la alienación del texto original, pero también como traduc-

tor y teórico presta especial atención al texto origen y cree que el traductor debe ser fiel al texto de salida tanto en su forma como en su contenido.

Berman se propone analizar a fondo en qué consiste el enfoque integrado de traductor y traducción, partiendo de la base de que ningún modelo de traducción es puro (Moya 2004: 142, citando a Toury). Por supuesto, cuando nos fijamos en las ideas de Berman, entendemos que estas ideas son muy perfeccionistas, y son ampliamente utilizadas como principal método de corrección; pero en general en la práctica no se pueden utilizar ampliamente, porque causan mucha limitación para el traductor.

3.2.2 El enfoque de Berman sobre la integración entre traductor y traducción

No hay duda de que las investigaciones de Antoine Berman han dejado una huella importante y han originado grandes avances en el desarrollo de la teoría de la traducción en el ámbito internacional. Berman a través de discutir sobre la ética en la traducción, define el propósito de la traducción. Según él, traducción es escribir y transmitir.

Como investigador de la traducción explica que cada texto traducido de una lengua a otra implica una prueba, un texto que toca lo extranjero del significante junto con el significado que constituye el signo lingüístico. Él, igual que otros estudiosos de la traducción, defiende que los traductores deberían desarrollar su propio proyecto de traducción, adherirse a él y, luego, desarrollar la crítica traductora. Según este enfoque, el traductor sólo puede ser fiel a su propio proyecto de traducción. En otras palabras, el traductor no debe hacer ningún cambio a favor del idioma de llegada; es algo que debe evitarse de cualquier forma. Partiendo del carácter “sagrado de la lengua materna”, considera cualquier modificación en el estilo del autor, o cambios en la estructura del lenguaje, incluso en la puntuación y la extensión del párrafo, como una distorsión del texto original.

3.2.3 Las tendencias deformantes en traducción mencionadas por Berman

Para analizar la traducción y reconocer el valor real de esta tarea y la necesidad de asegurar su calidad, con unas mejores condiciones de trabajo, Berman propone examinar el sistema de deformación textual que tiene lugar en cualquier traducción. Este sistema impide una traducción pura (Berman 1999: 49).

Berman cree que el proceso traslativo se hace manteniendo la esencia del original por una serie de procesos deformantes. Estos constituyen una unidad sistemática, en algunos casos de orden general y en otros más vinculados a la traducción hacia el francés; algunos se combinan o derivan de otros; algunos resultan más acentuados en un espacio lingüístico cultural. En este caso él mismo declara:

Esta analítica toma como punto de referencia la localización de varias tendencias deformantes. Estas constituyen una unidad sistemática. Mencionaré doce. Puede haber más; algunas se combinan o derivan de las otras, algunas son muy conocidas y otras serán relevantes únicamente para la traducción francesa "clasicizante". Pero de hecho, se hallan en todo acto traductivo, al menos en la tradición occidental. Pueden hallarse a menudo en los traductores ingleses, españoles o alemanes, aunque algunas tendencias estarán más acentuadas en un espacio lingüístico cultural que en otro. (Berman2005: 9)

Las doce tendencias en cuestión son:

- 1: racionalización,
- 2: clarificación,
- 3: expansión,
- 4: ennoblecimiento y popularización,
- 5: empobrecimiento cualitativo,
- 6: empobrecimiento cuantitativo,
- 7: destrucción de los ritmos,
- 8: destrucción de las redes subyacentes de significado,
- 9: destrucción de los modelos lingüísticos,
- 10: destrucción de redes vernáculas o su exotización,
- 11: destrucción de expresiones y frases,
- 12: eliminación de la superposición de lenguas.

Si se aplican estas doce tendencias deformantes a una palabra de una obra literaria ocasionan su destrucción a favor de mantener el significado. Dicho de otro modo, estas tendencias deformantes conforman un conjunto ordenado cuyo propósito es destruir la palabra a favor del significado y crear una forma bella. Estas tendencias, que a veces inconscientemente se aplican en las obras literarias por los traductores, crean una relación inversa entre la palabra y el significado, en la que surge un significado más claro de los restos de una palabra destruida.

Por lo que hemos visto, se puede concluir que cuando se evitan todas y cada una de esas doce tendencias en el momento de traducir, el resultado es una traducción que a la vez en sí misma lleva la palabra y el significado del texto fuente.

La conclusión es que todas las tendencias observadas en la analítica de la traducción conducen al mismo resultado: la producción de un texto más “claro”, más “elegante”, más “fluido”, más “puro” que el de los originales.

Cabe mencionar que, a pesar de la severidad que se encuentra entre las tendencias deformantes de Berman, hay que confesar también que en todas las tendencias se puede sentir la armonía que existe entre ellas, lo que no se ve en varias de las teorías de los lingüistas y teóricos de la traducción, aunque tal vez sean más lógicos. Por ejemplo, Armin Frank manifiesta las siguientes formulaciones contradictorias sobre el traductor y la traducción: una traducción debe proporcionar las palabras del original; una traducción debe proporcionar las ideas del original; una traducción debe leerse como obra original; una traducción debe leerse como traducción; una traducción debe reflejar el estilo del original; una traducción debe reflejar el estilo del traductor; una traducción debe leerse como contemporánea del original; una traducción debe leerse como contemporánea del traductor; un traductor puede añadir u omitir elementos del original; un traductor puede no añadir ni omitir nunca elementos del original; una traducción de versos debe hacerse en prosa; una traducción de versos debe hacerse en verso (Frank 1984: 203).

II. CONOCIMIENTO DE LA LITERATURA PERSA EN ESPAÑA

1. La relación entre España e Irán

El futuro y el pasado se parecen como dos gotas de agua (Ibn Jaldún, *Introducción a la Historia Universal*)

En la historia del mundo, España e Irán se consideran como dos países antiguos con civilizaciones ricas e influyentes. El punto de inflexión para mejorar la relación entre estos dos países se produce en el siglo XV con cambios políticos en los reinos peninsulares y en el Mediterráneo. La influencia de estas relaciones desde la antigüedad hasta la actualidad es de tal forma que nos permite enunciar que España e Irán, a pesar de su distancia territorial, son los dos únicos países asiáticos y europeos que tienen la más similitudes culturales y civilizacionales.

Shojaeddin Shafa, el escritor del libro *De Persia a la España musulmana*, para mostrar la relación entre España e Irán cita las palabras del historiador irlandés Michael McClain, que ha escrito en su libro *Spain and Persia*:

Cuando se habla de las relaciones entre España e Irán o de las influencias de Persia en España, muchas personas piensan inmediatamente en los elementos que fueron introducidos en la Península Ibérica, durante el largo periodo de la dominación musulmana; sin embargo, estas relaciones, al igual que dichas influencias, habían existido mucho antes de la conquista árabe de España perduraron en ella después de que La Media Luna desapareciese de España. (Shafa 2005: 39)

Los documentos muestran que estos dos países tuvieron en todo momento relaciones políticas, sociales, culturales y comerciales constantes, que fueron directas o favorecidas por el mundo bizantino (Kianifar 2009: 23), pero no cabe duda que durante la presencia del Islam en España, estas relaciones con Persia se incrementaron.

Emilio García Gómez en el prólogo de su libro *Poemas arábigoandaluces* sobre este asunto opina así:

Las gentes de Irán y los territorios peninsulares ibéricos han estado vinculados a lo largo de la historia en mayor o menor grado, a pesar de su lejanía. En época islámica los con-

tactos y la presencia de persas en Al-Andalus y de andalusíes en territorios de actual Irán fue una constante. Basta recordar la presencia de Ziryab (c. 790-857), que trajo la moda y cultura grecopersa de Bagdad a la corte del emirato de Córdoba. (García Gómez 1982: 27)

Parece que la mayoría de los historiadores y los investigadores está de acuerdo sobre los acontecimientos históricos a cerca de las relaciones entre estos dos países; como el historiador irlandés, Michael McClain escribió en su libro *Spain and Persia*:

España que primero se llamaba “Iberia” y luego se llamó “España” tenía relaciones comerciales, sociales y culturales con Irán, incluso mucho antes de que fuera conquistada por los musulmanes y se convirtiera en “Andalucía” y antes de que Irán, la tierra de los medos¹ y aqueménidas² y los partos³ y sasánidas, pasara a formar parte de las tierras del califato islámico. (Ismaelpour 2005: 38)

Sin duda el primer registro de presencia de las actividades relevantes de los persas en España se remonta a la historia de la invasión musulmana y la conquista de esa tierra; este gran acontecimiento histórico marca un nuevo comienzo en la historia de España. Tras la conquista de Andalucía y unirse ese territorio a las tierras islámicas, lo más natural fue la migración casi unilateral y generalizada de los árabes, bereberes y persas musulmanes a este país, lo que tuvo diversas consecuencias y efectos, entre ellos la popularidad de la religión, la cultura, el idioma y las costumbres sociales. Esta influencia se trasladó a España especialmente durante el reinado de Abd al-Rahman II con una imitación completa del califato abasí. Sin lugar a dudas, la presencia de varios persas destacados en Andalucía ha sido muy influyente para prestar atención a la cultura y el idioma persa. Este asunto ha sido considerado durante mucho tiempo por los historiadores. Uno de estos historiadores es Al Maqqari ⁴ quien en el sexto capítulo de su libro *Nafḥ al-ṭib min ghuṣḥ al-Andalus al-raṭib*,⁵ ha indicado sobre un grupo de

1 El imperio medo o Media, fue un imperio asiático de la Antigüedad que correspondía a la región poblada por los medos entre el mar Caspio y los ríos de Mesopotamia; fue conquistado y anexionado a Persia.

2 El imperio aqueménida es el nombre dado al primer y más extenso de los imperios de los persas.

3 El imperio parto, también conocido como imperio arsácida, fue una de las principales potencias políticas y culturales iraníes del antiguo Irán.

4 Ahmed Mohammed al-Maqqari o, simplemente, Al Maqqari (1578-1632) fue un historiador y escritor argelino autor de varios trabajos sobre asuntos religiosos y literarios.

5 “Exhalación del olor suave del ramo verde de al-Ándalus e historia del visir Lisan ed din ben Aljathib”.

orientalistas que fueron a Andalucía e influyeron en la cultura y la ciencia de esa tierra. Personas como Ziryab, Abu al-Hakam Omar ibn Abdul Rahman Kermani, Omr ibn Mawdud Farsi, Saha ibn Mohammad Khorasani, Abdullah ibn Mohammad Khorasani, Yahya ibn Abdul Rahman Isfahani, Abu Hatem Razi, Abolghasem Razi, Abu al-Khair Ahmmad Taleghani, Omar ibn Uthman Bakherzi, Abu Bakr Ahmmad Shirazi, Abu al-Fath Samarkandi, Abu Ali Farsi y Musa al-Farsi; los nombres mencionados son solo algunos ejemplos en la larga lista de los historiadores y viajeros persas o de descendencia persa cuya profesión era matemático, cirujano, astrónomo, poeta, escritor, músico, erudito islámico, etc. Pero no solo eran los viajeros musulmanes persas que fueron a España, también hubo destacados personajes de reinos cristianos peninsulares viajando por Persia; cabe recordar que la llegada de los españoles a Persia se remonta, probablemente al siglo XV, época en que los embajadores del rey Enrique III de Castilla llegaron hasta la lejana corte de Tamerlán. En este caso al principio se puede mencionar a Pedro Cubero, el viajero y escritor español, conocido principalmente por haber sido el primero en dar la vuelta a la Tierra en sentido oeste-este, entre 1670 y 1679 pasando por Persia también.

Al Maqqari también ha ofrecido una lista de los andalusíes que viajaron a Persia y algunos de ellos permanecieron allí; entre ellos se puede mencionar a Abu Bakr al-Andalusí al-Jayani, Abu Bakr Yahya ibn Sa'dun al-Qurtubi, Abu Mohammad Abdullah ibn Isa al-Andalusí y Abu Abdullah Mohammad ibn Saleh al-Maafari al-Andalusí.

Se sabe que los diarios de viaje son una fuente importante de historiografía que contiene información valiosa sobre todos los aspectos de la vida social de cada período. Los itinerarios hechos por los viajeros e historiadores han causado que las antiguas civilizaciones, se nieguen a ser olvidadas. Cabe señalar que el reflejo de la situación y la imagen de las sociedades en los relatos de viaje no se basa en una regla específica y configura, más según el gusto del autor. Por tanto, son muy diferentes las imágenes de la sociedad de Persia reflejadas en las obras de los viajeros europeos.

Pues, por esta razón hay que agregar a la lista de Al Maqqari el nombre de Ibn Yubair, viajero, escritor y poeta andalusí de habla árabe, que fue uno de los visitantes más destacados de Madain;¹ Yubair legó una detallada y muy gráfica descripción de los lugares que visitó durante sus viajes en su libro *Los viajes (Rihla)*. Ruy González de Cla-

1 Madain o al-Madain fue una ciudad bajo los omeyas y abasíes. Como han señalado los historiadores islámicos, constaba de siete ciudades con nombres específicos.

vijo es otra persona que se debe añadir a la lista. Embajador castellano enviado por Enrique III de Castilla hasta Samarcanda¹ a principios del siglo XV para alcanzar una alianza contra el Imperio turco, nos ha legado una magnífica descripción de su viaje en la obra *Embajada a Tamerlán*. En realidad el viaje por la Ruta de la Seda, a su paso por el Mediterráneo, el mar Negro, Turquía Oriental, Persia y Afganistán, generó los escritos del embajador madrileño, de una gran riqueza «histórica, geográfica y etnográfica».

El relato de los viajes de González de Clavijo es importante, sobre todo para los persas, porque a excepción de algunos diarios como el de este viajero, Marco Polo y algunos otros comerciantes, no ha sobrevivido ningún otro diario de viaje del período anterior al Imperio safávida en Irán. El itinerario de sus viajes de una u otra forma es de bastante importancia por las noticias que recogen para el mejor conocimiento de la historia de Asia. Max Meyerhof, orientalista alemán, afirma también esta relación entre estos dos países, el cree que estas relaciones se formaban a través de viajes, intercambio de los asuntos administrativos o por motivos culturales y artísticos. Muchos entusiastas de las ciencias fueron a Irán desde España y muchos otros fueron a Córdoba desde Irán para asistir a las clases de los grandes maestros de ambos países (Shafa 2005: 603).

Benjamín de Tudela, viajero y escritor judío de Navarra, fue el primer viajero europeo que llegó a Oriente. Él desde 1164 permaneció en Irán durante tres años y durante este periodo viajó a la parte occidental de Irán incluyendo Shush, Shiraz y Hamedán. Su Libro de Viajes *Séfer Masaot*, se ha publicado en hebreo en Constantinopla en 1543, y dos siglos después se publicó en francés en Amsterdam (Shafa 2005: 604).

Además de eso, la existencia de decenas de palabras persas en español y su uso en este idioma indican la interacción e influencia de persa en español. Estos vocabularios son los que directamente o indirectamente a través del idioma árabe se han aceptado en la lengua de la Península Ibérica, es decir castellana, catalán, gallego y vasco, y que todavía más o menos se utilizan en la actualidad.

Persia, cuna de civilizaciones, era un gran imperio mucho antes de que naciera el islam y el cristianismo y aun cuando fue conquistado por los árabes, los persas tenían un alto rango entre las naciones que han dado forma a la historia del mundo (Hinz 2008: 15); en otras palabras, antes de que la ciencia y la filosofía griega se trasladara

1 Samarcanda fue una de las más grandes ciudades de Asia Central. Esta ciudad es conocida por ser un centro islámico de estudio académico. En el siglo XIV se convirtió en la capital del imperio de Timur (Tamerlán).

hacia el oriente y entrara en el Imperio persa, los iraníes habían logrado avances significativos en ciencias como la astronomía, la medicina, la música, las matemáticas y se enseñaban en importantes centros de educación como Gundeshapur,¹ Madain y Pasargada² (Kianifar 2009: 17).

Una mirada hacia el proceso de la civilización mundial muestra que los persas desempeñaron un papel clave en las transiciones culturales de la civilización babilónica y luego de la de los griegos a Asia central y meridional. Desde misma ruta los signos de civilización llegaron a India, Armenia, Asia Menor, África del Norte y finalmente a España (Safa 1952: 15–16).

Un número significativo de los persas, cuyas tierras habían sido ocupadas por los musulmanes unas décadas antes, para participar en la conquista musulmana de la península ibérica entró a España y jugó un papel importante. Según algunos de los historiadores más destacados de Andalucía, Táriq ibn Ziyad y Musa ibn Nusair (el primer valí de al-Ándalus, entre los años 712 y 714), fueron grandes comandantes en la invasión musulmana de la península ibérica.

En realidad la historia no ha mostrado bien el papel extraordinario de los persas a lo largo de ocho siglos, debiendo ser considerados uno de los pilares importantes de la cultura islámica en la España musulmana. Aunque los servicios efectivos que los persas ofrecieron en diferentes campos como política, administración, ciencia, literatura, arte, música, arquitectura, religión, filosofía, teología y misticismo en al-Ándalus son innegables, a menudo sin mala intención este período de la historia de España y Europa se ha presentado a la gente de España y al mundo con la etiqueta “árabe”. Se puede ver los monumentos históricos relacionados con los persas dejados en jardines, palacios y casas y también en el estilo de vida, indumentaria, celebraciones, rituales y temperamento del hombre español, y así sentir la presencia histórica de Persia.

Los árabes conocen todos los cambios útiles en esta área por sus propias actividades y presencia, mientras que ni siquiera uno de estos logros podría haberse logrado sin la presencia y participación de los científicos, escritores, arquitectos, artistas, artesanos, filósofos y místicos persas (Shafa 2005: 17).

1 La Academia de Gundeshapur, fue uno de los tres centros de educación sasánida que ofrecía educación y formación en medicina, filosofía, teología y ciencias.

2 Pasargada o Pasargadas, fue la primera capital del Imperio persa aqueménida bajo Ciro el Grande, que emprendió su construcción (559–530 a. C.); también es donde se encuentra su tumba.

El gran historiador árabe, Ibn Jaldún, en su libro *Al Muqaddimah. Introducción a la Historia Universal*, y también el prolífico historiador libanés, Jorge Zaydan, en su libro *Historia de la civilización islámica*, han hablado bien al respecto. En la España islámica, muchas veces se puede saber y sentir la huella histórica de Persia y de los persas (Kianifar 2009: 21). En este caso Rafael Cansinos Assens en su *Antología persa* confirma la presencia verdadera, real y substancial de los persas: “El islam, durante todo el periodo de su expansión imperial era un cuerpo árabe animado por un alma persa” (Cansinos 2006: 14). Shojaeddin Shafa, autor de *De Persia a la España musulmana*, sobre las actividades realizadas por los persas cita las palabras de Otto Rothfield: “En la civilización árabe la lengua era árabe, pero el cerebro y la pluma eran en gran medida persa” (Shafa 2005: 24).

Sin duda, hoy más que nunca, las naciones necesitan conocerse más unas a otras y el arte constituye una de las mejores herramientas para presentar y dar a conocer la civilización de cualquier nación y étnica. En este caso se puede mencionar el arte de la arquitectura persa que se encuentra en la España islámica más que en cualquier otro lugar del mundo. La arquitectura andalusí igual que la de Persia, tuvo un extraordinario desarrollo; entre los admirables ejemplos de arquitectura de este período, podemos mencionar obras como la mezquita de Córdoba, Medina al-Zahra, el palacio de la Aljefería y el conjunto de la Alhambra. En este sentido, probablemente debería buscarse la influencia más obvia de Persia en el campo del arte mundial en el ámbito de su arquitectura. Según el famoso arqueólogo francés Marcel-Auguste Dieulafoy, la arquitectura de la España cristiana e islámica, que sentó las bases de la arquitectura romántica y gótica de Europa, tenía sus raíces en la arquitectura persa sasánida que a través de los caminos bizantinos entró en Europa y de Egipto en África y de allí había entrado a España cristiana y musulmana.

En la opinión de Louis Massignon, se entiende que todas las técnicas de los pensadores se hayan desarrollado en el islam y que hasta en Cataluña se encuentren iglesias románicas construidas por maestros de obra iraníes (Shafa 2005: 26).

Muchos de los instrumentos de la España islámica también tenían nombres persas. A través de los profundos estudios históricos se revela el legado de los persas.

El músico y poeta persa Abu al-Hasan Ibn Ali Ibn Nafi (789-857), más conocido por el sobrenombre de Ziryab, fue el primero en fundar un conservatorio musical en al-Ándalus. Sería Ziryab quien introduciría en las escuelas de música andalusíes el sis-

tema árabe-pérsico. Ziryab era un auténtico polígrafo: poeta, literato, astrónomo, geógrafo y un refinado esteta y un célebre gourmet, tanto que hay un antiguo plato cordobés de habas saladas y asadas, al que se llama «ziriabí» en honor a Ziryab, pero ante todo fue un gran músico. El canto árabe se hizo popular con la llegada de Ziryab y en este tiempo, el nuevo movimiento del canto se fundó en Andalucía con la innovación única de Ziryab (Abbas 1978: 202). Este músico persa que fue el fundador de una gran academia musical, dio a conocer en al-Ándalus el instrumento islámico por excelencia, el laúd, para el cual inventó una quinta cuerda. Algunos músicos de Marruecos, Argelia y España creen que el arte de tocar el laúd e inventar la guitarra fue una de las obras de Ziryab. En este caso Shafa para confirmar este asunto cita las palabras de Julián Ribera, filólogo, arabista y musicólogo español quien ha escrito el libro *La música árabe y su influencia en la española* (1939) que dice: “El músico más destacado que trajo el tesoro de la música de Oriente a la Península Ibérica y luego lo difundió al mundo entero a través de España fue Ziryab Irani” (cit. en Shafa 2005: 325).

Ibn Jaldún dice: “La música andaluza evolucionó enormemente con Ziryab y se transmitió de generación en generación su influencia se extendió como un océano, para cubrir enseguida el Magreb y el resto de África, donde su legado siempre está vivo” (Ibn Jaldún 1997: 357). Desde el momento en que la música persa a través de Ziryab entró en la corte de Abdul Rahman II, la influencia de Irán en la música andalusí siempre ha sido constante.

No hay discusión acerca del hecho que España e Irán, dos arcaicas civilizaciones que fueron consideradas como un puente entre la civilización y cultura de Oriente y Occidente, han sido claves para el desarrollo humano.

El lugar previsto para este apartado en el conjunto de la tesis no permite desarrollar en detalle todos los aspectos de las relaciones entre estos dos países. Pero vale la pena mencionar que son numerosos los historiadores, viajeros y diplomáticos españoles y persas que visitaron España e Irán y dejaron cumplida narración de su estancia en estos dos países.

Es interesante saber que entre las diferentes religiones de la antigua Persia, se pueden identificar tres de aquellas doctrinas en la España actual y otras partes de Europa. No está claro exactamente cuándo llegó el mitraísmo a España, pero parece que esta doctrina se extendió por toda España desde mediados del siglo II hasta finales del siglo IV. El zoroastrismo cuya influencia en la Península Ibérica y la España actual se aprecia

todavía. Un siglo antes de Cristo, el maniqueísmo persa penetró en el Imperio Romano, incluida España, con toda su fuerza y se extendió rápidamente por todo el país, duró quinientos años y culminó en el siglo III; la influencia de esta doctrina, igual que la del zoroastrismo, aún se siente en la España actual (Ismailpur 2005: 47).

En la actualidad en Irán, el español como disciplina universitaria se ofrece en tres de las universidades más prestigiosas del país al nivel de la licenciatura. A estas universidades hay que añadir muchos centros privados en todo el país, sobre todo en Teherán, que se dedican a la enseñanza de la lengua española en todos los niveles. Se aprecia cada vez más un incremento del número de estudiantes en este idioma. También es interesante saber que en una investigación realizada entre los alumnos de idioma español de primer año las estadísticas muestran que muchos de los estudiantes tienen interés en aprender este idioma por la música española, pero la mayoría no tienen conocimientos profundos respecto a la literatura y la cultura españolas. Cabe señalar que algunas organizaciones de carácter oficial o privado de ambos países para despertar la atención e interés en el idioma, literatura e historia de estos dos países, se han esforzado mucho para llevar a cabo actividades como reuniones, conferencias y encuentros para tener la oportunidad de intercambiar puntos de vistas entre las obras artísticas y los pensamientos para encontrar las semejanzas literarias, culturales y sociales que existen entre ellos. Dado que buscando en el pasado se puede descubrir un futuro mejor, así este tipo de encuentros resultarán muy enriquecedores para las nuevas generaciones de ambos países.

Aunque el idioma español goza de la altura que ha podido conseguir en este país, lamentablemente después de más de veinte años de enseñanza del español en Irán, hasta la fecha no se ha ofrecido en ninguno de los departamentos el programa de Maestría en Español.

Hoy en día para poner de relieve cada vez más las semejanzas que existen entre ambos países se realiza investigaciones de literatura y lingüística española y persa por parte de profesores y estudiantes españoles y persas; por lo que se observa un aumento en el número de publicaciones durante los últimos años, aunque aún son pocas y falta realizar muchos trabajos de investigación al respecto lo que podría considerarse importante para dar a conocer una a otro y así pueda haber más intercambio y comunicación entre España e Irán.

Cabe indicar que en España la lengua persa todavía no ha podido ocupar un lugar privilegiado, es decir no se enseña como una carrera independiente, sino como una lengua optativa o como segunda lengua. Las clases de persa se imparten en las universidades de Vigo, Salamanca, Alicante y Barcelona. Además las universidades Complutense y Autónoma de Madrid tienen clases de persa. También la consejería de Irán en Madrid ofrece cursos de lengua persa en diferentes niveles.

2. La traducción, un puente entre España e Irán

A menudo, cuando se habla de las relaciones entre musulmanes y otras partes del mundo, especialmente la relación con Europa, se menciona la historia de la civilización islámica en Europa. Una civilización que a través de la España musulmana, desempeñó un gran papel científico y cultural en el mundo occidental.

Una de las influencias innumerables del Islam se refiere a un millar de traducciones del árabe al latín. Hay que saber la luz de la civilización islámica que brillaba sobre Europa durante los siglos X a XIII, originaba de otras civilizaciones y científicos, los cuales jugaron un papel en la supremacía de esta civilización. De hecho, la civilización islámica ha disfrutado de los orígenes de otras culturas, especialmente de la herencia cultural de Persia y los persas. Después del comienzo del movimiento de traducción en la era islámica en Bagdad, los escritores persas desempeñaron un papel importante en la creación de libros científicos y literarios (traducción y autoría).

En los siglos XII-XIII se desarrolló la transmisión a Europa las ciencias y la filosofía musulmanas que se florecían en Oriente y en la misma al-Ándalus, junto con los conocimientos científicos y filosóficos de la Antigüedad, los cuales por los pensadores del Islam habían podido recuperar su valor perdido. Esta corriente transmisora fue alimentada por las traducciones de textos árabes al latín que efectuó la Escuela de Traductores de Toledo. La traducción del Corán (la primera al latín) proporcionó la base para otras traducciones europeas hasta el siglo XVII.

No hay duda que en el mundo islámico la lengua árabe fue considerada como el primer idioma y, la lengua persa, fue aceptada como el segundo idioma. Por esta razón, parte de la herencia científica y espiritual de la lengua persa se ha traducido generalmente al español a través del árabe, y ha proporcionado a los españoles familiaridad con la cultura y el pensamiento persas. Traducir algunos textos como *Calila e Dimna* (*Pan-*

chatantra), en el siglo XII por orden de Alfonso X, o la traducción de *Las mil y una noches* y su influencia en la escritura de novelas españolas en la Edad Media son testigos para aprobar este asunto, que fue puesto de relieve por Juan Vernet;¹ este orientalista e islamólogo español en su libro *Estudios sobre Historia de la Ciencia Medieval* (1979), refiriéndose a diversas ciencias y tecnologías, considera que las raíces de muchas de ellas son de Persia.

Los autores de cientos de libros y de tratados iban a traspasar las fronteras del mundo musulmán para alcanzar el Occidente cristiano a través de sus traducciones al latín y al hebreo, realizadas por los especialistas de las famosas escuelas de traductores de Toledo y de muchas otras ciudades de España.

Los europeos para lograr su civilización antigua, tradujeron muchas obras científicas y literarias de científicos y poetas persas a idiomas europeos, y la España musulmana se convirtió en uno de los principales centros de este movimiento de traducción. Por estos motivos se puede decir que la traducción es uno de los factores más relevantes en el surgimiento del Renacimiento en Europa. La Escuela de Traductores de Bagdad y la Escuela de Traductores de Toledo tradujeron obras del griego, persa y árabe, y por supuesto, la civilización islámica hizo los arreglos para que las obras de grandes escritores y científicos griegos fueran traducidas a otros idiomas por escritores árabes y persas; esto propició la penetración de la cultura griega en otros países europeos a través de España.

Por el paso de los siglos ya se sabe que uno de los aspectos más importantes para dar a conocer la lengua y la cultura del mundo español y persa sería la traducción de las obras literarias. Aquí cabe recordar que escribir sobre la historia de la traducción en un país, no es un trabajo individual sino de grupo; los historiadores con su duro trabajo han podido crear colecciones valiosas, las que desde el punto de vista cultural y científica para cualquiera nación se considera una necesidad.

En Persia la traducción de las obras de los escritores españoles se remonta a muchos años atrás. Cabe destacar que las traducciones se realizaban a través de otra lengua, mayormente del inglés o del francés al persa. Pero desde casi más de una década se comenzaron a realizar las traducciones del español al persa.

¹ Juan Vernet (1923–2011) fue un arabista e historiador español; tradujo *El Corán* (2001) y *Las mil y una noches* (2006).

Por primera vez *Don Quijote de la Mancha* se tradujo del francés al persa por Mohammad Ghazi en 1940, uno de los destacados escritores y traductores persas. Él a través de su maravillosa traducción presentó a *Don Quijote*, a Cervantes y en general, presentó lo español a los persas.

Casi todas las obras de García Lorca se han traducido al persa, y sus obras teatrales también son las más conocidas y fueron traducidas en los años 70. En los últimos años algunas de sus obras teatrales igual que algunos capítulos de *Don Quijote* se escenificaron en varias salas de teatro en Irán.

Al revisar la lista de los libros traducidos de escritores españoles, además de los anteriores, se observa el nombre de Juan Ramón Jiménez, Unamuno, entre otros; cabe señalar que algunas obras llegaron tarde a este país como la obra *Tiempo de silencio* (1961) escrito por Luis Martín-Santos, o *Señora de rojo sobre fondo gris* (1991) de Miguel Delibes. Aunque en esta lista se observan también los nombres de escritores españoles menos conocidos. Como se mencionó más arriba, lamentablemente no todas las obras de escritores y poeta españoles se han traducido directamente del español al persa, sino las traducciones de muchas de estas se han realizado de otros idiomas como inglés o francés. Este proceso también se ha producido en las traducciones de obras de los escritores y poetas persas que se han hecho en España. Muchas obras clásicas de destacados persas se han traducido tanto directamente de persa al español como indirectamente a través de otro idioma, y así los lectores españoles han podido acceder a varios poetas persas internacionales como Ferdousí, Jayyam, Mavlana, Attar, Sa'di y Hafiz. Y aunque también algunas obras contemporáneas de los famosos escritores y poetas persas se han traducidas al español, que entre ellos se puede mencionar a Sadeq Hedayat, Simin Daneshvar y Sohrab Sepehri, hay que confesar que todavía existen muchas obras persas importantes que no se han traducido al español y también seguramente al revés, hay libros importantes españoles que aún no se ha traducido al persa.

De todas formas la traducción ha funcionado como un puente de relación entre estos dos países desde diferentes aspectos culturales y políticos. El volumen de los libros que se traducen a la lengua española y persa en ambos países (España e Irán), es otra muestra del interés ascendente de estos dos pueblos para acercarse uno a otro por los asuntos culturas y descubrir la riqueza de su literatura.

III. RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN DE SA'DI

¿De qué te valen estas flores en la canasta
si un solo pétalo de mi rosaleda te basta?
Esas flores más de seis días no perduran,
mas mi rosaleda siempre tendrá su frescura.¹

1. Sa'di. Perfil biográfico

1.1 Biografía de Sa'di

Sa'di nativo de Shiraz es uno de los principales poetas persas del período medieval, reconocido como uno de los más grandes maestros de la tradición literaria clásica. Su nombre completo es Sheikh Sharf ibn Din Muṣṭah al-Dīn Abu Abd Allah Sa'dī Shiraz, aunque es más conocido por su seudónimo de Sa'di, especialmente en Occidente; en realidad el nombre de Sa'di es su título poético. Algunos literarios le han dado otros títulos como Maestro de Palabras, Rey de Palabras, Sheikh-e ajal² y Maestro.

Sobre su nombre hay diferentes cuestiones; en algunos escritos se lo ha nombrado Moshref al-Din y en otros Mosleh al-Din; varios historiadores consideran que estos dos nombres son sus títulos; algunos creen que estos son nombres de su padre; y otros han dicho que su nombre o el nombre de su padre es Abdulah; a veces se ve que el nombre de Abu-Abdolah o Moshref-ibn-Mosleh se ha usado como su seudónimo. Barbier de Meynard³ cree que es probable que el verdadero nombre del poeta permanezca desconocido; porque además de su título poético Sa'di, el título de Muṣṭah al-Dīn o Sharf ibn Din le fue otorgado después de completar su educación (Massé 1985: 22).

¹ به چه کار آیدت ز گل طبقی از گلستان من ببر ورقی،
گل همین پنج روزو شش باشد وین گلستان همیشه خوش باشد.

² La imagen que todos tenemos de Sa'di es la de un hombre hecho y derecho, un hombre maduro que no había tenido ni infancia, ni adolescencia ni tampoco juventud, por eso se le ha dado el adjetivo "Sheikh-e Ajal" que significa "gran hombre".

³ Charles Adrien Casimir Barbier de Meynard (1826-1908), fue un historiador y orientalista francés del siglo XIX, y especialista en lengua y literatura persa, árabe y turca. Este orientalista en 1880 tradujo para primera vez el libro de Bustán; al hacerlo, presentó su trabajo más importante sobre iranología.

Además de haber muchas opiniones dispersas acerca de su nombre se disputa también entre los historiadores y los escritores antiguos acerca de la fecha de su nacimiento y su muerte. Según Ramezani¹ murió en Shiraz (Chiraz) en 1291 (Ramezani 1984: 12).

Sa'di nació en una familia religiosa. Según Dolatsahi² el padre de Sa'dí era el cortesano de Atabak³ (Samarghandi 2003: 223).

Al no haber quedado registrado el momento exacto de su nacimiento, se han barajado distintas fechas; por varias razones a las que luego me referiré, nos parece más verosímil la fecha de 1209 que otras fechas mencionadas. En cualquier caso, cabe fijarla en la primera década del siglo XIII.

Sa'di en *Golestán* a veces representa sucesos en una fecha anterior a su posible nacimiento, por lo que debería suponersele una edad de más de cien años, cosa difícil de creer; el mismo poeta también en la parte de la introducción de esta obra, escribe el siguiente poema como justificación para su redacción, refiriéndose a sí mismo:

Consumimos un respiro a cada momento
y ya no queda mucho cuando te das cuenta.
Oh tú que estás dormido y pasas de los cincuenta,
los cinco días que te quedan estate despierto.⁴

Y teniendo en cuenta que al empezar a escribir la obra de *Golestán*, él mismo dice:

1 Mohsen Ramezani (1930), escritor persa e investigador de la historia de los grandes poetas persas, sobre todo investigador sobre la vida y las obras de Sa'di.

2 Dolatshahi Samarghandi, escritor y poeta del siglo XV. Dejó varias biografías de poetas y escritores de su tiempo.

3 Atabak Abu-Bakr ibn Sad ibn Zangí ibn Mawdud (1226–1260), hijo de Sa'd bin Zangí y el sexto y más famoso de la dinastía salghúrida persa. En la época de su reinado Persia llegó a ser una gran nación y la gloria de esta dinastía alcanzó su punto máximo.

۴ هر دم از عمر می رود نفسی چون نگه می کنم نمانده بسی
ای که پنجاه رفت و در خوابی مگر این پنج روز دریایی

En un tiempo en que éramos felices,
en el seiscientos cincuenta y seis de la hégira,
pretendimos aconsejar y así lo hicimos,
a Dios te encomendamos y nosotros partimos.¹

La fecha corresponde al año 1258. Pese a ello, algunas informaciones de esta misma obra y del *Bustán* hacen dudar a los investigadores sobre la exactitud de estas fechas, de modo que los que creen que el poeta de Shiraz ha vivido más de cien años no son pocos. Sa'di también en la obra cumbre de *Bustán*, la obra que escribió un año antes de *Golestán*, escribe los siguientes versos:

Oh, tú, cuya vida ha llegado a los setenta,
¿acaso dormías y dejaste que se la llevara el viento? ²

Esas dudas muchas veces deberían atribuirse a lo que el poeta ha expresado en sus obras; pues no se sabe si el autor se refiere a la verdad o a la realidad de una serie de acontecimientos que realmente ha vivido, o simplemente lo menciona para justificar el poema o la historia que relata.

El poeta tuvo una visión personal del mundo natural y cultural. Tomó conciencia de las preguntas de su tiempo en las que el individuo de aquella época estaba involucrado frente a la era de la perplejidad, ante este mundo descabellado y absurdo en el que vivimos todavía. Sobre este asunto Sa'di ha dado sus propias respuestas y, así, a través del arte de sus palabras ha abrazado asuntos de religión, filosofía y política, que de una u otra forma no solo afectan a nuestras vidas, sino que en general afectan a la paz y la educación de la humanidad.

Además de ser conocido como un gran difusor de opiniones y consejos, fue ante todo un gran poeta; en este tipo de escritura está en la posición más elevada, y no solo en la lírica sino en los distintos tipos de poesía, desde la forma dística o pareada hasta la casida, pasando por otras usuales en la poesía oriental (Movahed 2015: 11).

۱ در این مدت که ما را وقت خوش بود ز هجرت ششصد و پنجاه و شش بود

مراد ما نصیحت بود و گفتیم حوالت با خدا کردیم و رفتیم

۲ بیا ای که عمرت به هفتاد رفت مگر خفته بودی که بر باد رفت؟

De hecho, fue el primero en establecer la supremacía de la composición lírica sobre la oda formal y, de esta forma, preparó el camino para Hafiz,¹ el único superior a él en este campo. Se puede encontrar su creación lírica en gazales² y sus odas en casida.³ También ha producido escritos en la lengua árabe. La mezcla típica de cortesía y cinismo, humor y resignación que muestra la obra de Sa'di, junto a una tendencia a evitar los conflictos difíciles, lo convierte para muchos en uno de los escritores más encantadores de la cultura iraní.

Idries Shah⁴ en su obra *The Way of the Sufi (El camino del sufí)*, que fue muy bien recibida al publicarse y elegido como “Libro excepcional del año” sobre este gran poeta dice así:

Es difícil encontrar palabras para tratar de describir los alcances de Sa'di, el autor clásico del siglo XIII. Los críticos occidentales se sorprenden de que Sa'di escribiera *The Orchard (Bustán)* y *The Rose Garden (Golestán)*, dos grandes obras clásicas, en el término de dos o tres años. (Shah 1995: 102)

Sa'di llegó a ser muy conocido durante su vida. Sus obras estaban disponibles para el público interesado, tanto en el idioma original persa, como traducidas en varios idiomas. Se podía encontrar sus obras incluso en India, Asia Menor y Asia Central. Muchos poetas y escritores persas y también varios escritores y poetas occidentales han imitado su estilo. Algunas partes de sus obras fueron puestas en música y muchos de sus gazales fueron cantados por famosos cantantes persas. Gholamrezaei⁵ en su libro *Estilística de la poesía persa* afirma que “Sa'di en sus gazales amorosos que es el mejor

1 Hafiz-e Shirazí, o simplemente Hafiz, gran poeta persa (Shiraz, 1315–1390).

2 El ghazal, gazal, gazel, ghazel o gacela, propio de las literaturas árabe, persa, turca y urdú, es un género lírico que consiste en coplas y estribillos.

3 La casida es una forma poética propia de la Arabia preislámica; se trata de un género poético extenso, de más de cincuenta versos normalmente, pudiendo llegar al centenar. Más tarde fue adoptado por los persas, que lo emplearon asiduamente.

4 Idries Shah (1924–1996), escritor indio que llegó a ser reconocido como un divulgador del sufismo en Occidente.

5 Mohammad Gholamrezaei (1952), además de ser profesor de literatura persa en la Universidad Beheshti, es escritor e investigador.

tipo de componer poesía amorosa, aunque describe la belleza y muestra que es el partidario del esteticismo, pero se separa de lujaría” (Gholamrezaei 1998: 318).

Shamisa¹ también sobre este asunto cree que: “Algunos han juzgado que los gazales de Sa’di, aunque son amorosos, han mezclado con el sabor del sufismo, los consejos y las lecciones y desde hace mucho tiempo, por su lenguaje impecable y puro se consideran como los gazales persas más exquisitos” (Shamisa 1991: 88).

Sa’di tenía un talento natural para relacionarse con los demás. Tenía contacto con las diferentes clases de la sociedad, tanto con los reyes como con los mendigos; viajaba de una ciudad a otra y en cada una de ellas encontraba y experimentaba algo nuevo; con su maravillosa mentalidad e inteligencia entendía incluso los puntos delicados de más allá de las intuiciones normales; también poseía un conocimiento profundo sobre antropología. Algunos dicen que este libro es un resultado de los estudios de Sa’di sobre los pensamientos, situaciones, moralidades y costumbres de la gente con la que de una u otra forma tenía relación durante treinta años de sus viajes (Khatibrahbar 1983: prefacio del libro).

Es una de las figuras tutelares, así como una indiscutible referencia literaria. Aunque ha pasado muchos siglos de su muerte todavía en Irán tiene mucha fama, de tal forma que todas las clases sociales lo conocen; fuera de Irán tal vez la gente común no lo conozca, pero las personas a las que les interesa la literatura extranjera lo consideran un gran poeta internacional; hay personas extranjeras que por la fama de este poeta ponen su nombre a sus hijos; en este caso se puede mencionar al físico francés Sadi Carnot, a quien su padre le puso este nombre por la gran estima que sentía hacia el poeta persa. Sin embargo, hay pocas informaciones disponibles sobre la vida del poeta persa porque desgraciadamente en aquella época no había interés en registrar la historia de la vida de los importantes de su país; por eso, se sabe poco de la vida de los literatos. A tenor de los documentos disponibles, parece que los extranjeros estaban más interesados en este tema que los propios persas. Hay que confesar que sobre Sa’di ese descuido y negligencia ha llegado a tal punto que ni siquiera su nombre y la fecha de su nacimiento y la de su muerte se han registrado exactamente.

Si expresamos la ignorancia de los detalles de la vida de Sa’di, no es que no se haya hablado ni escrito nada sobre él, al contrario se ha escrito y hablado mucho, pero

1 Sirus Shamisa (1948), profesor de literatura persa y escritor.

lamentablemente se han hecho pocas investigaciones. Como hemos mencionado arriba, hay que confirmar que el mismísimo Sa'di también ha jugado un papel importante para esas carencias, porque en varios lugares de sus poemas y cuentos se ha referido a ello de modo irónico o simbólico.

Entre los famosos iraníes son pocas personas como él, y en las otras naciones tanto en la edad antigua como en la moderna o contemporánea tampoco se pueden hallar personalidades que estén a su altura. Sa'di, que fue contemporáneo del poeta Jalal al-Din Rumi, por algunas de sus características peculiares se considera como el mejor poeta persa después de Jami y Ferdousí.

Su actividad consistía en viajar por tierras islámicas y hacer discursos atrayendo a la gente hacia la religión, la bondad y la moralidad; por otra parte tenía habilidades en filología, sociología y política civil.

A pesar de que en aquella época había caído la grandeza de la literatura, Sa'di había dominado por completo las ciencias y literatura árabes y estudiaba los Divanes de los poetas de este idioma. Durante veinte años o más, dio sermones, advertencias, aprendizaje, perfeccionando su dialéctica y puliéndola en gemas que iluminarían la sabiduría y las debilidades de su pueblo.

Acerca de su religión resulta que a través de los textos históricos se aprecia que era un orador religioso. Aunque aparentemente su religión oficial era suní,¹ Mohsen Ramezani en la introducción de *Golestán* ha afirmado que era chií² (Ramezani 1984: 4).

Dado que los siglos XII y XIII coinciden con el surgimiento del sufismo en Irán, el impacto de esta tendencia intelectual y cultural es significativo en las obras de Sa'di; aunque por sus palabras se puede interpretar que creía en la mística y tal vez oficialmente era sufí, pero algunas de sus palabras resultan que él era Ashari.

Idries Shah que en su libro habla muy bien de Sa'di y sobre el libro de *Golestán* y su relación con el sufismo dice así:

En su obra *The Rose Garden*, Saadi ha cumplido la hazaña (hasta ahora no lograda en ningún idioma occidental) de escribir un libro con un vocabulario y una estructura tan simples, que se utiliza como el primer libro de texto para los estudiantes del idioma

1 Los suníes son el grupo musulmán mayoritario en la comunidad islámica mundial.

2 Los chiíes constituyen una de las principales ramas del islam junto a los suníes.

persa, y parece contener sólo aforismos y relatos éticos, mientras que, al mismo tiempo, los Sufis más eminentes reconocen que oculta la gama más profunda del conocimiento Sufi que pueda llegar a escribirse. (Shah 1995: 102)

Su tumba se encuentra en las afueras de Shiraz, en un lugar conocido con el nombre de Sadiyah. Se dice que lo que es ahora santuario de sus entusiastas, en la época del poeta era su khanqah, donde vivió los últimos años de su vida.

En el *Viaje ilustrado en las cinco partes del mundo* se describe de este modo el lugar donde se encuentra el sepulcro de Sa'di:

El sepulcro de Sa'di está a dos kilómetros de la ciudad y en los buenos días de la primavera los habitantes se juntan bajo cipreses que le rodean, en cuyo sitio, sentado sobre tapices o en la hierba pasan el tiempo platicando, jugando o fumando. Pueden leerse sobre el mármol blanco versos escogidos del autor de *Golestán (País o Jardín de las rosas)*. (Joanne 1852: 65)

Este poeta es tan importante que la imagen de su tumba está impresa en la moneda de 10.000 riales de Irán junto con uno de los poemas de su libro *Golestán* que trata de la bondad entre la humanidad; este poema también ha adornado la entrada del llamado "Hall de las Naciones" del edificio de las Naciones Unidas en Nueva York:

Los hijos de Adán se asemejan a los miembros de un solo cuerpo.
Todos ellos comparten la misma esencia en la creación.
Cuando uno de los miembros siente dolor,
los otros miembros no encuentran descanso.
Oh tú que no sientes en ti el sufrimiento de la humanidad,
no mereces que te llamen ser humano.¹

Cabe mencionar que la Organización de Naciones Unidas ha preparado para la UNESCO una lista de celebridades mundiales: entre los famosos registrados, figuran más

که در آفرینش ز یک گوهرند

۱ بنی آدم اعضای یکدیگرند

دگر عضوها را نمآند قرار

چو عضوی به درد آورد روزگار

نشاید که نامت نهند آدمی

تو کز محنت دیگران بی غمی

de treinta prominentes personajes iraníes en los campos de la Literatura, la Mística, el Arte y la Arquitectura, y entre ellos también se encuentra el nombre de Sa'di.

A pesar de que ha pasado más de ocho siglos de su muerte, todavía sus palabras se escuchan en todas partes del mundo y no se ha reducido su influencia, de tal forma que sus obras todavía conservan su modernidad y frescura, y siguen atrayendo a lectores, incluyendo a los occidentales. El pueblo iraní para honrar a Sa'di celebra en Shiraz, su ciudad natal, cada 21 de abril, el día en que Sa'di escribió originalmente el *Golestán*. Aunque ha logrado un lugar privilegiado, la grandeza del poeta exige muchos más estudios y homenajes para conocerlo mejor y tenerlo presente.

1.2 Los viajes de Sa'di

La historia de la vida de algunos científicos y literatos persas no está muy clara, solo entre sus obras se puede enterar de los acontecimientos que influyeron en la vida de ellos; por la escritura de Sa'di sabemos que pasó los primeros años de sus estudios en Shiraz y que a lo largo de su vida abandonó Shiraz para viajar a otros lugares. El período en que vivió es uno de los más trágicos y sangrientos de la historia de Irán; por el oeste, el mundo musulmán fue invadido por los cruzados europeos y el salvaje ejército mongol de Gengis Kan había hecho otro tanto por el este, destruyendo ciudades y diezmado a la población. Debido a la enorme inestabilidad social causada por la invasión mongola, Sa'di decidió viajar a otros lugares: ya de adolescente dejó su ciudad natal para ir a estudiar literatura árabe y ciencias islámicas a la universidad de Al-Nizamiyya en Bagdad, que se consideraba el centro más importante de la ciencia y el conocimiento del mundo islámico.

Viajó mucho, posiblemente como un derviche errante, y por esta razón se le conoce en Irán como el padre del turismo. Puede decirse que la experiencia de Sa'di es similar a la de Marco Polo, quien estuvo por la región entre 1271 y 1294 con la diferencia de que Marco Polo tenía relaciones especialmente con los poderosos y llevaba una "buena vida", mientras que Sa'di convivió con la gente ordinaria, sobrevivientes de la gran matanza del mongol. Se sabe que se reunía, usualmente de noche, con mercaderes, granjeros, religiosos, caminantes, ladrones y mendigos sufíes.

Se ha documentado su estancia en Irak, el Hiyaz,¹ Anatolia, Siria y Egipto, y en su obra se mencionan otros lugares, como la India, Azerbaiyán, Turkestán, Asia Central, Jerusalén, Yemen y el norte de África. Según Jami viajó a muchos lugares y también varias veces fue a pie a La Meca (Jami 1991: 600). Algunos investigadores afirman que estuvo hasta en catorce ocasiones en La Meca, y que en la India fue poeta de la corte del emperador mogol Shah Jahan.

Con todo, la alusión a la mayor parte de estos viajes aparece únicamente en sus escritos, sin ninguna confirmación por fuentes externas, dándose además el caso que algunas informaciones sobre ciertos lugares se contradicen con datos históricos y geográficos contrastados.

Sa'di, después de 35 años de una vida plena de vivencia y aventuras, al alcanzar la cincuentena decidió regresar a su ciudad natal, donde al parecer pasó el resto de su vida. En el momento de su regreso a Shiraz, la ciudad disfrutaba de un período de relativa tranquilidad bajo el gobierno de Atabak Abubakr Sa'd ibn Zangí, un hombre instruido (1231–1260), quien lo recibió con los brazos abiertos (Forughi 2007: 10). Sa'd ibn Zangí lo designó como uno de los grandes de la provincia, y Sa'di, para corresponder a esa amabilidad, escribió algunos de los más bellos panegíricos del rey y los ubicó al inicio de su *Bustán* y en la introducción de *Golestán*, mencionando el nombre del gobernante. Se ha dicho incluso que Sa'di pudo haber tomado su nombre poético de este soberano. Aquí viene un fragmento de la parte de la introducción del libro traducido de *Golestán* en la que el traductor alaba al poeta y al mismo tiempo elogia al gobernante:

El buen nombre de Sa'di está en boca de todo el mundo, la fama de su palabra se ha extendido por la Tierra, los escritos enrollados con sus dichos son consumidos como si fueran caña de azúcar y hay quien tiene los fragmentos de sus escritos por láminas de oro. Todo ello no se debe a su perfecta sabiduría ni a su elocuencia, sino al señor del mundo, polo del orbe del tiempo, ministro de Salomón, protector de los creyentes, su majestad el rey de reyes, el gran Atabak el Salgur, el sultán Mozaffar al-Din Abu Bakr ibn Sa'd ibn Zangí. Éste (la sombra de Dios en la tierra, ¡que el Señor esté satisfecho de él y que lo satisfaga!) miró [a Sa'di] con ojos favorables y mostró su admiración y afecto más

1 El Hiyaz es una región histórica del noroeste de la Península de Arabia. Su capital es Yidda, pero las ciudades más conocidas son Medina y La Meca.

sinceros. Así pues, toda la gente, sean nobles o villanos, siente por él gran estima, ya que la gente tiene la religión de sus reyes.

2. Las obras de Sa'di

2.1 Características de las obras de Sa'di

Como es muy obvio Sa'di ha ganado su alta posición debido a sus brillantes obras, no a causa de su vida personal. En otras palabras, no debe a sus viajes ni a su larga vida el respeto y la admiración de los que goza. Ha sido admirado por haber creado obras admirables; por esta razón se debe prestar más atención a la calidad de sus obras que a su vida. En conjunto, cuando hablamos de la fama de Sa'di, nos referimos tanto a las obras del poeta como a su personaje poético y social; aunque hay que decir que muchas veces no se hace distinción clara entre ellos.

El periódico *La Vanguardia* dedicó una de sus páginas a la poesía didáctica de Sa'di, recogiendo lo que había dicho la condesa de Noailles en el prólogo de una traducción francesa del *Golestán*:

Pasó su vida dedicado al estudio y a la contemplación religiosa, a los viajes y al amor, cosas que encierran para muchos, a primera vista, un principio de contradicción y que parecen opuestas, pero que en la obra de Sa'di vemos perfectamente fundidas y armonizadas a su manera. (Junoy 1935: 9)

En la historia de la literatura persa excepto *Shahname* de Ferdousí y *Masnavi*¹ de Rumi, ninguna otra obra literaria ha tenido tanta importancia como las más conocidas de Sa'di, *Bustán (El jardín de las frutas o El huerto)* y *Golestán (El jardín de las rosas o La rosaleda)*. Además de estas dos obras, ha escrito un conjunto de poemas titulado *Gazaliat*, una colección de unos setecientos gazales que compuso en forma de soneto (Hasanli 2011: 21). El enfoque de la mayoría de los gazales de Sa'di es amoroso: es uno

¹ *Masnavi espiritual* o *Masnavi-ye Manavi* es una de las obras más conocidas e influyentes del sufismo; está compuesta de seis libros de poesía que en conjunto suman alrededor de 25.000 versos o 50.000 líneas.

de los pocos poetas cuyos gazales románticos siguen siendo románticos de principio a fin, aunque también ha compuesto gazales místicos (Hasanli 2011: 16). Los gazales románticos de Sa'di son famosos por su simplicidad y pureza (Movahed 2013: 94). Además de estos tipos de poemas, ha compuesto varias odas y cierto número de escritos en árabe.

Bustán y *Golestán* de Sa'di son libros éticos que se consideran como un curso completo de sabiduría práctica, lleno de política y moralidad. *Bustán* o *El jardín de las frutas*, que es la primera de sus obras principales, consiste en diez secciones sobre la moral y la ética y está escrito completamente en verso, de rima épica siguiendo la forma del *Masnavi*, y consiste en historias que enseñan las virtudes recomendadas a los musulmanes (justicia, liberalidad, honestidad, gozo) así como reflexiones sobre los derviches y sus prácticas extáticas. *Golestán* o *El jardín de las rosas* o *La rosalada* que está escrito en prosa y verso, contiene historias y anécdotas personales, es una obra combinada de la prosa rimada a la que se añaden tiradas de poemas breves llenas de ingenio y de intención que se ha dividida en un prefacio y ocho capítulos que incluyen proverbios, advertencias y reflexiones sarcásticas. El libro de *Golestán* es uno de los libros que ha atraído el interés de los investigadores.

Tanto en el empleo de determinado vocabulario como en el estilo Sa'di se propuso que su obra fuera diferente de los escritos antiguos; por ello, aparece como el creador de una nueva escritura (Bahar 1958: 124).

Aunque sus libros son muy serios y sobrios, no están exentos de humor y gracia. Hay que mencionar que *Golestán* no es una imitación, pero igual que el libro de *Pañchatantra* se ha compuesto con el espíritu mundano, algo que antes no existía en la literatura persa. Para crear sus obras estudió los textos en prosa y poemas antiguos, tanto persas como árabes, y ha sabido hábilmente utilizarlos; descartando todo lo que consideraba grotesco o inadecuado y adoptando lo que le resultaba interesante y atractivo. Además, ha utilizado varios recursos para lograr una obra excelente:

1. El orden, la proporcionalidad y la diversidad.
2. El interés por asuntos de corrupción y otros asuntos públicos que afectan a nuestra vida en sociedad.
3. El cuidado del lector. El libro se ha escrito de tal forma que no aburre al lector.
4. La conformidad entre la prosa y la poesía es de tal forma que una no cubre la otra.

5. La conformidad entre el ritmo de las palabras de lo que los antiguos no tenían mucho conocimiento.

6. El cumplimiento de la brevedad que fue la base de la prosa persa. Aun cuando en sus inicios la lengua literaria persa se basó en la brevedad, en los siglos XI y XII se pasó a utilizar frases largas y sinónimos, llegando a exageraciones en la época de Sa'di, quien renunció a este estilo y volvió a las costumbres de los antepasados, combinando el arte de la palabra, la elocuencia y la retórica.

7. La observación de los términos desde el punto de la retórica.

8. La conformidad con los principios y las normas de la cortesía.

El brillante poeta les dio una vida nueva a los famosos antiguos y fundó una escuela nueva; en este caso se puede decir que, según Barbier de Meynard, el mismo espíritu alegre y admirable que surge en las obras de Horacio¹ se manifiesta en las de Sa'di. Este orientalista francés cree que en las obras de Sa'di se pueden encontrar también las gracias de François Rabelais² y la simplicidad de Jean de La Fontaine. Sin lugar a dudas, este es uno de los puntos en los que se asienta la reputación del poeta persa (Motie 2018: 85).

2.2 El estilo de Sa'di

El lenguaje es el conjunto de medios que permite al hombre expresar sus pensamientos, sentimientos y vivencias por medio de la palabra; entonces el lenguaje que uno elige para transmitir mensajes e ideas debe ser versátil y multifacético; en este caso si el lenguaje es monofacético, será comprensible sólo para un grupo de personas y totalmente desconocido para el resto; también será un discurso inteligible para una generación, pero no para la próxima. Esto podría ser una de las razones que causa que algunas obras literarias por tener un lenguaje especial sean comprensibles por todas las generaciones y por esta misma razón se convierten en obras eternas. El libro de *Golestán* de Sa'di es una muestra de este tipo de literatura. A pesar de haber transcurrido varios siglos desde su composición, el lector del *Golestán* disfruta de la belleza de su lenguaje.

1 Quinto Horacio Flaco (65 a. C.-8 a. C.), poeta lírico y satírico en lengua latina.

2 François Rabelais (1494 -1553), escritor, médico y humanista francés.

Al contrario de muchas lenguas occidentales, la lengua persa es un conjunto de la literatura, la metáfora y la imaginación que muchas veces es difícil de comprender. Sa'di, a diferencia de sus contemporáneos, utilizó un lenguaje sencillo en sus obras y puesto que los lectores de lenguas europeas están más acostumbrados a escrituras sencillas, esta obra se convirtió en una de las favoritas en Occidente.

Sa'di es la más grande figura literaria del siglo XIII, que destaca entre las demás no solo por las características de su escritura, sino por la profundidad de su capacidad de entender y sentir asuntos sociales. Sus palabras fluyen naturalmente y sin esfuerzo, por eso se dice que es el rey indiscutible de las palabras; utiliza cada palabra del modo más preciso y hace que su texto resulte más conciso y mejor estructurado. Sa'di se caracteriza por tener un gusto por la belleza y un gran sentido del humor no solo en su poesía, sino también en su prosa; de tal forma que su prosa tiene un regusto de poesía y su poesía tiene la fluidez de la prosa. Ha producido un efecto innegable en el idioma persa; existe una notable similitud entre el idioma persa de hoy y el idioma de Sa'di.

Después de publicar el libro de *Golestán*, la prosa persa se colocó en una estructura verdadera y correcta; por eso se puede decir que por el carácter de los escritos de Sa'di la lengua literaria persa ha superado la dicotomía entre prosa y verso y ha logrado alcanzar una forma única.

Aunque pueda parecer insólito y de difícil comprensión que 700 años atrás Sa'di se expresara en la lengua persa de hoy, la realidad es que los persas de la actualidad están hablando en su lenguaje; es decir que, al crear una prosa hermosa, el lenguaje de Sa'di se ha convertido en el idioma común persa que unifica las disparidades lingüísticas (Forughi 2007: 11, 13).

Todos los que han leído o han investigado sobre las obras de Sa'di saben que las palabras de este poeta aunque al principio pueden parecer fáciles, encierran cierta dificultad, no sólo en su expresión, sino también en su comprensión, especialmente en poesía; en otras palabras, se puede decir que el estilo de poesía de Sa'di es de tal forma que, a pesar de que ha representado como simple, resulta imposible de imitar.

Aunque la mayoría del pueblo persa ha leído o escuchado los gazales y cuentos de Sa'di y que algunos aun cantan sus poemas y recuerdan sus cuentos, en realidad pocas personas pueden comprender bien sus palabras; muchas veces la admiración que la gente siente hacia Sa'di está más vinculada a los elogios que tradicionalmente se le han tributado, presentándolo como el comunicador que emociona, que hace vibrar, que

puede mover masas con unas pocas frases encadenadas y que intenta provocar el cambio radical de una situación mejorable.

Muchos literatos para aclarar y explicar el significado de las palabras difíciles y las frases complejas, han escrito libros sobre la definición de las palabras de sus obras; estos libros se consideran como un diccionario para consultar los significados adecuados de términos desconocidos que se encuentran en sus obras. Con todo, no siempre en estos vocabularios se ha llegado a aclarar el verdadero significado de ciertas palabras; pocos escritores han podido mostrar su creatividad artística y expresar y captar las ideas propias de Sa'di.

Sobre el estilo de Sa'di también se ha dicho que en el *Golestán* ha elegido un estilo personal, de tal forma que aunque en aquella época los escritos eran en forma de prosa técnica, como característica de estilo se puede contar que él prefirió crear un estilo basándose en prosa sencilla y rimada, un nuevo estilo propio en la prosa y la poesía persa (Kargari 2009: 33).

En realidad el gran arte de Sa'di fue salvar la prosa persa de su formalidad y de las palabras y combinaciones descabelladas y le dio equilibrio y armonía. Con esta estructura se puede decir que *Golestán* en la comparación con otras obras de aquella época pertenece a un escritor mucho más sencillo y fluido (Yousefi 1989: 38).

Sa'di primero aclara sus palabras con frases escritas en prosa y luego las completa en el orden establecido en poesía. A veces, su prosa sirve como primer paso de la introducción, y la poesía aparece como su conclusión; a veces la prosa es larga y el verso es corto y a veces es al revés; se ve que también, para que no produzca monotonía en la obra, estos dos géneros literarios cambian su lugar.

Golestán se caracteriza por su brevedad, lo que desde la dinastía sasánida era la peculiaridad de la lengua persa y que también sigue existiendo en la literatura persa moderna (Khazaeli 2000: 66). A menudo Sa'di desarrolla un tema en forma de un cuento y deja que el mismo lector realice su interpretación.

Entre las grandes figuras orientales, ninguna aparece tan querida por sus compatriotas como Sa'di. El amor que le han profesado y le profesan los persas es algo íntimo y cálidamente personal. Los lectores de sus obras, especialmente de *Golestán*, muestran mucha admiración y respeto por su personalidad. En sus escritos, como en su vida, no aparece ninguna afectación, ningún aderezo. El talento que tiene para poder crear obras tan magnificas viene de una cualidad innata. En sus obras encontramos lo

que se denomina elementos internos que aparecen como contenido ideológico; en estos elementos se hallan los conceptos a través de los cuales se pueden descubrir sus posicionamientos religiosos, políticos, sociales y morales; entonces se puede definir su estilo como su manera de pensar y escribir que es una forma personal y subjetiva, pero basándose en asuntos educativos y humanos.

Aunque se dice que su estilo es simple, en realidad no se lo puede limitar a una sola forma. De hecho, utiliza un estilo sencillo para expresar lo espontáneo y natural, acerca de cosas humildes; también utiliza un estilo intermedio, más cuidado y elegante, para expresar conceptos algo más elevados; y, finalmente, emplea un estilo sublime, adornado, solemne y magnífico cuando quiere manifestar actitudes dramáticas y entusiastas, y también cuando desea expresar asuntos nobles y grandes.

3. Estudio particular de *Golestán*: forma y contenido

Sa'di ha recogido sus vivencias en forma de verso y prosa en dos libros denominados *Bustán* y *Golestán*. Estos dos libros aportan tanto información histórica como la fuente de inspiración.

Golestán es una obra didáctica compuesta en 1258. Los investigadores creen que *Golestán* es el libro más bello que se ha escrito tanto en prosa como en poesía y quizás se puede decir que es el único en todo el mundo. Los lectores de *Golestán* saben que la forma de contar las verdades por el autor es muy otra, por lo que ha ganado una muy buena fama. Mezcla la poesía con prosa para ofrecer historias, figuras, realidades, locuras y corduras, etcétera. Lo que en *Golestán* llama más la atención es las abundantes y diversas experiencias de la vida de Sa'di. A lo largo de este libro nos encontramos con un hombre maduro, pensador y cosmopolita, quien durante su vida ha pasado muchas dificultades y muchos altibajos; recorrido muchas tierras y aprendido mucho de los famosos de aquella época.

Omar Ali Shah uno de los traductores del libro de *Golestán* ofrece un comentario en la portada de su versión diciendo así:

La alegoría de *El jardín de las rosas (Golestán)* es característica de los Sufís. No pueden comunicar sus secretos a quienes no están preparados para recibirlos o interpretarlos correctamente. Por ello han inventado una terminología especial para transmitir estos secretos a los iniciados. Cuando no existen palabras para comunicar tales pensamientos, se usan frases o alegorías especiales.

Este autor y representante del sufismo moderno en su obra *The Way of the Sufi* muestra respeto y adoración por Sa'di:

Es difícil encontrar palabras para tratar de describir los alcances de Saadi, el autor clásico del siglo XIII. Los críticos occidentales se sorprenden de que Saadi escribiera *The Orchard (Bostan)* y *The Rose Garden (Gulistan)*, dos grandes obras clásicas, en el término de dos o tres años. (Shah 1995: 102)

La fama del *Golestán* o *Jardín de las rosas* o *La rosaleda* pertenece a un tema fundamental de la vida cotidiana, lo que es el centro nuclear de cualquier estado, el poeta en la vida busca el valor, la lealtad y la generosidad.

A lo largo del libro se ve algunas delicadezas que en algunos casos proporcionan ofrecer varios temas. Sa'di en su libro expresa una conformidad entre el placer mundano y la moralidad. En los cuentos se habla mucho tanto de los defectos como de las perfecciones del hombre. En todas las partes de la obra se ve una visión realista de Sa'di, quien ha visto los acontecimientos dulces y amargos y nos abre el apetito intelectual y emocional para conocerlos. A lo largo de su obra se puede ver el acompañamiento del amor y la razón; Sa'di ama todos los fenómenos del universo y a su creador, y este amor arroja una sombra sobre su fe, creencias y sus relaciones sociales, y le hace mirar a la sociedad y al estado de su tiempo con bondad humana. Ver el sufrimiento de las personas, las condiciones turbulentas y las innumerables calamidades en aquella época que ciertamente dejaron a muchos frustrados. Criar en una familia religiosa y sabia, su interés en el público y su sentido de responsabilidad para reformar la sociedad lo llevó a tomar la decisión que en lugar de gritar, frustrarse y desesperarse, usara su arte en este camino. Según Yousefi, Sa'di es un artista y psicólogo (los que podrían considerarse como el mejor cumplimento), el poeta utilizó estos dos habilidades conduciendo su educación y su arte para mejorar la sociedad (Yousefi 1989: 24).

Las palabras en *Golestán* que aparecen alguna vez en forma de poesía y alguna vez en prosa y expresan alguna vez en la lengua persa y alguna vez en la lengua árabe, y que también se dicen alguna vez con sencillez y alguna vez con complejidad, son para enseñar experiencias y el conocimiento del alma del ser humano. Alguna vez expresa sobre los conflictos entre las clases altas y bajas de la sociedad. A través de los relatos que muestran belleza, profundidad e ingenio, se puede enterar de las reflexiones y opiniones de este poeta que sin duda es pensador, intelectual y filósofo, sobre las cosas que pasaban en la vida: cómo pensaban las gentes de diferentes clases sociales, y que cómo eran sus relaciones, qué pensaban sobre los asuntos de la vida, cuáles eran sus responsabilidades y qué esperaban de la vida. Todas estas visiones muestran a un escritor contemplado en los detalles de la vida, preocupado por la ética y el alma humano. Habla acerca tanto de las virtudes morales como de los defectos del hombre. Todos estos asuntos se han relatado a través de los cuentos, poemas y refranes de la manera sencilla. Muchos de los refranes que se usa en la lengua persa vienen del *Golestán*.

El libro por tener un estilo sencillo y por ser interesante y atractivo causa que el lector alguna vez pierda la profundidad del significado del texto. La singularidad del libro de *Golestán* es notable porque es la relevancia teórica, social de un libro de visión panorámica. Desde esta perspectiva alguna vez el libro se ha afrentado con algunas controversias. En el libro de *Golestán*, Sa'di ha visto a la gente en diferentes estados de ánimo y en diferentes posiciones y así ha podido lograr una visión del mundo muy específica. Según Vazínpur¹ el libro de *Golestán* es como una escena del mundo real, cálido y vibrante, un mundo muy espectacular y contemplativo, y al mismo tiempo tangible. El efecto especial de *Golestán* es cuando encarna el mundo colorido al frente de nuestros ojos. En *Golestán* hay diferentes tipos de personas, con diferentes caracteres de tal forma que cada uno tiene su propia interpretación y reacción ante una situación semejante.

En este libro se habla tanto de un amor espiritual como material. Los lugares donde transcurren las acciones de los relatos, son diferentes también; a veces los cuentos acontecen en los jardines encantadores, y alguna vez suceden en los desiertos

1 Nader Vazínpur (1926–1996) fue un escritor e investigador de la literatura persa.

secos y calientes, a veces la escena está en una mezquita o una escuela y en ocasiones la escena ocurre en una ceremonia de peregrinación o en una fiesta.

En la obra igual que en el mundo real las personas reciben su premio y su castigo por sus acciones y comportamientos, aunque no siempre ocurre lo que debe ocurrir. Estos atributos no sólo existían en la época de Sa'di, sino ya en el siglo XXI todavía siguen siendo vivos. Sa'di debido a que vivía plenamente en el mundo real, era capaz de revelar la verdadera cara de su época. Él habla con nosotros con integridad y honestidad. La situación social de la era de Sa'di aparece en *Golestán* y este es un privilegio de este libro (Dashti 1960: 263).

Lo interesante de esta obra es que el propio autor entra en las escenas de los cuentos y se convierte en diferentes personajes de sus relatos. Sin lugar a dudas, su participación en algunos relatos no quiere decir que aquellas ocurrencias tienen lugar en el mundo real, de otra palabra a pesar de su aparición, tal vez aquellos relatos no sean más que solo unos cuentos.

En general, *Golestán* es un libro parecido una guerra literaria, en él se encuentra todos tipos de textos desde humorístico, política, asuntos sociales, morales y educativas hasta acontecimientos imaginarios, asesoramiento, predicación, amor y locura.

La mayoría de los textos escritos sobre la descripción del libro de *Golestán* no son más que unas composiciones. Frente de ellos había escritores extranjeros que han esforzado mucho para hacer una presentación verdadera acerca de Sa'di y del libro de *Golestán*, tales como Henri Massé,¹ pero desde que ellos como un nativo no tenían un dominio perfecto de la lengua persa y no comprendían el espíritu de su literatura, los ejemplos místicas, la hermosura y la musicalidad del tono, su trabajo quedó incompleto.

Algunos creen que *Golestán* no posee una idea central y fundamental, pero hay que decir que *Golestán* sigue una estructura social adecuada y que esta obra está escrita en forma de capítulos para mostrar lo contrario de lo que dicen estas personas. En realidad este libro tiene un eje central y un cierto camino. Si los cuentos de *Golestán* se seguían con anécdotas secas e intensivas o que circulaban alrededor de una trayectoria determinada y limitada, eso parecía una vía férrea que seguía un camino recta sin ninguna diversidad, entonces la gente estuviera cansada de leer esa obra; tampoco podía tener un efecto agradable. Básicamente, el núcleo de las anécdotas de *Golestán* es

1 Henri Massé (1886–1969) fue un orientalista, iranólogo, historiador y traductor francés.

la educación social para lograr una sociedad ideal y tranquila, en otra palabra esta obra sigue una estructura social adecuada. En *Golestán* se expresa de una u otra forma el comportamiento del individuo ante el entorno social, ante Dios, ante la relación con la religión y la relación entre los individuos.

Una de las características más importantes de contar una historia es cuando el escritor se olvida a sí mismo en algunos momentos y se convierte en un nuevo personaje o personalidad. Cuando Sa'di cuenta la vida de un sujeto, sale completamente de su propia personalidad y se pone en la piel de su personaje; entonces, él a través de sus cuentos ha podido dibujar los ángulos complejos de los valores y las normas que regían su sociedad. Las ideas de Sa'di circulan alrededor de los temas como sociología, psicología, ciencias sociales y psicología social.

En *Golestán* no importa quién es el personaje de la anécdota; cuando el autor tiene la intención de lograr un objetivo específico, usa a los personajes reales, míticos o de tiempos; sobre lugares también ocurre lo mismo, lugares imaginarios y los espacios apropiados para ser capaz de expresar sus propósitos.

Antes de *Golestán*, *Pañchatantra* traducido por Mohammad ibn Abdul Hassan Nasrallah Monshi¹ se consideraba uno de los libros más conocido de la prosa persa; en otra palabra se puede decir que antes de Sa'di, la visión dominante de la mayoría de los pensadores persas sobre la sabiduría práctica y ética era una mirada absoluta, abstracta, e ideal. Sin embargo, antes de este poeta había escritores que en forma de cuentos principalmente de animales, los cuales tenían como protagonistas a animales humanizados cuyos comportamientos son idénticos a los de las personas, habían dedicado a los asuntos delicados de la sabiduría práctica; los libros de *Pañchatantra* y *Marzubannam*² son ejemplo de este tipo de obras. Pero fue Sa'di quien, por primera vez, para mostrar la sabiduría práctica y ética según las realidades cotidianas de la sociedad, se consideró al ser humano como personaje principal en diferentes clases sociales.

1 Mohammad ibn Abdul Hassan Nasrallah Monshi mejor conocido como Abu'l-Ma'ali Nasrallah (s. XII) fue un poeta y político persa.

2 *Marzubannam* es una colección de fábulas de Al-Marzuban en idioma mazanderani, una lengua que se habla en la parte del norte de Irán.

El libro de *Golestán* está compuesto de poemas y las prosas rimadas y se ha escrito con una técnica basada en el estilo personal de Sa'di, entre otros libros de la literatura persa, esa obra se ha distinguido seriamente por sus características personales que el autor ha usado en su obra.

El estilo y el tono de Sa'di han causado que el lector sienta que un amigo le está conversando con él; un amigo que habla con honestidad y confía en su oyente e incluso confiesa sus imperfecciones y defectos. Este tono de discurso entre el lector y el narrador crea comprensión y cercanía.

En *Golestán* se habla tanto de las grandes virtudes de la humanidad como de sus intenciones y deseos de entidades morbosas. Este libro es el fruto de comunicación entre una variedad de personas frente al mundo y a las dificultades de la vida humano.

En *Golestán* la prosa se entremezcla con la poesía, esto significa que por cada frase pronunciada, acompaña una o más de una pieza de poesía en persa y a veces en árabe como un testimonio que viene para fortalecer, confirmar y completar las palabras del autor. La obra no es ninguna imitación, todo el libro es la creatividad, la innovación y la habilidad del mismo autor. Él mismo poeta al final de su libro menciona que todos los poemas son suyos y no se han tomado prestados de nadie. Desde el punto de vista lingüística, *Golestán* casi está compuesta de dos estilos: iraquí y Jorasani y también contiene palabras de pahlavi. Su prosa además de tener la elocuencia, la concisión, la sobriedad, la delicadeza y la elegancia también posee todas las configuraciones de poesía; aun la rima y versificación en ella no se ve en absoluto como algo artificial, sino completamente natural. En ninguna parte de su obra el significado ha sido sacrificado por la palabra y tampoco se ha usado palabras innecesarias. A pesar de que sus palabras llevan abundantes gracias y adornos, pero no ha abusado de las figuras literarias como rima, versificación, metáfora, el juego de palabras, el paralelismo, etc. La mayoría de sus frases son aforismos. A través de frases bonitas e pequeñas ha desarrollado mejores significados, es decir ha creado frases pequeñas con grandes significados.

Los ocho capítulos de *Golestán* se han organizado de tal forma que cada uno adorna y contribuye al otro y también debido a la diversidad de artículos el lector se enfrenta a una obra agradable y atractiva. El mismo Sa'di dijo al final del libro: "La mayor parte de los dichos de Sa'di son jocosos y divertidos".¹

¹ غالب گفتار سعدی طرب انگیز است و طیبیت آمیز.

Y en otra parte también dice:

Espero que no os cause aburrimiento,
pues una rosaleda es lugar de esparcimiento,¹

Las anécdotas de *Golestán* son divertidas e interesantes y consisten en lecciones y conclusiones de tal forma que el lector fácilmente siente y comprende los puntos sociales y éticos (Daneshpajuh 2009: 33).

Sa'di ha mantenido su atención en todos los segmentos de la sociedad. Al principio del libro señala el carácter de los reyes, inmediatamente habla sobre las características de los derviches y en un lenguaje irónico y humorístico habla contra los derviches glotones y holgazanes y los religiosos sin acciones y también de los que aprovechan la propiedad de los demás. Aconseja a los derviches a tener paciencia y a saber perdonar y dejar de lado la codicia. En la mitad del libro habla del amor y la juventud, un asunto que es interesante tanto para los ricos como para los pobres; también coloca el hábito de la virtud de no mal gastar y quedar en silencio, la actitud que en todo el mundo más se presenta por los pobres (Bahar 1958: 126).

Golestán como muchos otros libros también ha tenido críticas. Ali Dashti aunque es uno de los grandes admiradores de Sa'di, ha escrito la mayor parte de esta crítica. Él ha reunido gran variedad de anécdotas y las palabras de *Golestán*, para que demuestre que algunos son incompatibles entre sí o no tienen un propósito moral. Probablemente algunas de las anécdotas no son compatibles con sus títulos. Si contemplamos en *Golestán* llegamos a estos mismos puntos de Dashti, pero según Zarinkub la verdad es que la preferencia e ideas de Sa'di sobre la ética, las cuestiones sociales y del estado o en otra palabra su utopía y su anhelo se manifiestan en *Bustán* no en *Golestán* (Yousefi 1989: 29).

En este mismo caso Zarinkub dice que en el libro de *Golestán* retrata a los seres humanos con su propio mundo, con todas las desventajas y méritos, y con todas las contradicciones que existen en él (Zarinkub 2000: 122).

También sobre la influencia de las palabras se puede decir que en el mundo de *Golestán* la belleza y la fealdad, la tristeza y la alegría se unen; la paradoja que los

¹ امید هست که روی ملال در نکشد ازین سخن که گلستان نه جای دلتنگیست

críticos han descubierto en él, son la paradoja que existe en el mundo; Sa'di en este libro quiere describir al hombre y el mundo de tal forma que es, no de tal forma que debe ser.

Hay muchos escritos sobre la cualidad y la dignidad de *Golestán*. Quizás una gran parte del misterio y las delicias de los cuentos de *Golestán* todavía no se han descubierto y merecen descubrir el valor y la cara bella de este libro a través de las críticas, análisis y diferentes interpretaciones (Abdullahi 2006: 133).

Generalmente esta aceptación pública debe buscarse al menos de dos factores: primero estar atento de seleccionar el tema y el segundo, habilidad para adornar palabras. Las dos frases siguientes son una muestra para probar esta razón:

“Que puede hacer el enemigo, cuando es afable el amigo.”¹

“Afortunado es el que sembró y comió, y desgraciado el que murió y dejó.”²

Si hablamos del destino del libro de *Golestán* a través de los siglos que ha pasado, tenemos que recordar el sinnúmero de ediciones; las traducciones en diferentes idiomas; las ramificaciones de su influencia. En este libro se puede destacar tres rasgos distintivos:

Uno, que Sa'di sin duda deseaba crear una obra de arte que fuera al mismo tiempo un éxito popular. Segunda característica notable del *Golestán* es que en sumo grado se ha mostrado que Sa'di a través de su genialidad ha conseguido crear una nueva manera de narrar, mezclando prosa y poesía en la realidad que se reproduce lo cual, además de tener simplicidad también está adornada con las palabras para dotarlas de expresividad, vivacidad o belleza, con el objeto de sorprender, emocionar, sugerir o persuadir. Tercero, la influencia directa e indirecta del libro de *Golestán* sobre los poetas y escritores posteriores de Europa ha sido sin igual. Sólo con leer y releer esta obra se comunica un sentido justo de su riqueza y envergadura.

Como se ha mencionado en la parte de las obras de Sa'di, el libro de *Golestán* o *El jardín de las rosas* o *La rosaleda* es una obra combinada de la prosa rimada a la que se añaden tiradas de poemas breves llenas de ingenio y de intención que se ha dividido en un prefacio y ocho capítulos. Esa obra que es una colección de cuentos breves con su

¹ دشمن چه زند چو مهربان باشد دوست

² نیکبخت آن که خورد و کشت و بدبخت آن که مرد و هشت

particular estilo de anécdotas entretenidas que demuestran a la vez profundidad y una gran maestría literaria, en particular, posee esencialmente aspectos estéticos a través de usar palabras con eje de simetría. El uso de las palabras o su significado, determina el sentido de la obra literaria. Esta simetría en prosa y verso en *Golestán* añade un efecto agradable y un tono alegre en las palabras de Sa'di y elimina el aburrimiento y la fatiga. Uno de las habilidades de Sa'di es hacer rima; la musicalidad producida de las rimas es la razón principal de persistencias de sus palabras; él con algunos trucos como el movimiento de las palabras en una frase crea una armonía.

En esta obra Sa'di a través de contar diferentes anécdotas y proverbios divertidos y moralizantes ha tratado de aprender al lector la forma correcta de la vida. Aunque aparentemente el texto de la obra tiene un lenguaje sencillo para traducir, pero hay que saber esta sencillez por base, necesita un dominio total de los contrastes, los sinónimos y la sonoridad de la lengua, así como un perfecto dominio del ritmo tanto el interno como el externo; conocimiento perfecto sobre refranes árabes y persas, tradiciones musulmanas, edictos y sentencias coránicas y mitología persa.

Golestán está escrito en un estilo de singular belleza en una prosa sonora, rítmica, y algunas veces con presencia de rima matizada con pasajes en verso. Su estilo es de gran simplicidad, algunas veces incluso de concisión.

Desde que Sa'di en *Golestán* ha empleado un estilo nuevo tanto en la forma de escribir como en la organización y el adorno, entonces los antiguos lo encontraron como un libro excelente. Para los predecesores persas *Golestán* era tan atractivo y con tanto valor que ellos decidieron pasarlo de generación en generación de tal forma que se puede ver que este libro está en todas las manos. Este libro debido a su forma educativa y atrayente, poco a poco se consideró como el primer libro de la literatura para los hijos de la tierra persa; los niños aprenden a deletrear por su *Jardín de las rosas*. Es interesante saberlo que este libro además de usar como un libro educativo para los niños persas, también usaba para los niños de otros países. En este caso como un ejemplo podemos mencionar el libro *El tesoro de las niñas* de José Bernardo Suárez que se ha escrito en el año 1868, se trata de una colección de artículos extractados y traducidos por los mejores autores y publicada para servir de texto de lectura en los colegios y escuelas y que contiene las mejores celebres de sur américa. Una parte de esta obra compuesta expresamente para la educación de los niños, se ha adaptado de

unas anécdotas del libro de *Golestán* de Sa'di; el cuento de abajo que se ve en la página 10 de este libro es uno de ellos, titulado *Buenas compañías*:

Estando paseando, vi a mis pies una hoja medio seca, que exhalaba muy suave olor. La tomo y respiro su aroma con delicia. Tú que exhalas tan dulce perfume, le dije, ¿eres la rosa? No, me respondió, no soy la rosa; pero he vivido algún tiempo con ella; de esto proviene el dulce perfume que exhalo.¹

Aunque como un libro de texto en los centros de enseñanza parecía un hecho muy oportuno, pero en el fondo las desventajas fueron grandes: cada persona que lo había leído en su época escolar, pensaba que ya no era necesario leerlo de nuevo durante el resto de su vida. La gente pensaba que *Golestán* era un libro infantil y solo los niños tenían que leerlo; pero Sa'di no lo había escrito para niños, ya que un niño no era y no es capaz de coger los temas que deben ser tomados.

El profesor Mohammad Taqi Bahar en una descripción detallada del libro de *Golestán* afirma:

Golestán es un libro que está escrito en la máxima habilidad; el propósito del autor fue escribir un libro ético y social sin lanzar al lector ni en un laberinto de consejos secos y fanáticos, ni en principios morales. El autor ha intentado para que el lector no sienta odio por las cuestiones de aquella época, lo que se trata de evitar los placeres de la vida y separación del mundo; y para que también no aburra al lector por las repeticiones de las educaciones sociales. Él también trató de ser diferente de los antiguos, tanto sobre el uso de las palabras como en el estilo, así que en este sentido ha creado algo nuevo. (Bahar 1958: 124)

۱ گلی خوشبوی در حمام روزی رسید از دست محبوبی به دستم
بدو گفتم که مشکى یا عبیری که از بوی دلاویز تو مستم
بگفتا من گلی ناچیز بودم و لیکن مدتی با گل نشستم
کمال همنشین در من اثر کرد و گرنه من همان خاکم که هستم

4. Recepción europea de Sa'di

En el siglo XVIII para los europeos Asia, la cuna de antiguas civilizaciones, resultó altamente atractiva y casi mágica. Muchas obras maestras de la literatura persa se tradujeron en diferentes idiomas, sin embargo, quizás ninguna de estas obras literarias han llamado la atención de los occidentales tanto como las dos obras bien conocidas de Sa'di: *Golestán* y *Bustán*. La fama de Sa'di es tan manifiesta y reconocida que puede darse por sentado; eso se refiere a ciertos aspectos de sus obras y de su recepción pública bien conocidos. En realidad el primer poeta cuyas obras fueron traducidas a las lenguas europeas en el año 1634, fue Sa'di.

El traductor de *La rosaleda* sobre este libro dice: "Más de medio centenar de traducciones, las más antiguas del siglo XV, colocan a *La rosaleda* entre las obras clásicas de la literatura no ya persa, sino mundial" (Vargas 2007: 15). Según algunos literatos *La rosaleda* es el *Quijote* persa.

En 1634 André Du Ryer, que había sido cónsul de Francia en varios lugares de Oriente y luego intérprete real de lenguas orientales, publicó en París su traducción de una selección de *Golestán*; esta traducción con el título de *Gulistan ou L'empire des roses* con todos sus defectos fue recibida con gran entusiasmo e interés por los expertos de Europa, quienes por primera vez se enfrentaban a una obra de la literatura persa. Desde entonces este poeta se convirtió en una fuente de inspiración para los escritores y poetas extranjeros (Sahab 1977: 150).

Cabe mencionar que desde de la traducción de Du Ryer hasta ahora, se han publicado en Francia hasta nueve versiones distintas. Los traductores más famosos de este libro al francés son: Jacques-Maurice Gaudin (1789), Nicole Sémelet (1834), Charles Defrémery (1858), Franz Toussaint (1904) y Omar Ali Shah (1991).

Francia fue el primer país que tuvo el honor de presentar a Sa'di en Occidente, pero los traductores de otros países del mundo no se quedaron atrás. Después de la traducción de Du Ryer, en el año 1636 *Golestán* fue traducido al alemán por Friedrich Ochsenbach. Desde entonces, los eruditos de Europa le dieron la bienvenida. En 1651, Georgius Gentius produjo una versión latina acompañada del texto persa para el

príncipe de Sajonia. Adam Olearius¹ en 1654, después de aprender el idioma persa en Irán, con la ayuda de un converso persa al cristianismo, hizo la primera traducción directa al alemán². Después de él Friedrich Rückert³, un verdadero genio que dominaba diferentes lenguas, tradujo los poemas de *Golestán* en 1847, pero este libro se publicó treinta años después de su muerte. Este traductor también había vertido el *Corán* y *Bustán* al alemán. Cabe mencionar que su traducción del libro *Bustán* se considera la mejor a su lengua.

Golestán ha sido traducido al inglés en múltiples ocasiones. La primera traducción completa del *Golestán* al inglés es la de Sir Richard Francis Burton⁴ en el año 1888, quien consiguió fama por sus investigación en Asia y África, así como por su extraordinario conocimiento de lenguas y culturas. Según algunas fuentes, hablaba veintinueve lenguas europeas, asiáticas y africanas (Lovell 1998: 17).

Antes de la traducción de Burton, había otras traducciones de algunas partes de la obra, la primera de ellas la de Stephen Sullivan, que en 1774 dio una selección de las anécdotas de este libro en inglés. En 1806 apareció la versión de Francis Gladwin, que en su edición de 1865, en los Estados Unidos, llevó un prólogo muy laudatorio del poeta Ralph Waldo Emerson, muy interesado en las obras de Sa'di y Hafiz, a quienes había conocido a través de las traducciones del orientalista austríaco Joseph von Hammer-Purgstall. Se dice que en las obras de Emerson se menciona 30 veces el nombre de Sa'di y 25 el de Hafiz. Es evidente la influencia que tuvieron estos dos poetas persas, sobre todo Sa'di, en las creaciones literarias de Emerson, quien compuso un poema dedicado a él (Dashti 1960: 22).

1 Adam Olearius (1603-1671) fue un académico, geógrafo, matemático y bibliotecario alemán. Viajó a Persia como secretario del embajador de Federico III, duque de Holstein-Gottorp ante el shah del Imperio safávida; fruto de sus actividades y observaciones fueron dos libros que publicó a su regreso.

2 Véase la *Encyclopaedia Iranica* (<https://iranicaonline.org/articles/golestan-e-sadi>).

3 Friedrich Rückert (1788-1866) fue un poeta y traductor alemán, profesor de orientística en Erlangen y Berlín. Después de cultivar todos los géneros poéticos y con preferencia los más difíciles y refinados, descubrió en la poesía oriental de Ferdusí, Hafiz y Sa'di fuentes de inspiración y nuevas formas métricas para adaptar al idioma alemán.

4 Sir Richard Francis Burton (1821-1890) fue el paradigma de aventurero romántico ilustrado: explorador, científico, militar, antropólogo y un excelente escritor y traductor de varios idiomas. Autor de gran cantidad de libros sobre temas místicos.

También al siglo XIX pertenecen las versiones del *Golestán* al alemán por Karl Heinrich Graf, al ruso por S. Nazariantz, al inglés por B. Eastwick y al polaco por Kazimirski.

Bustán es el otro libro de Sa'di, anterior al *Golestán*. Está compuesto en verso, dividido en diez secciones cada una de ellas dedicada a un tema específico. Según el periódico digital *The Guardian* este libro está considerado uno de los cien mejores libros jamás escritos¹.

El orientalista francés Garcin de Tassy fue el primero que tradujo por entero el libro de *Bustán* al francés en 1859. Le siguieron otros compatriotas suyos, entre ellos Jean-Baptiste Nicolas y Charles Barbier de Meynard. En alemán se cuenta con la traducción, realizada a mediados del siglo XIX, por el poeta y orientalista Friedrich Rückert, revisada y completada en 2013.

Gracias a estas dos grandes obras, Sa'di se introdujo en la literatura europea, y pronto Europa sintió una gran admiración y respeto por el poeta. El *Golestán* ha sido traducido más frecuentemente y ha jugado un papel significativo para la influencia de la literatura persa en la cultura occidental. Para Garcin de Tassy, Sa'di es el único poeta iraní que tiene tal reputación entre los europeos (Zarinkub 2000: 104).

Los lectores occidentales se sienten algo ajeno cuando leen un libro de algún poeta oriental, de otra palabra no comprenden mucho de lo que leen, lo que no se ocurre al leer las obras de Sa'di. Henri Massé,² orientalista, historiador y traductor especializado en el estudio de Irán, afirma que:

Incluso cuando se lee la obra de Sa'di a través de una traducción, todavía existe una relación perpetua y adecuada entre la razón y la imaginación, igualmente se ve una filosofía que satisface cualquier gusto, y también los principios éticos que se han convertido en un mismo estilo, todos estos contribuyen a que el lector extranjero vea a Sa'di como un poeta universal. (Zarinkub 2000: 104)

A pesar de que Sa'di en el *Golestán* ha descrito la naturaleza, el ambiente y el estado espiritual de su propio país, con referencias a los desiertos, los esclavos, los

1 Véase "The top 100 books of all time" (8 de mayo 2000), <<https://www.theguardian.com/world/2002/may/08/books.booksnews>>

2 La obra original de Massé se titula *Essai sur le poète Sa'di*, y se publicó en París en 1919.

camellos y La Meca, ha podido atraer a muchos extranjeros. Tal vez habría que buscar la razón en la imagen de la cotidianidad de la vida, que aparece en cada parte del libro del poeta; el misterio de su popularidad mundial se encontraría en la similitud y el acercamiento de las ideas de Sa'di a la visión y las ideas de los lectores de Occidente.

Jean de La Fontaine fue una de las primeras personas que encontró esta fuente. Según los investigadores europeos entre sus *Cuentos y relatos en verso* hay varios cuentos que han sido adaptados de obras de Sa'di. Esta influencia también se ve claramente en cuentos de Saint-Lambert, Lessing y Lorenzo Pignotti (Zarinkub 2000: 104). De esta manera Sa'di fue introducido en la literatura de Europa, y pronto el mundo occidental sintió mucho respeto por este genio asombroso. Sin embargo, se necesitaba tiempo para que Europa reconociera a Sa'di como se merecía (Zarinkub 2000: 103-104).

Según el filósofo francés Ernest Renan la sabiduría de Sa'di, la delicadeza de sus pensamientos que impulsan el espíritu, el humor suave que utiliza para criticar las desviaciones de la humanidad, son factores que hacen que este poeta sea tan querido por nosotros¹.

Quizás la razón de la popularidad de Sa'di reside en la habilidad con que mezcla la seriedad y el humor y también en el hecho de que ha tratado cualquier tema y cualquier tipo de pensamiento; sus obras, al contrario de las de muchos autores orientales, no solo no aburren al lector, sino sabe bien cómo dar vida a las palabras para atraparlo.

Voltaire,² que había leído el libro de *Golestán*, hablaba sobre su traducción, incluso había tomado algunos temas de este libro. Madame Roland³ tuvo un especial interés por Sa'di y probablemente en sus famosas cartas citaba varias de las historias y los consejos de este poeta como testigo. Parece que en aquella época el conocimiento de las obras del Oriente, sobre todo obras de los poetas como Sa'di, era una muestra de cultura, educación y prestigio.

1 "El poeta persa Sa'di, pacificador mundial" (especial con motivo del Día Nacional de Sa'di [22 abril 2018]). Véase <https://iqna.ir/es/news/3502429/el-poeta-persa-saadi-pacificador-mundial-especial-con-motivo-del-d%C3%ADa-nacional-de-saadi>

2 François-Marie Arouet, más conocido como Voltaire (1694- 1778), escritor, historiador y filósofo francés.

3 Marie-Jeanne Roland de la Platière (1754-1793), fue articulista y revolucionaria francesa.

Se puede decir que hasta cierto punto el romanticismo debe parte de su existencia a la publicación de tales libros orientales en Occidente; ese corriente causó una nueva oportunidad para publicar las obras de Sa'di. Los abanderados de este movimiento miraban las obras de este poeta con respeto y admiración. Las dos obras de Sa'di, además de cautivar a los interesados, también han sido fuente de inspiración para pensadores occidentales como Voltaire y Goethe. Victor Hugo menciona un fragmento de *Golestán* en la introducción de su libro de poemas *Les orientales*; también ha intentado adornar su obra con la forma de expresiones que ha usado Sa'di, a quien consideraba un símbolo del Oriente.

Antes de Hugo, Goethe lo había hecho. En las obras de Herder, Mosse y Balzac puede hallarse asimismo el nombre de Sa'di, aunque en este caso cada uno ha tenido su manera de admirarlo. Vargas, el traductor de *Golestán*, para mostrar la importancia de esta figura literaria persa en Occidente escribe:

Pese a las versiones a lenguas europeas que desde antaño se hicieron del *Bustán* y de *La rosaleda*, no fue hasta el siglo XIX cuando se realizaron traducciones de calidad del texto íntegro, que hicieron que Sa'di se convirtiese, junto a su paisano Hafiz (m. 1389), en la figura representativa y la puerta de entrada a la literatura persa. De estas traducciones se valieron literatos europeos de la talla de Goethe, Renan, Hugo y Balzac, entre otros. Así, Víctor Hugo encabeza su obra *Los orientales* con una frase del prólogo de *La rosaleda*, y E. Renan dice que Sa'di parece un escritor europeo. Goethe que estaba también fascinado por algunos escritos sufíes y, más especialmente, por la metáfora de Sa'di Shirazi escribe en su *Diván de Oriente y Occidente* unos versos que se inspiran en estos del *Golestán*.

Por su parte, el poeta Eugène Manuel quedó muy impresionado por la atracción mágica de las palabras de Sa'di; en su obra *Poésies du foyer et de l'école* (1889) reescribió uno de los cuentos de Sa'di con algunos cambios y se los atribuyó a sí mismo.

A pesar de pasar tanto tiempo, la Europa contemporánea aún no ha olvidado a Sa'di, y parece que todavía está dispuesta a comprender y aceptar sus ideas. La razón de este asunto es que desde el trabajo pionero de André Du Ryer hasta hoy se realizaron cientos de ediciones, reediciones y adaptaciones de la famosa *Golestán*. No hay que olvidar el esfuerzo de los orientalistas, sobre todo de Henri Massé, para presentar este distinguido poeta persa en Europa.

Los intentos de los orientalistas y las traducciones de las obras de Sa'di han tenido unos reflejos positivos en el mundo occidental. A continuación se presentan algunos ejemplos de estas reflexiones:

- Las obras de Sa'di, especialmente el *Golestán*, fueron el inicio de la historia del surgimiento de un nuevo género literario en Europa.

- Antes de la aparición de los libros traducidos de Sa'di, ninguna figura literaria o filosófica en Europa había presentado anécdotas filosóficas.

- A lo largo de los últimos años del siglo XVII, cuando en Francia no era posible la crítica directa, se utilizó el *Golestán* de Sa'di con el fin de crear un marco para aconsejar a los reyes.

- La influencia de Sa'di estuvo presente en diferentes culturas, en la europea, turca y árabe.

- En sus obras se aprecia una delicadeza especial y se siente un profundo conocimiento de la humanidad y un respeto de la dignidad humana.

5. Recepción de Sa'di en España

La popularidad de una obra en una parte del mundo, la relevancia cultural de la misma, la recepción de la crítica, su peso histórico son algunas características a considerar para saber que una obra merece ser leída y releída.

El vaivén en la fama y reconocimiento de los escritores depende de los lectores, la crítica y las ediciones de las obras. En el caso de *Golestán*, estos aspectos han sido bastante favorables. Aunque hay que decir que, hasta entrada la segunda mitad del siglo XX, la obra casi no tenía lectores en España, ni crítica, con algunas excepciones.

En esta parte de la tesis, se estudia en la medida de lo posible la recepción crítica que la obra literaria de Sa'di de Shiraz obtuvo en España y la influencia de su obra en la de los escritores y poetas españoles.

No cabe duda de que el concepto clásico coincide en considerar a las obras que pertenecen a su ámbito como de alta excelencia y valor ejemplar y que ejercen una influencia particular. Por eso muchos escritores y poetas para crear su obra han aprovechado como fuente de inspiración. Uno de los poetas más destacados de la

Generación del 27 y de la historia de la poesía en español que recibió influencia de Sa'di, fue Juan Ramón Jiménez.

La poesía de Juan Ramón Jiménez es una poesía espiritual en búsqueda de la belleza. Esta característica ha hecho que Jiménez presentara una diferencia significativa en comparación con los poetas de su tiempo. El tema central de la mayoría de la poesía de Juan Ramón Jiménez es el establecimiento de una correspondencia entre lo natural y humano con lo divino. Los símbolos que se ven en sus poemas son, si puede decirse así, más orientales que occidentales; sus símbolos líricos y estéticos funcionan para descubrir su interioridad elegante y melancólica. Uno de los que ha usado es la flor (rosa), lo que tiene varios significados a la vez, un símbolo que habla del misterio del universo y de la vida, muestra la belleza de la mujer y expresa la eternidad, la perfección y el amor. Este símbolo en la concepción espiritual ha comunicado un profundo significado a sus poemas, especialmente a sus últimas obras. Sabine Ulibarri, poeta, profesor y escritor americano, en un estudio notable ha explorado sobre las similitudes entre la "rosa" de Jiménez y la colección de poemas de "rosas" de William Butler Yeats, notable dramaturgo, ensayista y poeta irlandés. Después de un estudio cuidadoso y profundo del símbolo de la rosa en los poemas de estos dos poetas occidentales, Ulibari concluyó que Juan Ramón Jiménez en su poesía no ha aceptado ninguna influencia de otros poetas, excepto las influencias orientales.¹

Sin duda, la conexión simbólica de la rosa con la divinidad que se ve en los poemas de Jiménez no se ve tan fácilmente en los escritores y poetas occidentales, según afirma Santos Escudero (Santos1975: 449). Este mismo autor, en su amplio estudio sobre el poeta, dice asimismo:

No se puede ignorar la influencia de Sa'di (1193-1291), el poeta persa del siglo XIII nativo de Shiraz. En la biblioteca personal de Jiménez de Moguer todavía se encuentran dos traducciones de *Golestán*. Por lo tanto, es obvio que este poeta persa ha sido influyente en el poema la única rosa de Juan Ramón. (Santos 1975: 450)

¹ Véase *El mundo poético de Juan Ramón: estudio estilístico de la lengua poética y de los símbolos* (Madrid, Edhighar, 1962).

Una de las traducciones de *Golestán* en la Biblioteca personal de Jiménez está en alemán titulada *Sadi's Rosengarten* publicada en 1920 en Múnich, y otra en inglés con el título *The Rose-Garden of Sa'di* también publicada en 1920 en Londres. Uno de los poemas que se ha encontrado en ambas versiones, que J. R. Jiménez utilizó para crear su poema “La única rosa” es el siguiente:

¿De qué te valen estas flores en la canasta
si un solo pétalo de mi rosaeda te basta?
Esas flores más de seis días no perduran,
mas mi rosaeda siempre tendrá su frescura.¹

Según Jiménez, “Sin duda, la única flor que perdura es la flor de Sa'di” porque tiene relación con la divinidad. En el poema antes mencionado puede verse la vinculación con estos versos de Sa'di:

Todas las rosas son la misma rosa,
amor, la única rosa.
Y todo queda contenido en ella,
breve imagen del mundo,
¡amor!, la única rosa.

El *Golestán* se considera en España una parte de la literatura extranjera que anima a los escritores españoles a interesarse por temas realistas y sociales. La aceptación de su obra en España dependía de muchos aspectos que no sólo eran literarios, sino también políticos, sociales e incluso personales. A través de las prensas españolas o a través de las narrativas de los escritores y poetas o traductores españoles fue conocido en España de forma exclusiva por su obra literaria y por su carácter.

En las siguientes páginas se traen a colación, siguiendo un orden cronológico, diversas opiniones publicadas en España sobre Sa'di y su obra.

¹ به چه کار آیدت ز گل طبقی؟ از گلستان من ببر ورقی

گل همین پنج روز و شش باشد وین گلستان همیشه خوش باشد.

El *Diccionario histórico o Biografía universal*, impreso en Barcelona entre 1830 y 1833 en 12 volúmenes, es un amplio repertorio de personalidades célebres desde la creación del mundo hasta principios del siglo XIX de nuestros días. El artículo dedicado a Sa'di ofrece una biografía del poeta, destacando los puntos más importantes de su vida, en particular su carácter: “era bondadoso jovial y perspicaz, reprobando del mismo modo la exaltación religiosa, que la indiferencia hacia las prácticas del culto. Fue honrado de sus contemporáneos, y sus escritos han perpetuado su memoria” (VV. AA. 1832: XI, 394). Con todo, es más interesante la referencia a su obra:

Golestán que es el más célebre de todos, es una colección en prosa y verso de preceptos morales y políticos, sentencias, pensamientos, epigramas y anécdotas curiosas, referidas en estilo elegante y majestuoso aunque menos figurado que el de los demás poetas orientales. El *Bustán* es obra de la misma clase, aunque más severa por lo que respecta a los principios religiosos: está en verso y comprende diez libros o cantos. El *Pand-nameh*, poema moral y los *Consejos de los reyes*, ambos en prosa forman el todo de las obras de Sa'di, a quien los orientales llaman *el salero de los poetas*. Su colección ha sido impresa en Calcuta, 1791, dos tomos en folio, y traducida en inglés, francés, alemán, etc. (VV. AA. 1832: XI, 394)

Por la misma época (1831–1834) se publicó, también en Barcelona, el *Diccionario geográfico universal* en diez volúmenes. En el vol. VII, pp. 352–363, se encuentra un largo artículo dedicado a Persia, que contiene asimismo numerosas alusiones a la lengua, la literatura y, en general, la cultura del país: la relación entre los persas y su bella lengua, sus célebres poetas, entre ellos Ferdousí y Sa'di, de quien se ofrece una breve biografía.

Gaspar María de Nava, más conocido por su título de conde de Noroña, fue un militar, diplomático, dramaturgo y poeta español. El conde de Noroña cuenta con una extensa obra poética, que se inscribe en las corrientes estéticas de su época. La traducción de poemas árabes, persas y turcos en las *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, publicadas póstumamente en París en 1833, le ha supuesto a su autor mayor reconocimiento que su propia creación lírica, como ya en 1897 reconocía Menéndez Pelayo (Beik 2014: 11). Este libro está al alcance de todos los interesados a través de una copia digital.

En esta obra Noroña alaba la grandeza de la poesía de Oriente y en varios lugares se refiere detalladamente a los poetas persas, entre ellos en particular a Sa'di: en la página 42 menciona sus obras y en la 233 se refiere a la tumba del poeta y menciona sobre su importancia en Oriente diciendo: "Sa'di floreció en el siglo trece y sus escritos gozan aun de una gran reputación entre los orientales, tanto por su mérito literario como por los excelentes preceptos que contiene". El volumen contiene la traducción de varias fábulas y poemas de *Golestán* y *Bustán*, que ocupan las pp. 213 a 216.

Por su parte, la *Historia de la Persia* del francés Louis Dubeux, aparecida en Barcelona en 1842 y traducida al castellano por una "Sociedad literaria", puede leerse: "Los sepulcros de Hafiz y de Sa'di son los dos monumentos de Shiraz que excitan más la curiosidad de los extranjeros" (Dubeux 1842: 22). Más adelante, entre las pp. 328 y 334, se refiere ampliamente a Sa'di, su biografía y, sobre todo, su obra y su pensamiento, basándose en opiniones de Silvestre de Sacy, así como en poemas traducidos por este reconocido orientalista.

El *Viaje ilustrado en las cinco partes del mundo*, impresa en Madrid en 1852, es traducción de la obra homónima francesa de Adolphe Joanne (1850), con una amplia introducción firmada por el periodista, historiador y dramaturgo Ildelfonso Antonio Bermejo. Se trata de un recorrido por la naturaleza, la sociedad y los acontecimientos de las diferentes partes del mundo, con el propósito de presentar distintos lugares junto con las figuras más representativas de cada región, insistiendo en las semejanzas entre las diversas poblaciones a pesar de las diferencias de raza y cultura. Al tratar de Persia, se refiere con detalle a diversos aspectos del país y de sus habitantes, y al describir la ciudad de Shiraz no puede dejar de referirse a Sa'di:

En las puertas de Chiraz se ven dos sepulcros, restaurados por Karim Kan y rodeados de hermosas jardines; el uno es de Sa'di, el otro de Hafiz. Natural era que estas dos rosas de la poesía persa viniesen a dormir en el edén de la Persia. Las obras de Sa'di son muy veneradas entre los persas, y de ellas hay traducidas al francés algunas que se titulan: *Los rayos*, *El jardín de las frutas* y *El jardín de las rosas*. (Joanne 1852: 66)

En algunos periódicos o revistas culturales españoles del siglo XIX pueden hallarse referencias a Sa'di. Así ocurre, por ejemplo, con la revista científica y literaria *La Abeja*, que en el tomo III de 1864 inserta un largo trabajo de Franz Anton Nüsslein

titulado “Filosofía ideal. Estética”,¹ en el que se abordan los diferentes tipos de poesía. Al referirse al género natural de la poesía de Sa’di (parte X, p. 354) se extiende sobre la poesía didáctica e insiste en la estrecha relación entre la ciencia y este género de poesía: “la poesía didáctica es la representación poética de las ciencias”. En otra parte dice:

[...] En el género didáctico se verifica una combinación de poesía y la ciencia, de la belleza y de la verdad; pero esta combinación es y debe ser una verdadera e íntima identificación de ambas, pues de lo contrario la poesía didáctica se presenta como un ser hermafrodita. [...] Ambas cosas, ciencia y poesía, deben traspasarse una a otra y confundirse en un solo conjunto. (p. 354)

Además de la revista *La Abeja*, se puede mencionar el periódico de *Vanguardia*; en este periódico se halla un artículo bajo el título “La poesía didáctica de Sa’di” donde se habla de *Golestán*, diciendo:

El *Jardín de las rosas* o *Golestán*, es, tal vez, la obra maestra de lo que podríamos llamar el didactismo poético de Sa’di. En este libro, alternan los temas y cuestiones más variadas y aun más opuestas. Brillan, en él, por un igual, la fantasía y la ternura, la ciencia y la experiencia del hombre, los episodios sentimentales y las escenas humorísticas, el amor y la piedad. (Junoy 1935: 9)

Y al ofrecer los primeros ejemplos de este tipo de poesía menciona las Sagradas Escrituras de los hebreos y especialmente señala el libro de Job; luego, cuando menciona los países del origen de este tipo de poesía nombra a Sa’di: “Sobre este tipo de poesía son dignas de conocerse entre los pueblos orientales las poesías chinas, persas y árabes. Los más famosos poetas de odas y canciones entre las persas son Rudgi, Anssari, Assadi, Anvari, Sa’di, Hafiz” (p. 317).

Más adelante, al tratar de la poesía didáctica, y los excelentes poemas de este género en la literatura cita de nuevo a Sa’di: “entre los persas es digno de singular mencionar el *Bustán* de Sa’di o el *Verjel*, colección de poesías didácticas” (p. 354).

¹ El trabajo aparece publicado en doce partes, según la siguiente distribución: pp.1-5 (I), 33-37 (II), 73-91 (III), 113-119 (IV), 153-163 (V), 193-197 (VI), 233-236 (VII), 273-279 (VIII), 313-319 (IX), 353-357 (X), 393-398 (XI) y 432-433 (XII).

Otra rápida alusión se halla en el número del 15 de septiembre de 1868 del periódico quincenal *El Panorama*, publicado en Valencia: “La fábula persa, de Sa’di, *El ruiseñor y la rosa*, demuestra que su autor comprendía, como filósofo, esta armonía que cantaba como poeta” (p. 323). Por su parte, en el n.º 7 (14 de enero de 1871) del periódico *El Entreacto*, publicación madrileña dedicada al teatro, en un artículo dedicado a la música de Persia se menciona a Sa’di junto a otros grandes poetas de este país. Finalmente, también en *La Ilustración* en su n.º 427 correspondiente al 4 de mayo de 1837, se menciona, aunque muy de paso, el nombre de Sa’di.

Roque Barcia, el escritor del libro *Primer diccionario general etimológico de la lengua española*, Volumen 4, publicada 1894 en Barcelona, describe separadamente todos aspectos de Persia (Persia antigua y Persia moderna o Irán), y escribe aunque muy breve con la extensión que su importancia exige. En uno de los apartados cuando llega a hablar de las más famosas ciudades de este territorio menciona a Shiraz; hay que decir que la alusión a Sa’di resulta inevitable al pasar revista a las principales ciudades de Persia y llegar a Shiraz: “Fue el centro político de la Persia y de la civilización asiática cantada por sus poetas Hafiz y Sa’di” (p. 203); acerca de la literatura persa nombra a los grandes poetas: “Sa’di, Hafiz, Jami, colocados en primer línea entre poetas de la Persia” (p. 200). También encontramos el nombre de Sa’di cuando hace alusión a la lengua persa:

Este idioma, sin embargo de su doble origen, está lleno de precisión y gracia de donaire de poesía, según lo demuestran los monumentos de sus grandes autores, tales como *Schahnameh* de Ferdousí y el *Golestán* de Sa’di, los cuales dan al persa una grande importancia en la erudición universal. (p. 206)

Finalmente, se hace incluso alusión a una de las versiones occidentales de la obra del poeta: “el gran orientalista M. Defrémery ha traducido admirablemente el *Gulistán* de Sa’di” (p. 206).

Rafael Cansinos Assens¹ fue poeta, novelista, ensayista, crítico literario, hebraísta y traductor. Su primera traducción directa del árabe al español fue *Las mil y una noches*.¹

1 Rafael Cansinos Assens (1883–1964), es uno de los escritores de referencia de la Edad de la Plata de las letras españolas. Hay varios estudios sobre su faceta de traductor; para una visión de conjunto puede consultarse Palenque (2020), con bibliografía específica.

Cansinos concibió y elaboró el libro de *Antología de poetas persas*, entre los que se encuentra, naturalmente, Sa'di. Por primera vez Cansinos en 1955 quiso publicar su libro a través de la editorial Aguilar, pero por razones desconocidas nunca se llevó a cabo; en 1983 la Editorial Nacional publicó una parte de esta obra dentro de su colección de poesía y en 1991 la Editorial Lípári, también en Madrid, imprimió la obra completa. En 2006 la Editorial Arca realizó una nueva edición a partir de la de Lípári, cotejándola con el original que conserva la Fundación–archivo Rafael Cansinos Assens, corrigiendo las erratas y los errores que aquella contenía.

Este poeta–traductor cuando en su libro quiere hablar del estilo literario de Jami, uno de los grandes poetas persas, nombra a los poetas en los que se había inspirado para crear su poesía, mencionando a Sa'di y su poesía mística. En otra parte, al comentar *Salaman ve Absal*, una obra de Jami, dice: “Es una novela rimada, un poema simbólico, místico para cuya comprensión completa se requiere estar iniciado en el esoterismo sufí, y que, técnicamente, se asemeja al *Gulistán* de Sadi y al *Beheristan* del propio autor”.

En una parte de su libro donde da una definición sobre sufismo y explica sobre este fenómeno habla de Sa'di y dice así: “Sadi se nos muestra como un hombre sinceramente piadoso y desasido de los placeres del mundo”.

En esta misma parte cuando el autor quiere ofrecer el nombre de los poetas que llevan la inspiración y el acercamiento apropiados con este tipo de poesía, primero empieza con Sa'di y la razón que tiene para esta actitud es porque en su opinión Sa'di es el místico puro. También incluye Cansinos una breve biografía de Sa'di, refiriéndose a las peripecias vividas en sus viajes:

Tras una vida accidentada en la que se inscriben largos viajes por Asia, una romería a La Meca, durante la cual los cruzados lo capturan cerca de Jerusalén y lo hacen trabajar con el pico y la pala en la fortificaciones de Trípoli, hasta que, al fin, lo rescata un amigo, Sa'di termina sus días –largos días–, pues muere centenario en Shiraz.

1 *Las mil y una noches* es una obra muy conocida de la literatura medieval del Oriente Medio. Cabe mencionar que el núcleo de los cuentos de esta obra está formado por un antiguo libro persa llamado *Hazâr afsâna* (o sea, *Mil leyendas*).

Cada vez que el autor habla de un poeta, menciona a Sa'di también, como si este fuera el centro de la literatura persa; aun cuando escribe una biografía de Hafiz, compara estos dos poetas para mostrar las similitudes que se encuentran entre estas dos gigantescas figuras de la literatura persa.

En otro lugar de su libro se refiere en tono altamente elogioso a las producciones del poeta:

Dos son las obras que han consagrado la fama de Sa'di; dos grades poemas que se titulan, respectivamente, el *Gulistán (La Rosaleda)* y el *Bustán (El Verjel)*. Ambas obras son semejantes por su tendencia moral, admonitoria y didáctica, y solo difieren en cuanto a la técnica que en ellas sigue el autor, ambas predicán la misma moral altruista, idéntico despego de los bienes y goces mundanos y el mismo encendido amor a los bienes y goces mundanos y el mismo encendido amor por Dios.

Y, de modo más particular, alude al *Golestán*, manifestando su opinión de esta forma:

Es en *Gulistán* donde brillan en todo su esplendor el genio y el arte de Sa'di y, sobre todo, la belleza de su alma pura y generosa. Su desasimiento del mundo, su anhelo de Dios, le inspiran conceptos e imágenes de auténtico sublimidad, que marcan la mayor altura a que puede elevarse el alma de un místico.

Cansinos Assens, en otra parte de su libro, se refiere a los autores de fábulas y cuentos de fondo moral, quienes tienen cierta relación con los poetas, pues utilizan la prosa en forma rimada. En este caso enmarca a Sa'di y dice: "La técnica de que sirven también análoga a la empleada por los poetas místicos, sobre todo por Sa'di, en sus obras".

Cuentos de los derviches persas y otros cuentos sobre la humildad y el orgullo traducción publicada en 2002 de *The discontinued dervishes* (1977) de Arthur Scholey, colección de relatos sacados del *Golestán* de Sa'di. Scholey es un gran admirador de Sa'di, y esa admiración aparece en distintos lugares del libro. Por ejemplo, puede leerse en la introducción: "las letras de sus canciones, sus cuentos, su sabiduría, su sentido común y su humor siguen siendo tan dulce hoy mismo como cuando fueron escrito por primera vez en el siglo XIII" (Scholey 2002: 13).

Este libro no es una traducción completa del *Golestán*, sino que el autor ha elegido setenta y cuatro historias que versan sobre sabiduría, humor y ética, teniendo por protagonistas reyes, señores y sirvientes, esclavos y mendigos, alumnos y maestros, derviches y santos, inteligentes y tontos; el autor confiesa que toda la obra poética de Sa'di es difícil de traducir:

Según un proverbio oriental, cada palabra de Sa'di tiene sesenta y dos significados. Y todos los cuentos, sean sencillos, complicados, fascinantes, humorísticos, misteriosos o profundos, siguen ofreciéndonos más y más de los sesenta y dos significados de Sa'di, a medida que uno va entendiéndolos y les deja que resuenen en nuestras mentes y corazones. (Scholey 2002: 17)

Como se mencionó anteriormente “cada palabra de Sa'di tiene setenta y dos significados”, ¡de lo profundo a lo ridículo! Presentado como un atractivo libro de regalo, es un homenaje apropiado al ingenio, la sabiduría y el humor sutil del trabajo de Sa'di.

El libro *Espacio vacío* es una novela testimonial publicada por Daniel Iglesias Kennedy en 2003: en la p. 7 se ofrece una biografía de Sa'di y nos cuenta un relato de su vida.

En *Tres ensayos sobre literatura rusa: Pushkin, Gógol y Chéjov* (2006), Antonio Benítez Burraco recoge tres ensayos sobre diversos aspectos de la literatura rusa del siglo XIX. Cada ensayo se ha dedicado a las características de los tres poetas cuyos nombres figuran en el título. En esta obra se habla sobre la moda orientalista en la literatura romántica de la época. En la página 79 el escritor indica sobre una carta que Pushkin había escrito para su amigo en el año 1825 que dice:

El estilo oriental para mí fue un modelo, al menos en la medida en que puede serlo para nosotros, prudentes y fríos europeos: ¿sabes por qué no me gusta a Moore? Porque es demasiado oriental, emplea infinitivamente y con poco acierto la puerilidad y la fealdad de Sa'di, Hafiz, Mahoma. En Europa, aun el plan éxtasis exuberancia oriental, debe conservar el gusto y el aspecto de un europeo.

Cuando el narrador menciona el nombre de Sa'di y con el objeto de dar a conocer este importante personaje, ofrece una biografía del poeta a pie de página. Además de

contar los viajes de Sa'di, se habla de sus obras y para explicar el tipo literario de *Golestán* dice: "*Golestán (El jardín de las rosas)*, una obra que consiste fundamentalmente en anécdotas personales, pero también lleva intercalado poemas de diversos tipos" (p. 79). En otra parte del libro, cuando habla de los poetas orientales clásicos, otra vez menciona a Sa'di, y transcribe una cita que encabeza el poema de Pushkin "La fuente Bakhchisarai": "Al igual que yo mismo, muchos fueron los que visitaron esta fuente, más otros todavía no lo hicieron, otros que peregrinan aún más lejos (Sa'di)" (p. 80).

Entre las actividades de la Fundación José Luis Pardo se halla la publicación de la revista *Hesperia. Culturas del Mediterráneo*, que incluye temas de actualidad, debate y cultura, con especial atención a las relaciones entre las sociedades islámicas y europeas. El n.º 5 de la misma, de 2006, está dedicado a Irán, con varios artículos sobre diversos temas de Irán; uno de ellos versa sobre Omar Jayyam y en él se menciona a Sa'di:

No obstante su celebridad en occidente, de la que dan buena muestra las innumerables ediciones "baratas" y de bolsillo que se han hecho de sus persas en su Irán natal. El cuarteto sigue estando formado por Ferdusí, Maulana (Rumi), Hafiz y Sa'di Shiraz, traducidos de forma parcial al español. (Gutiérrez 2006: 282)

El libro titulado *La traducción cultural en Europa moderna* escrito por Peter Burke y P. Pochia y publicado en español en 2007 (Akal), lleva un tema de investigación enfocado hacia los rasgos propios de la traducción. Este libro que habla del origen y diferentes géneros de traducción sirve como una llave que abre el proceso de traducción y nos marca las pautas para recorrer el camino de traducción. En esta obra el autor ha clasificado diferentes tipos de traducción y así lo ha estudiado respectivamente; entre ellos se puede nombrar del género científico, de ficción, histórico, filosófico. En la sección de ficción, al incidir en la atención prestada a la literatura procedente de Asia, menciona la presencia de varios escritores de relevancia, entre ellos a Sa'di: "entre los poemas breves se encuentran los versos líricos de poeta persa Sa'di" (p. 88).

El estudio "Influencia de la cultura persa en el pensamiento de los escritores y periodistas de habla hispana", obra de A. Beik, J. C. Bragado y A. S. Zapatero (2014) aborda, en el marco de las relaciones culturales entre Oriente y Occidente, la presencia de Oriente en la literatura occidental, y al tratar de Goethe se comenta: "destaca el

West-östlicher Divan al estar fascinado por algunos escritos sufíes y, más especialmente, por la metáfora de Sa'di Shirazi" (p.16).

En *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo* de Marcelino Jiménez León (2011) la mención del nombre de Sa'di en la página 484 llama nuestra atención, y cuando buscamos el motivo nos enteramos que el compositor español Adolfo Salazar Castro creó en 1916 una obra musical titulada *Rosas de Sa'di* (para canto y piano), sobre texto de Marceline Desbordes-Valmore, quien se inspiró obviamente en la obra del poeta persa:

Esta mañana vi rosas, quise traerlas;
Pero tantas quería traer entre mi falda,
Que entre todos sus nudos no pude contenerlas.

Mas sus nudos se han roto y las rosas cayeron
Al mar azul, llevadas por el soplo del viento.
¡Y por ese camino que no torna, se fueron!

Y todo el mar estaba rojo, como incendiado
Mis ropas aún estaban perfumadas de rosas
Y sobre mí respira su recuerdo aromado.¹

Es interesante asimismo el seminario *Cervantes-Sa'di Miradas cruzadas*, celebrado en 2014 y organizado por la Universidad Complutense de Madrid, el Centro Cultural Shahre Ketab de Teherán, el Centro de Estudios sobre Sa'di y la Consejería Cultural de la República Islámica de Irán en España. Cabe señalar que las intervenciones de este seminario se publicaron por el Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid en 2015.

En palabras del coordinador del seminario, M. Roca Sierra: "En este seminario se han reunido once investigadores españoles e iraníes, quienes sobre la obra de dos gigantes de la literatura internacionalmente conocidos" (p.4). Y termina su presentación

1 Este poema está inspirado en el poema de Sa'di:

گفت به خاطر داشتم که چون به درخت گل رسم دامنی پر کنم هدیه اصحاب را چون برسیدم بوی گلچمنان مست کرد که دامنم از دست برفت.

con estas palabras: “Es hermoso imaginar a los dos grandes maestros mirándose cara a cara y reconociéndose, como en un espejo. Descubriendo en el rostro del otro la misma fe en el amor y en la palabra para transformar el mundo” (p. 4).

En este seminario Alireza Esmaeili, consejero cultural de la Embajada de Irán en España, alaba en su discurso al poeta de su tierra diciendo:

Sa’di es cual portador de un espejo en el que no solo hace reflejar la faz de lo que había en su época sino que, merced a sus profundos y precisos conocimientos muestra una faceta del ser humano en el que todo el mundo puede verse reflejado, desde el rico hasta el pobre, el sabio y el iletrado; todos pueden verse en el espejo de sus palabras y todos pueden ornar y perfeccionar su moral, su comportamiento y sus palabras con el ornato de sus enseñanzas y sus consejos. (p. 6)

En el tomo I , en la página 114 del libro *Ensayo sobre la historia de la filosofía desde el principio del mundo hasta nuestros días* publicado por Tomás Lapeña en 1806, se ve el nombre de Sa’di y eso es cuando el escritor habla de la filosofía y la moralidad islámica, la teoría que aborda todos los aspectos de la vida de un musulmán o en general no solo un musulmán que la vida del ser humano, nombra a Sa’di como un distinguido de esta teoría, y luego para presentarle a Sa’di a su lector propone contar un poco de su vida. El escritor ha elegido el nombre del *Jardín la Rosas de pérsica* para mencionar el libro de *Golestán*.

Se sabe que, además de España, también en los países latinoamericanos se ha escrito ampliamente sobre la personalidad y las obras de este poeta persa. En este caso se puede mencionar a R. H. Shamsuddin Elía, profesor del Instituto Argentino de Cultura Islámica. Este profesor argentino en uno de sus artículos escrito en 2014 bajo el nombre de “La poesía en el islam”, ha ofrecido una breve historia sobre la poesía árabe, también se ha explicado sobre diferentes tipos de poesía como la poesía clásica árabe y persa, para cada uno de estos tipos de poesías, se ha mencionado a varios poetas junto con sus biografías. Al lado de todos los grandes poetas nombrados, destaca también la figura de Sa’di. El autor para presentarlo como un gran poeta dice: “Considerado como uno de los tres grandes poetas clásicos del Irán y como el precursor de Hafiz, llevó a su apogeo el arte del gazal, composición poética afín a la casida”.

En esta misma parte también habla de las obras de Sa’di:

En el *Bustán (El vergel fragante)*, entreverado de anécdotas, reflexiona a lo largo de diez capítulos sobre la justicia, la equidad de los príncipes, el dominio de sí mismo, la meditación piadosa y el amor físico y místico. Su *Gulistán (La rosaleda)*, escrita hacia 1258, es una obra extremadamente popular de la literatura persa en prosa, que sirvió de modelo a numerosos poetas persas, turcos e indios y que fue traducida en Europa en el siglo XVIII (cfr. Sa'di: *Gulistan. Le jardin des roses*, Albin Michel, París, 1991). Otras de sus obras son *Gazaliyat* ("Líricas") y *Qusaid* ("Casidas u Odas"), donde se lamenta de la caída de Bagdad y la opresión sufrida por los musulmanes luego de la invasión de los mongoles. Sa'di tomó su apodo del nombre del atabeg (del turco: ata "padre", y beg "señor") local, Sa'ad Ibn Zenguí.¹

5.1. Elementos para una bibliografía española sobre Sa'di

Como se mencionó anteriormente hay un montón de escritos literarios e históricos en los que se puede encontrar sobre la vida y las obras de Sa'di, en este caso cabe señalar que a pesar de que este poeta es muy valioso para muchos poetas y orientalistas españoles, todavía en España no existe un libro completo donde se pueden conocer y estudiar las características artísticas de este poeta persa.

Dado que sería sumamente laborioso reunir y reproducir todos los textos que se han escrito sobre Sa'di y sus obras, he creído conveniente aportar aquí las referencias que he localizado, que presento siguiendo el orden cronológico de publicación.

1795. *El viagero universal ó Noticia del mundo antiguo y nuevo*, traducción por D. E. P. E., Madrid, Fermín Villalpando, vol. 2, p. 188.

1806–1807. LAPEÑA, Tomás: *Ensayo sobre la historia de la filosofía desde el principio del mundo hasta nuestros días*, Burgos, Imprenta de Ramón de Villanueva, I, pp. 114 y 115.

1832. *Diccionario geográfico universal*, Barcelona, Imprenta de José Torner, VII, p. 375.

¹Véase <http://islamchile.com/biblioteca/fundamentos-creencias-practicas-narraciones-generalidades/La%20Civilizacion%20del%20Islam.pdf>

1833. NOROÑA, Gaspar María de Nava, conde de: *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, París, Julio Didot Mayor. pp. 214–217, 230, 232–233 y 236.
1842. DUBEUX, Louis: *Historia de la Persia*, Barcelona, Imp. Del Liberal Barcelonés, pp. 22 y 330. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000168475&page=1>
1850. SIN AUTOR: *El abuelo católico. Obra adoptada para servir de texto en las escuelas de enseñanza– Traducida del francés*, Barcelona, Manuel Sauri, p. 54.
1852. JOANNE, Adolphe: *Viaje ilustrado en las cinco partes del mundo*, Madrid, Mellado, p. 65.
1854. ORTIZ DE LA VEGA, M.: *Los héroes y las grandezas de la tierra*, Barcelona, Imprenta de Cervantes, VIII, p. 186.
1855. *Semanario Pintoresco Español. Lectura de las familias* 20–21, p. 572.
1856. CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio S. (1856): *Álbum español y extranjero. Corona científica, literaria, artística y política en honor del caballero Azara*, Madrid, Alejandro Fuentenebro, p. 560.
1858. CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio S.: *Memorándum historial. Nociones de la historia universal y particular de España por siglos*, Madrid, D. F. del Castillo, pp. 315 y 335.
1862. PRÍNCIPE, Miguel Agustín: *Fábulas en verso castellano y en variedad de metros*, Madrid, M. Ibo Alfaro, p. 17. <https://hdl.handle.net/2027/ucm.532588595x>
1864. *La Abeja. Revista científica y literaria ilustrada* III, pp. 317 y 354.
1865. LOZANO PÉREZ, Manuel: *El asno ilustrado o sea La apología del asno*, Madrid, Moya y Plaza, p. 472.
1866. CANTÙ, Cesare: *Historia universal*. Traducida por Nemesio Fernández Cuesta, Madrid, Imprenta de Gaspar y Roig, IV, pp. 126 y 215, VII, pp. 170 y 179.
1868. *El Panorama. Periódico ilustrado quincenal* n.º 41 (15 de septiembre), p. 323.
1871. *Museo de las Familias. Lecturas para todos* XVI, n.º 1 (abril), p. 14.
1871. BÉCQUER, Gustavo Adolfo: “Música en Persia”, *El Entreacto* 7 (14 de enero), p. 1.
1872. *El Liceo de Granada. Revista quincenal, de ciencia, literatura y artes* 4, p. 121.

1876. AYUSO, F. G.: *Irán, o del Indo al Tigris. Descripción geográfica de los países iraníes, Afganistán, Beluchistán, Persia y Armenia*, Madrid, Administración, pp. 155 y 417.
[https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.\\$c32882&view=1up&seq=11](https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uc1.$c32882&view=1up&seq=11)
1877. ARNOLD, A.: "Persia en 1876", *Revista Contemporánea* X, pp. 492 y 493.
1881. *El Amigo de la Infancia. Periódico Ilustrado* 82, p.4.
1902. CAVESTANY, Juan Antonio: *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Juan Antonio Cavestany*, Madrid, Real Academia Española, p. 63.
1902. MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Viuda e Hijos de M. Tello, p.63.
1903. CONTE, Augusto: *Recuerdos de un diplomático*, Madrid, Imp. J. Góngora y Álvarez, pp. 15, 287 y 279.
1909. BARROS ARANA, Diego: *Obras completas*, Madrid, Imprenta Cervantes, p. 169.
1912. VIDAL, Manuel: *Antología de apólogos castellanos de cien escritores y poetas*, Madrid, Gabriel Molina, p. 148
1952. PAREJA, Félix María: *Islamología*, Madrid, Razón y Fe, II, p. 811.
1857. *El Museo universal* (periódico de ciencias, literatura, industria, artes y conocimientos útiles...), Madrid, Gaspar y Roig, pp. 287,536.
1988. ARMIÑO, Mauro: *Parnaso*, Barcelona, R. Sopena, pp. 1957 y 2494.
1999. URDANGARIN, J. M. I.: *Un mundo de sastre*, Barcelona, Bassarai, p. 16.
2000. PINTOR IRANZO, Iván: "A propósito de lo imaginario", *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual* 3, p. 11.
<https://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/57035/343102>
2001. SOLANO, Susana: *Granada Sintra*, Granada, Centro José Guerrero, pp. 41, 67 y 68.

2002. POLO, Higinio: *Irán: memorias del paraíso*, Barcelona, Montesinos, pp. 12, 77, 79 y 80.

2002. DÍAZ ESTEBAN, Fernando. “Informe acerca del contenido e importancia de la colección Gayangos en la Real Academia de la Historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 199, p. 75.

2004. JANÉS, Clara & A. TAHERI: *101 Poemas de Hafiz Al-Shirazí*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, pp. 2, 5, 6 y 8.

2006. BENÍTEZ BURRACO, Antonio: *Tres ensayos sobre literatura rusa. Pushkin, Gógol y Chéjov*, Salamanca, Universidad Salamanca, pp. 79–80.

2007. BURKE, Peter & Ronald PO-CHIA: *La traducción cultural en la Europa moderna*. Trad. de Jesús Izquierdo y Patricia Arroyo, Madrid, Akal, p. 18.

2011. BLANCO, Ignacio: *Entre la ficción y la realidad*, Madrid, Fragua, p. 165.

2011. JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino: *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, Mérida, Editorial Regional de Extremadura, p. 484.

2011. ROMANA, María Luisa, José Manuel SÁENZ & Pilar ÚCAR (eds.): *Traducción e interpretación: estudios, perspectivas y enseñanzas*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas, pp. 96 y 101.

2012. CUTILLAS, José Francisco: “Nota sobre los manuscritos persas de la colección Gayangos de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 209: 3, p. 353.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4140526&orden=1&info=link>

2013. TORRES POU, Joan: *Asia en la España del siglo XIX. Literatos, viajeros, intelectuales y diplomáticos ante Oriente*, Nueva York–Ámsterdam, Rodopi, pp. 33, 34 y 56.

2014. BEIK, Amin, José Carlos BRAGADO & Angélica Sara ZAPATERO: “Influencia de la cultura persa en el pensamiento de los escritores y periodistas de habla hispana”, texto presentado en las *VII Jornadas de Lengua y Comunicación para periodistas y escritores* (19–20 de abril de 2007), Madrid, Universidad Complutense de Madrid, p. 16.
https://eprints.ucm.es/7905/1/articulo_final.pdf

2014. CANDELAS, M.: *Cómo gritar viva España desde la izquierda*, Madrid, Editorial Bubok, p. 167.

2014. CASTILLO, Francisco Javier: “Notas a propósito de las publicaciones de Richard F. Burton en español”, *Fortunatae* 25, p. 68. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4039>

2015. ROCA SIERRA, Marcos (ed.): *Cervantes–Sa’di: miradas cruzadas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/29740/1/Saad%C3%AD%20%20Cervantes.pdf>

2015. MARTÍNEZ SHAW, Carlos & Marina ALFONSO (2015): “Asia en el siglo XVIII” en *Historia moderna: Europa, África, Asia y América*, Madrid, UNED, bloque VI, tema 3.

6. Las traducciones de la obra de Sa’di en español

Estas son las traducciones en forma de libro publicadas en español de obras de Sa’di, que se comentarán más abajo:

Félix E. Etchegoyen (1952): *El jardín de las rosas*, según la traducción francesa de Franz Toussaint, Buenos Aires, Guillermo Kraft, 176 pp.

Omar Ali-Shah (1982): *El Jardín de las Rosas (Gulistán)*. Prólogo de Omar Ali-Shah, Buenos Aires, Dervish International, 267 pp.

Carmen Liaño (1994): *El jardín de las rosas (Gulistán)*, Madrid, Editorial Sufí, 280 pp.

Jerónimo Sahagún (2004): *El jardín de Rosas (Gulistán)*. Edición de Richard F. Burton, Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 365 pp.

Joaquín Rodríguez Vargas (2009): *La rosaleda*, Barcelona, Ediciones El Cobre, 170 pp.

Aunque la publicidad no puede identificarse con la fama verdadera, es cierto que no hay fama sin publicidad. Puede decirse que una figura desconocida no es nadie hasta que se le conozca. Una de las formas para que la fama de un merecido escritor o poeta cruce de las fronteras y llegue a otros territorios es la traducción.

Cabe mencionar que aunque el tema de la tesis debe enfocarse sobre el estudio de las traducciones que se han hecho en España por los traductores españoles, no es

justo ignorar a otros traductores que han vertido esta obra al español, aunque no fueran nacidos en España.

En general se ha hecho pocas traducciones de esta obra al español. Menos una que es completa y directa y que se ha hecho por un español, otras se han hecho por los traductores que no eran españoles o fueron indirectas o incompletas; la mayoría de las traducciones se basan en versiones francesas o inglesas, por lo que resultan adaptaciones, también porque han sufrido modificaciones por cuestiones morales.

La obra de *Golestán* fue traducida al español por primera vez en Buenos Aires en 1952 por Félix E. Etchegoyen¹ con el título de *El jardín de las rosas*; este traductor se basó en la traducción francesa de Franz Toussaint, publicada en París en 1913, que en ediciones sucesivas contó con la introducción del crítico Alexander Guinle y el prólogo de la condesa de Noailles. Estos paratextos se hallan también en la edición argentina. A. Guinle es altamente elogioso respecto de Sa'di y su obra:

El Jardín de las Rosas de Sa'di es la suma imperecedera del amor y la sabiduría. [...] Quien no haya visto en oriente a un mancebo mordiscar una rosa, y durante horas enteras acariciar con sus labios la seda de sus pétalos, o con su aroma perfumar sus sueños, no podrá imaginarse hasta qué punto, en un alma hartado sensible a la voluptuosidad, el menor placer, bien dirigido, se aproxima al éxtasis perfecto. (p. 14)

Por su parte, la condesa de Noailles da una breve nota biográfica de Sa'di y también ofrece una reflexión sobre las virtudes del poeta diciendo: "Hoy mismo a los ojos de los poetas del mundo entero, cuando la brisa deshoja las rosas, pareciera derrumbar sobre su tumba perfumadas libaciones" (p. 24).

Esta traducción es una versión incompleta y se podría considerar como una traducción libre. Está en prosa y presenta una organización distinta, eligiendo un título para los relatos, contrariamente a la numeración de la versión original. Por otra parte, al basarse en un texto intermedio, se observan en muchos lugares notables distancias en la expresión. Cabe mencionar que el propio Etchegoyen tradujo también el *Rubaiyat* de Omar Jayyam, basado asimismo en la versión de Franz Toussaint (Buenos Aires, Guillermo Kraft, 1956).

1 Félix E. Etchegoyen (1893–1969) fue jurista, escritor y traductor del portugués y el francés.

Omar Ali-Shah (1922–2005), maestro de la tradición sufí, conferenciante y especialista en literatura y filosofía persas, fue un líder espiritual del sufismo. Nació en Afganistán, en una familia aristocrática musulmana de India que se dice descendiente del mismo Profeta Mahoma y de la dinastía persa de los Sasánidas. Vivió en Inglaterra y los últimos años estaba en España. Escribió diversos libros sobre la temática de la tradición sufí y sus enlaces con la cultura occidental. Es también traductor al inglés de *Golestán* bajo el título *The Rose Garden* (1966). En 1967, en colaboración con el poeta inglés Robert Graves, dio una controvertida versión del *Rubaiyat* de Jaiyyam. Una traducción de *Golestán* sobre la inglesa de Omar Ali-Shah apareció en Argentina en 1982, sin el nombre del traductor al español¹.

Aun cuando el objeto de este trabajo son las traducciones al español, conviene mencionar que el *Golestán* también se ha traducido al catalán. Hay una primera versión, obra de Agustí Esclasans, publicada en forma de libro en 1935 con el título *El jardí de les roses*: se trata de una versión incompleta y a través de una traducción intermedia. Más reciente es la traducción de Àlex Queraltó² con el mismo título, publicada en 2014 por la editorial Adesiara (Martorell). Aunque no es un especialista en persa, ha traducido al catalán a dos de los más famosos clásicos de la literatura persa, Sa'di y Jaiyyam. De acuerdo con el formato habitual de la editorial, la obra va precedida de una introducción sobre Sa'di y *Golestán*.

A estas traducciones que se han hecho por traductores conocidos en los países hispanohablantes, hay que añadir las traducciones que se han publicado en revistas culturales y literarias, con traductores usualmente anónimos.

Como se verá en la sección de “La recepción de Sa'di en España” se ve que algunos literatos españoles para mostrar unos ejemplos de la poesía oriental o para presentar a Sa'di han traducido unos poemas cortos o unos cuentos del libro de

1 Cabe mencionar que Omar Ali Shah es hermano de Idries Shah, autor de una biografía de Sa'di; este dedicó su vida a recopilar, seleccionar y traducir trabajos fundamentales de la literatura clásica Sufi; él tuvo una mirada especial sobre el pensamiento Sufi y creó una gran obra literaria mayormente impregnada con elementos de “pensamiento oriental”, especialmente del Sufismo. Idries Shah en la segunda parte de su libro el camino de sufí escribe sobre el pensamiento y las obras de Sa'di. Sobre la opinión de Idries Shah también se hablará luego en la parte de recepción de Sa'di en España.

2 Alexandre Queraltó es licenciado en Filología Árabe por la Universitat de Barcelona y profesor de árabe en la Escuela Oficial de Idiomas de Terrassa.

Golestán; por ejemplo Jaime Martí–Miquel,¹ además de publicar diversos libros, también ha traducido a gran número de poetas extranjeros; Martí–Miquel en su antología titulada *El libro del Oriente (Poemas de los principales autores extranjeros: puestos en rima castellana)*, publicado en Madrid en 1886, ha dedicado unas páginas a la poesía persa, y también como ejemplo de poema oriental ha ofrecido un apólogo y una de las fábulas más populares de Sa’di; así como un gazal de Hafiz. Otro poema de Sa’di aparece en otra de sus antologías, *El ramo de pensamientos (poesías de ilustres poetas extranjeros puestos en rima castellana)*, de 1895.

Además de las traducciones mencionadas anteriormente, existen otras en las que no aparece el nombre del traductor, que serán objeto de atención en el apartado sobre la recepción del *Golestán* en España.

Lo que impresiona al lector es la precisión del lenguaje y de la construcción narrativa; ya que muchas veces el lector no puede leer la versión original y necesita un medio para que transmita estas mismas propiedades lo cual, lógicamente, dependerá en gran medida del talento del traductor. Cualquier lector nativo cuando inicia la lectura de *Golestán* piensa que leer esta obra es muy fácil, pero luego se da cuenta de que le resulta difícil; cuando se trata de traducir esta obra el caso será más dificultoso.

Sabemos que la traducción, especialmente la traducción literaria, requiere creatividad lingüística, la dificultad aumenta cuando la obra objeto de traducción pertenece a un pasado más o menos lejano, pues a la distancia en la estructura del texto o el significado de ciertas palabras, se une un alejamiento en la dimensión cultural.

Dado que lamentablemente en España, igual que en otros países hispanohablantes, no existe una formación académica continuada y completa en lengua y cultura persa o estudios de iranología, apenas contamos con estudios y traducciones directos de obras y autores persas al castellano.

Como se mencionó arriba, hay pocas traducciones de esta obra a la lengua española, y solo existe una traducción completa y directa del *Golestán* al castellano, realizada en 2007 por Joaquín Rodríguez Vargas, especialista en Estudios del Medio Oriente. Él es uno de los pocos hispanohablantes en el mundo que tiene perfecto dominio del idioma persa al punto de poder traducir profesionalmente del persa al

1 Jaime Martí Miquel (1840–1910) fue un periodista y político español, de pensamiento republicano.

castellano. Vargas ha traducido más de diez obras de la literatura de Irán de los escritores más destacados, tanto clásicos como modernos.

En primer lugar, es importante tomar en cuenta el título que se ha elegido para esta traducción: *La rosaleda*. De los títulos con los que ha aparecido esta obra, tanto en español como en otras lenguas, cabe decir que en muchas ocasiones se ha tratado de una decisión editorial, pues el título original (*Golestán*), no sugiere nada a los lectores españoles. *El jardín de las rosas* es un título llamativo que genera curiosidad entre los lectores potenciales, y en realidad es la traslación del título original, aunque se ha producido un alargamiento del rótulo, al pasar de una palabra a cinco. El título escogido para la traducción de Vargas es un término que se refiere al mismo título original, conservando un solo sustantivo, precedido del artículo: muestra fuerza y carisma, algo hermoso y refrescante.

Acerca de las traducciones se debe mencionar que hay traductores que no han traducido el libro completo y solo han dedicado a traducir unas fábulas o versos del libro, pero dado que estos traductores son muy destacados en el mundo de habla hispana y sobre todo en España es indispensable hablar sobre ellos también.

Carmen Liaño Reig es otra persona que ha traducido completamente el libro de *Golestán* al castellano con el título *El jardín de las rosas* en el año 1994. Poco se sabe sobre ella, aparte de su labor traductora. Esta traductora además de Sa'di ha traducido a varios clásicos persas como *Canción de Saki* (1995) de Hafiz, que con una versión más completa apareció en 2003 como *El despertador de amor*; el *Rubaiyat* de Omar Jayyam (1995); *Masnavi* (2003) de Rumi; *Destellos de luz* (1993) de Jami. Todas las versiones de escritores persas hechas por Liaño han sido publicadas por Editorial Suff. A la misma traductora se debe la versión del estudio de Wes Jamroz, *Rumi y Shakespeare* (2016), donde se intenta mostrar la unión espiritual entre ambos autores.

Las traducciones que ha llevado a cabo Carmen Liaño muestran su especial interés por el sufismo y el misticismo, aunque conviene hacer la precisión que se trata de traducciones indirectas, pues utiliza versiones francesas o inglesas. De hecho, la de *El jardín de las rosas* se basa en la ya mencionada de Omar Ali-Shah.

Además de estos dos libros, que son versiones completas de *Golestán*, existen otras traducciones parciales hechas por conocidos literatos españoles. Entre ellos se puede mencionar al conde de Noroña; este poeta español tanto para presentar la poesía asiática, la que en realidad es una delicadeza extrema, como para profundizar en las

figuras más importantes de la poesía de este continente, muestra el estilo poético de los poetas orientales. En su libro *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* (1833) ha escogido a varios poetas y ha escrito sobre su vida y su poesía; en la sección de la poesía persa se refiere a varios geniales poetas persas, entre ellos Sa'di, de quien refiere las traducciones que se han hecho en otros idiomas (inglés, francés y alemán) de sus dos obras principales. En este libro Noroña ha traducido varias fábulas populares de *Golestán* y de *Bustán*, con lo cual ha contribuido a dar a conocer al poeta. Se trata, con todo, de una traducción a partir de una versión inglesa intermedia, por lo cual su texto, aunque conserva las ideas o el mensaje del original, no consigue reproducir su sonoridad, debido también a las diferencias entre ambas lengua.¹

Cuando se habla de las traducciones incompletas del *Golestán* no hay que olvidar el nombre de Rafael Cansinos Assens. Se sabe sin ninguna duda que solo hay dos traductores que han traducido el libro de *Golestán* en forma directa, es decir de persa al español, y que uno de ellos es Cansinos Assens, quien como se dice dominaba varios idiomas, entre ellos el persa. Cansinos concibió y elaboró su *Antología de poetas persas*, teniendo en cuenta diferentes aspectos de los grandes poetas clásicos, entre los que se encuentra a Sa'di, a quien sitúa en el género didáctico. En diferentes partes de su antología nombra a Sa'di y, para iluminar el verdadero aspecto del poeta dice: "Sa'di se nos muestra como un hombre sinceramente piadoso y desasido de los placeres del mundo en consonancia con lo que predica".

Cansinos, al igual que otros traductores, ha elegido algunas fábulas de Sa'di y su traducción se considera como una traducción libre. Como traductor responsable y preocupado intenta alcanzar una traducción más literaria que erudita; pretende ofrecer una traducción que reproduzca la belleza y emoción del texto original por los medios más adecuados que le procura su idioma. Por este criterio parece que busca siempre las palabras y expresiones en castellano que se ajusten al tiempo vivido por el autor para una mayor verosimilitud literaria.

¹ Se hallará mayor información sobre la traducción del conde de Noroña, así como sobre la de Cansinos Assens en el apartado 5 de este capítulo ("Recepción de Sa'di en España").

7. Estudio particular de la traducción de *Golestán* por Joaquín Rodríguez Vargas

7.1. Rodríguez Vargas traductor

Pocos hispanohablantes en el mundo tienen un dominio perfecto al idioma persa para que puedan traducir profesionalmente del persa al castellano; por los trabajos que Rodríguez Vargas ha hecho en el campo de la traducción merece decirse que es uno de los mejores traductores del idioma persa al castellano. Fue profesor de persa en la Universidad de Barcelona y director de la publicación *Mundo Iranio*.

Natural de Sevilla, su esposa es iraní y el nombre de su hijo es Arash, un héroe de la mitología persa. Aunque reside en España, suele pasar largas temporadas en Irán para mantener y completar sus conocimientos de la lengua y la cultura. Vargas siente un especial respeto y cariño por Irán, que expresan bien estas palabras:

Una sociedad que ha guardado su idioma propio a pesar de la influencia del idioma árabe y que tampoco ha alejado de su cultura frente la privilegiada cultura islámica durante catorce siglos y que ha conseguido expandir su lengua y su cultura en Asia Central y en el norte de la India merece un lugar notable en la historia del mundo. (Luna 2007)

A él le interesaban lenguas raras, por esta razón primero decidió estudiar árabe, pero cuando empezó a frecuentar a iraníes se decidió a estudiar su lengua. Aunque hace años que la situación sobre la lengua persa ha mejorado en España y ahora se enseña como una asignatura en varias universidades (Alicante, Barcelona, Complutense de Madrid, Salamanca, Vigo) y también en la Consejería Cultural de la Embajada de Irán en España, cuando Vargas quiso iniciar su aprendizaje de la lengua persa, no había ningún centro en España que lo impartiera; por tal motivo empezó a estudiarlo de forma autodidacta. Por otra parte, al comprender la utilidad de saber árabe para profundizar en el conocimiento del persa, cursó los oportunos estudios universitarios hasta alcanzar el máximo grado académico en Filología Árabe y Estudios Islámicos.

Además de su labor como traductor literario, trabaja también como traductor para la agencia oficial iraní en la Consejería Cultural de Irán. Ha sido secretario y miembro muy activo de la SEI (Sociedad Española de Iranología), y es un reconocido experto en temas del Medio Oriente y en Iranología. Precisamente en una entrevista

radiofónica declaró que “la Iranología es una disciplina muy amplia, que no solo abarca Irán, porque Irán es más allá que un país, es un concepto” (véase Luna 2007).

Después de treinta años de acercamiento a la lengua y cultura persa y conocimiento a Sa’di y Hafiz, ya habla en este idioma igual que un nativo y aun con un acento muy persa. En la entrevista realizada por M.^a Elvira Luna, cuando se le pregunta sobre como perfeccionar sus conocimientos de la lengua persa, él contesta:

Quando se estudia algo con detalle nunca se termina de aprender, y esto es tan válido para los idiomas como para cualquier otra disciplina. En el caso de las lenguas, siempre hay una palabra, un giro, una expresión, un vulgarismo, que no has escuchado en tu vida, y esto es válido incluso para la lengua materna de uno. (Véase Luna 2007)

Le gustan los grandes clásicos persas como Sa’di, Hafiz, Rumí y Attar y está convencido de que cada uno de ellos tiene cualidades particulares que atraen a los lectores interesados por el mundo de la literatura clásica persa, pero siente una admiración especial por Hafiz: “Nadie a la altura de Hafiz –insuperado hasta la fecha– al que comparo en la poesía a Newton o a Einstein en la física. Pese a todo, la elección sigue siendo difícil” (véase Luna 2007).

Además de los clásicos, conoce bien a los grandes escritores persas del siglo XX, en particular le interesan Sadegh Hedayat y Simin Daneshvar como prosistas, y Akhavan Sales y Ahmad Shamlu como poetas. Vargas es un apasionado de la traducción, en particular de autores clásicos; la inquietud por este campo de la literatura le ha impulsado a especializarse más y a profundizar en su esfuerzo común. La pasión por su trabajo ha permitido que sus traducciones hayan llegado a un nivel destacado.

Acerca de su traducción de *Golestán* cuenta que desde que pudo leer textos literarios persas se enamoró de esta obra de Sa’di y trató de traducirla, pensando que algún día su dominio del persa llegaría a tan alto nivel que le permitiera realizar su deseo. Empezó traduciendo obras de literatura persa contemporánea y después de un tiempo pudo dar el salto a la traducción de *Golestán* y otras obras clásicas.

Cabe mencionar que el lenguaje del *Golestán* es el fruto de la mezcla de unidades léxicas persas y árabes con otros elementos lingüísticos, todo lo cual aumenta la dificultad de comprender algunas partes del libro; de hecho, incluso un nativo, para lograr una buena comprensión, necesita del auxilio de un diccionario. Eso bastaría para

reconocer en un traductor de esta obra a un experto que hubiera llevado a cabo una formación de varios años, y hubiera acumulado sobrada experiencia.

Vargas en una de sus entrevistas revela las dificultades que se había encontrado al traducir este libro: la ausencia de distinción entre género masculino y femenino en el idioma persa; la existencia de términos lingüísticos que no tienen equivalencia en español, la extrema concisión de la obra, sobre todo en los poemas. Una dificultad añadida es el perfeccionismo que –según sus propias palabras– le impulsa a traducir no solo lo que dice el autor sino cómo lo dice, que es lo importante. Es innegable la contribución de la traducción de Vargas a la difusión de uno de los textos más importantes de la literatura persa.

Rodríguez Vargas señala que el libro transmite el mensaje de que la felicidad está al alcance de todos; parece que esta opinión le ha dado ánimo para proseguir en su actividad en este campo. Las traducciones de calidad profesional son la clave de su éxito. Sus lectores al leer su traducción perciben que el resultado es de calidad en base a la imagen y experiencia que ha utilizado y el lenguaje que ha empleado.

Las obras que Vargas ha publicado en castellano relacionadas con Irán y la cultura persa, son las siguientes:

a) *Tres gotas de sangre*, de Sadegh Hedayat, Barcelona, El Cobre Ediciones, 2004, 150 pp. Hedayat es uno de los escritores persas más notables del siglo XX, considerado el principal autor de novelas y cuentos. Su obra es difícil de traducir, pues utiliza usualmente un lenguaje coloquial y folclórico. *Tres gotas de sangre* es un conjunto de relatos cortos de gran fuerza y belleza publicado en 1932. Esta colección contiene once historias cortas sorprendentes en las que Hedayat deja patente su honda preocupación por los grandes misterios de la naturaleza humana.

b) *Un año entre los persas* de E. G. Browne (del inglés, en colaboración con José Ramón Gallo Vázquez), Barcelona, El Cobre Ediciones, 2004, 544 pp. Se trata de un testimonio vívido y de gran valor escrito en primera persona que nos muestra el Irán del siglo XIX. En efecto, el conocimiento de la lengua y la cultura persas del autor unido a su gran curiosidad por Oriente en general y Persia en particular, le permitió introducirse de lleno en la sociedad iraní de entonces y plasmar un relato minucioso del folclore, pensamiento e ideas imperantes en el Irán de siglo XIX.

c) *Suvashun*, de Simin Daneshvar, Barcelona, El Cobre Ediciones, 2005, 392 pp. S. Daneshvar es considerada la primera mujer novelista en lengua persa, y su

reconocimiento internacional llegó en 1970 con esta obra, una novela social e histórica, ambientada en el Irán de la Segunda Guerra Mundial. La escritora tiene su propio estilo con una lengua rebuscada y muchos detalles culturales que no facilitan la traducción; aun así, esta novela ha sido traducida a numerosas lenguas.

d) *Dos textos del Irán Antiguo*, Madrid, Mandala Ediciones, 2006, 180 pp. Volumen que contiene dos textos zoroastrianos, *Ardavirafnameh* y *Minu-ye Jerad*. La obra se ha hecho en colaboración con Juan Antonio Antón Pacheco, profesor de Filosofía de la Universidad de Sevilla.

e) *Mi pájaro* de Fariba Vafi, Barcelona, El Cobre Ediciones, 2008, 132 pp. Se trata de la primera novela de esta autora, que ha obtenido el Premio Nacional a la mejor novela del año del país.

f) *Del mundo de la ciudad a la ciudad del mundo* de Mohammad Jatami, Barcelona, Cobre Ediciones, 2008, 370 pp.

g) *Gramática general del persa moderno*, Córdoba, Almuzara, 2011, 512pp.

h) *Los arcanos de la Unicidad de Dios en las estancias espirituales del sheij Abu Sa'id*, de Mohammad Ibn Monavvar, Madrid, Mandala Ediciones, 2015, 308 pp. Se trata de la biografía de Abu Sa'id, sufí persa del siglo XI, escrita en 1178 por uno de sus descendientes, que contiene numerosos textos en prosa y poemas del autor. La importancia de este libro no es solo por considerarse como una obra capital del sufismo persa, sino también por ser uno de los monumentos de la literatura persa clásica. El mismo Vargas sobre la razón de traducir este libro dice: "Quise presentar a Abu Sa'id a los españoles porque forma parte de la mentalidad colectiva de todos los hablantes de persa". Esta obra recibió en Teherán el premio "Mejor Libro del Año" en la modalidad de traducción, y Vargas es el primer español en obtener este galardón.

7.2 La rosaleda, traducción de Golestán. Estructura, procedimientos

La traducción de *La rosaleda* se divide en cuatro partes: la primera (pp. 1–18) contiene la introducción del traductor; la segunda (pp. 19–165) está formada por la traducción del texto; la tercera (pp. 166–169) incluye las biografías resumidas de las personas que de una u otra forma su nombre ha expresado a lo largo de la obra; la p. 170, con la que concluye el libro, incorpora la bibliografía de las fuentes utilizadas.

El prólogo, titulado “Sa’di, el poeta peregrino”, está encabezado por un poema del poeta. Contiene cinco asuntos: la historia de la época de Sa’di para aclarar la situación social, política y económica en la que había vivido el autor, así como el estado de la literatura; la biografía del autor, señalando la dificultad de establecerla con rigor por la carencia de fuentes fidedignas y de documentación segura; los viajes de Sa’di, un aspecto fundamental de su vida, aunque aquí también con dudas sobre la autenticidad de los detalles que se cuentan; la relación de las obras de Sa’di;¹ la forma y el estilo de las dos obras principales, dedicando más espacio al *Golestán*, aludiendo a las dudas que ofrece acerca de la moralidad, que se disipan en atención a sus aspectos positivos, las enseñanzas y consejos que da sobre distintos aspectos de la vida, con una enorme implicación en todos los aspectos: “Ello no le quita mérito; al contrario, mirándolo positivamente nos damos cuenta una vez más de que Sa’di no cae en el disimulo y se incluye entre los personajes retratados en su libro, quizá dando a entender que el mensaje es más importante que el mensajero” (Vargas 2007: 11). Finalmente, hace mención a las traducciones que se han hecho de las obras de Sa’di en diferentes idiomas, en particular del *Golestán*, dando una breve caracterización de cada una de ellas y poniendo de manifiesto que el medio centenar de traducciones de esta composición, a partir del siglo XV, son la prueba de su universalidad.

La parte central del volumen está ocupada por la traducción del texto, que sigue fielmente la disposición del original, que está dividido en ocho apartados, cada uno de ellos sobre un asunto específico: I. Sobre el carácter de los reyes; II. Sobre la moral de los derviches; III. Sobre las excelencias de estar satisfecho; IV. Sobre las ventajas del silencio; V. Sobre el amor y la juventud; VI. Sobre la debilidad y la vejez; VII. Sobre los efectos de la educación, y VIII. Sobre la conducta en sociedad.

Al final del libro, en una parte separada el traductor presenta muy brevemente a los personajes mencionados a lo largo de la obra. En la bibliografía consultada solo menciona dos ediciones de la obra: *Golestán-e Sa’di, tas-hih va tozih-e Gholamhossein Yousefi* [*La rosaleda* de Sa’di, corregido y anotado por Gholamhossein Yousefi], Teherán,

1 En este punto Vargas comete un error al mencionar que el *Golestán* se había escrito dos años después del *Bustán*, aunque en otro lugar se rectifica y la atribuye solo un año de diferencia. Con todo, conviene mencionar que no todos los biógrafos y estudiosos de la obra de Sa’di coinciden en la cronología de sus composiciones.

Editorial Jarazmi, 2002 (6.^a ed.) y *Kolliát-e Sa'di, az qadimtarin nosjeha-ye mouyud* [Sa'di, obra completa, de las más antiguas copias existentes], ed. de Muhammad 'Ali Forughi, Teherán, Editorial Amirkabir, 1993 (9.^a ed.). Cabe mencionar que estas dos ediciones son de las más prestigiosas, por contener una presentación cuidada y valiosa sobre la corrección y la explicación del *Golestán*. Según los investigadores la edición de Forughi resulta más moderna y más comprensible.

Golestán es quizá la obra persa más reconocida en el mundo. Al igual que muchas otras obras clásicas, contiene palabras difíciles de entender, por lo cual son muchas las ediciones preparadas por diferentes escritores y filólogos, en las que se han indicado todas las explicaciones necesarias para facilitar la comprensión del libro.

Existe una relación directa entre traductor y traducción. Aunque el desarrollo del proceso de traducción literaria no es, en principio, diferente del de otras clases de traducción, dado que los textos literarios se caracterizan por una sobrecarga estética sobre todo cuando se trata de una obra clásica, podemos concluir que la actitud y el ánimo de un traductor literario es diferente de un traductor general; en este proceso el traductor tiende a ser considerado como un innovador que, al revitalizar la obra, deja su marca propia en el texto.

Ya sabemos que al traducir un texto literario antiguo, ya sean prosa, poesía, etc. que en realidad se trata de una tarea llena de aristas, desafíos y paradojas, además de las muchas dificultades que comporta, debidas al alejamiento temporal, el traductor se enfrentará a la reconstrucción no sólo de los códigos lingüísticos, sino también de unos códigos culturales prácticamente desconocidos para el lector actual.

Como se mencionó anteriormente muchas veces se ve las dificultades en la traducción, sobre todo cuando se trata de un texto clásico, con las que se encuentra el traductor, y la traducción de Vargas no es una excepción a este respecto. Por dicho motivo se plantea varios interrogantes: ¿Cómo cruzar la distancia entre el "mundo persa" y el "mundo español"? ¿Cómo transponer la sensibilidad y el mundo de este poeta persa, cuya obra –por la situación literaria de aquella época– es una mezcla de las lenguas persa y árabe, a otro mundo que en muchas de los aspectos culturales no tuvo nada parecido? Si bien Vargas es un gran conocedor de la cultura persa, alguna vez parece que trasladar el mundo persa a su lengua no le resulta sencillo. Su reto es lograr que esta esencia no se pierda en el camino y llegue a la lengua meta, que se consiga de una traducción adecuada y aceptable.

A continuación, se ofrecen breves ejemplos acerca de los conflictos lingüísticos y culturales. No obstante, muchas de estas características de la obra se pierden al traducirse al español.

و کفّارت یمین هل و خلاف راه صوابست و نقض رای اولوالالباب ذوالفقار علی در نیام و زبان سعدی در کام. (ص. 53)
...que es opuesto a una buena obra y contrario a la opinión de los sabios que la Zul-faqár de 'Alí esté enfundada y la lengua de Sa'dí pegada al paladar. (p. 25)

Hay que revisar cuidadosamente aquellas expresiones que tienen una connotación especial. Eso se trata del asunto de intraducibilidad. “Zul-Faqár de 'Alí”¹ es el nombre de la espada de Ali, considerado como el primer imán de todas las ramas chiíes.

Otro ejemplo en este caso:

عاکفان کعبه جلالش به تقصیر عبادت معترف که ما عبدناک حقّ عبادتک و واصفان حلیه جمالش به تحیر منسوب که ما
عَرَفناک حقّ مَعْرِفَتِک... (ص. 53)

Los ermitaños de la Caaba de su gloria confiesan la imperfección de sus devociones y dicen:... (p. 20)

En la Edad Media, numerosos filósofos, autores y pensadores, utilizaban el árabe en sus escritos como una muestra de prestigio y de cultura. El lenguaje de Sa'di es una mezcla de persa y árabe, en muchos de sus poemas y prosas se ve el idioma árabe a lado del persa; pero por la semejanza que existe entre estos dos idiomas no produce ninguna corrupción o pausa lingüística, antes bien esa mezcla ha producido musicalidad y armonía. Cabe mencionar que el significado de algunas palabras y expresiones del

1 Acerca de esa espada (Zul-Faqár o Zulfiqar), que es muy venerada por los pueblos chiíes, se dice que en la guerra de Ohud (el segundo encuentro militar entre los habitantes de La Meca y los musulmanes) un número de musulmanes, especialmente Hazrat-e Ali, defendieron al Profeta y le salvaron; en ese momento, el gran Dios, por medio del ángel Gabriel, declaró: “No hay nadie tan generoso como Ali y ninguna espada tan poderosa como Zul-Faqár”.

Golestán son difíciles de entender aun para un nativo, en este caso para obtener un concepto completo hay que consultar el vocabulario del *Golestán*.

De un lado Sa'di en muchas parte del libro habla de su época (cuenta la historia de su tiempo) y de las personas conocidas en aquella época, y de otro lado la mejor manera que halla para expresar sus sentimientos de profunda estima y consideración a los gobernantes de su región es dedicarles poemas. Por ejemplo, en el poema siguiente hace una oración por Sa'd ibn Zangí¹ para que el Señor lo ilumine; el pronombre "le" se refiere a aquel gobernador; seguramente para un lector extranjero que no sabe nada de la historia de este territorio, es algo ambiguo; no se sabe de quién está hablando el poeta. Tener una explicación es indispensable:

¡Oh, Dios! ¡Favorece a los musulmanes prologándole la vida y retribúyele varias veces sus buenas acciones! Exalta la dignidad de los amigos y de sus gobernadores y aniquila a sus enemigos y a aquellos que le desean el mal, mediante las aleyas del Corán. ¡Oh, Dios! Protégele a él y protege a su hijo de todo mal.

Por él el mundo es venturoso,
que dure por siempre esta ventura.
Ayúdale a hacerse, con tu ayuda,
con los estandartes y a salir victorioso.

Sa'di también tiene varios réquiems a la muerte de algunos gobernantes de su región. En otro poema se refiere a Sa'd ibn Zangí, hijo del gobernante, lo compara con su padre y descubre su semejanza:

Que un árbol con raíces tales,
tales frutos suministrar nos debe.
Pues la belleza de los vegetales
depende de las virtudes de la simiente.

¹ Sa'd ibn Abu Bakr ibn Sa'd ibn Zangí, fue quien gobernó parte de Fars entre 1226 y 1259. En los días de su reinado, esta dinastía llegó a su máximo esplendor y el país tuvo mucha prosperidad.

Los diálogos tienen que ser claros y el lector debe saber con quien o de quien habla el autor en cada momento, pues ofrecer tales informaciones imprescindibles le permite al lector comprender el texto sin dificultad.

Acerca del asunto mencionado cabe recordar que el traductor al final del libro no tiene una sección separada para explicar los versos, las palabras ambiguas y desconocidas, contrariamente a lo que presentan muchas ediciones del *Golestán* en persa; tampoco ha dado ninguna explicación al pie de la página; ¿cómo un español puede entender toda esta parte si no sabe de quién está hablando el poeta?

Este asunto se repite en algunas partes de la traducción por ejemplo en esta estrofa:

ای خواجه ارسلان و آغوش فرمانده خود مکن فراموش (ص.160)

Oh tú, que eres amo de Arsalan y Agus,
no olvides nunca jamás a tu amo. (p. 133)

Arsalan y Agus son dos nombres turcos, que llevan en el texto dos esclavos turcos. Vargas no dice nada sobre estos nombres, ni en nota ni en la lista de personajes puesta al final de la traducción. Se sabe que leer es ciertamente un placer, y eso lo ocurre cuando el lector entiende lo que está leyendo, entonces en el caso de *La rosaleda* se puede decir algunas explicaciones son indispensables para que el lector español pueda captar al momento de leer para que disfrute al máximo de lo que está leyendo.

خجل آنکس که رفت و کار نساخت کوس رحلت زدند و بار نساخت (ص.52)

... quien se fue sin hacer nada, sea indigno,
pues no colmó su bagaje al sonar el tambor, (p. 24)

Aunque el propósito del traductor es transmitir con exactitud la forma literaria del texto de origen, pero hay que saber si un lector español comprende esta parte, o necesita alguna explicación. El propósito de Sa'di de expresar la frase “کوس رحلت زدند” es aparecer signos de envejecimiento los cuales anuncian que la muerte se aproxima.

لذت عیش دنیا را لدغه اجل در پس است و نعیم بهشت را دیوارِ مکاره در پیش. (ص. 167)

Tras los placeres del mundo está el bocado de la muerte y el paraíso y su bendición están precedidos por un muro de maldad. (p. 140)

Este pasaje, igual que el anterior, necesita una explicación para que el lector capte el significado del texto sin ningún tipo de obstáculo.

Dado que aquí la cláusula “نعیم بهشت را دیوارِ مکاره در پیش” quiere decir que para entrar en el paraíso hay que desprenderse de todas las maldades del mundo. Una clara comprensión requiere más detalladas explicaciones, aquí cómo el lector español podría comprender el propósito del autor sin ninguna explicación, aun en las versiones originales hay una descripción detallada porque a través de estas explicaciones se podrá resolver cualquier duda relativa.

برگ عیشی به گور خویش فرست کس نیارد ز پس تو پیش فرست (ص. 52)

Lleva tus provisiones para ir al ataúd,
Que nadie te lleva nada allí, provéete primero. (p. 24)

Este pasaje, igual que el caso anterior, admite distintas interpretaciones. “Provisiones” generalmente significa conjunto de alimentos y otros artículos que se almacenan y reservan para cubrir necesidades; eso es la traducción exacta del verso, pero en realidad, lo que el poeta quiere decir es sobre la vida, lo bueno y lo malo que una persona hace durante toda su vida. En este caso, para evitar cualquier duda, para que el lector capte el significado verdadero del verso sería mejor tener una explicación, aclarar su intención detallando el significado de dichas palabras.

El traductor, en algunos momentos de su traducción, para elegir un sinónimo ha aprovechado maravillosamente las expresiones como una equivalencia; quizás una de las razones para usar términos, frases y expresiones en lugar de una palabra sea el no tener una palabra específica en español para trasladar la palabra persa. A continuación se muestran unos ejemplos al respecto:

اما چنان که بینی متنعم بود و سایه پرورده؛ نه جهان دیده و سفر کرده. (ص. 161)

Y eso que era rico, había sido criado entre algodones y no había viajado ni visto mundo...
(p. 134)

بخت بلندت یار بود... (ص. 150)

Tu próspera ventura te sonríe... (p. 123)

En los dos ejemplos de arriba el traductor ha utilizado una expresión para transmitir el mensaje del texto original.

یکی از صلحای لبنان که مقامات او در دیار عرب مذکور بود و کرامات مشهور. (ص. 89)

Un santo de Líbano cuya piedad era de pública fama y sus milagros muy comentados entre los árabes. (p. 61)

En este ejemplo, el traductor ha usado un sustantivo y un adjetivo para la palabra “مذکور” y ha reemplazado la palabra “کرامات مشهور” con una frase explicativa (sus milagros muy comentados).

این چه بخت نگون است و طالع دون و ایام بوقلمون؟ (ص. 140)

¡Qué infortunio es este que me ha tocado en suerte, mal destino tengo y días aciagos se presentan ante mí, cambiantes como el plumaje de un pavo! (p. 112)

En los dos últimos ejemplos de arriba el traductor por no tener equivalentes puros no ha tenido otro remedio que expresar cada palabra en una frase.

گر التفات خداوندیش بیاراید نگارخانه چینی و نقش ارتنگی است (ص. 55)

Si ornado fuese por la atención de su soberanía
Pintura de Artang sería o pinacoteca china. (p. 26)

Aquí se produce una cuestión de intraducibilidad; *Artang* es el título del libro de Mani, profeta y fundador del maniqueísmo de origen iraní. Ese libro contenía muchas pinturas diseñadas para retratar acontecimientos en la descripción maniquea de la creación y la historia del mundo. Ese nombre que se coloca en la sección de intraducibilidad, necesita una explicación para que el lector entienda de qué se trata.

A continuación mediante una revisión de algunas de las tendencias deformantes propuestas por Berman (aquellas que son más prevalentes en esta traducción) en su texto *La analítica de la traducción y la problemática de la deformación* (1999), como método de evaluación, se analizarán las pérdidas y los rasgos que se pueden hallar en la traducción que estamos analizando. Se citarán diferentes partes de la obra para demostrar cómo ha actuado el traductor para lograr que el lector español se acerque con placer a un texto literario medieval. Se podrá ver así el nivel de la traducción y la habilidad del traductor, y aparecen varios interrogantes: ¿cuál es el nivel de lealtad del traductor de la obra de *Golestán*?, ¿hasta qué punto la teoría de las tendencias deformantes en la traducción de Berman, quien ha propuesto un nuevo género de crítica literaria, se ha encontrado en la traducción de este traductor, y también hasta qué punto el traductor ha podido transformar, modificar, reestructurar y reformular el texto para hacerlo accesible?

Sa'di, al igual que algunos de los grandes poetas y escritores, además de las partes esenciales de una oración ha usado otros elementos que no son necesarios; adverbios, pronombres, adjetivos, símiles, metáforas, modismos, alusiones... elementos que hacen que las oraciones sean más agradables y comprensibles para el oyente. Sin embargo, debe admitirse que a veces esos mismos elementos sucesivos llevan al lector a un laberinto, que le produce cierta confusión.

Algunos traductólogos afirman que traducir consiste en encontrar equivalentes. Según E. Nida (1964) la equivalencia formal o traducción literal se focaliza esencialmente en el mensaje que el texto quiere transmitir, mientras que la equivalencia dinámica o traducción literal pretende encontrar un tipo de equivalencia. Entonces se puede decir que el modo de aplicar la equivalencia depende del traductor, porque él es quien juega un papel importante para transmitir lo que ocurre en el texto original, y él es quien tiene que decir cuál de aquellas equivalencias se puede aplicar; por eso el traductor tiene que tener cierta libertad para trabajar con el texto, aunque su libertad no le permite que la traducción resulte del modo que él quiera. Por estos motivos el

traductor debe tener un buen conocimiento de la lengua de partida y de la lengua de llegada, así como de ambas culturas. Aunque la decisión de aplicar la equivalencia depende del traductor, está condicionada por el texto y por supuesto por la lengua con la que el traductor trabaja. Hay lenguas que permiten mayor equivalencia que otras. En nuestro caso, el objeto de los traductores del libro de *Golestán* es llevar a cabo una equivalencia de modo literal, aunque solo Vargas ha intentado centrarse en cómo adaptar de la mejor manera posible el texto original a la cultura de llegada y que su traducción sea un espejo del texto original de tal forma que el lector español sienta que está leyendo una obra española.

En los ejemplos siguientes se compara unos pasajes del libro original con la traducción de Vargas con la finalidad de evaluar la efectividad de la aplicación de la búsqueda de equivalencia de esta traducción persa-español.

۱- پادشاهی را شنیدم که به کشتن اسیری اشارات کرد. بیچاره در حالت نومیدی به زبانی که داشت ملک را دشنام دادن گرفت و سقط گفتن. (ص. 58)

1. Oí que un rey ordenó a justificar a un prisionero. El desamparado, viéndose en este estado de desesperación, se puso a descargar injurias e improperios contra el rey. (p. 30)

2- دشنام داد؛ سقطش گفتم. (ص. 164)

2. Me insultó, le insulté. (p. 140)

3- دشنامم داد سقطش گفتم گریبانم درید ز نخدانش گرفتم. (ص. 166)

3. Me insultó, le insulté, me rompió el cuello [de la túnica], le cogí por la barbilla. (p. 140)

4- منجمی به خانه در آمد یکی مرد بیگانه را دید با زن او به هم نشسته دشنام و سقط گفت و فتنه و آشوب خاست. صاحب دلی که برین واقف بود گفت:... (ص. 131)

4. Un astrólogo entró en su casa y vio a un extraño con su mujer. Comenzó a insultarlo y a vituperarlo y se formó alboroto y jaleo. Un piadoso que se enteró de lo que ocurría dijo:... (p. 103)

5 – شنیدم که درگذری پیش قاضی آمد، برخی از این معامله بسمعش رسیده و زایدالوصف رنجیده. دشنام بی تحاشی داد و سقط گفت و سنگ برداشت و هیچ از بی حرمتی نگذاشت. (ص. 145)

5. Le soltó una sarta de insultos, le arrojó piedras y no hubo falta de respeto que no le mostrase. (p. 117)

Ya se sabe que los sinónimos comúnmente son aquellas voces y expresiones, que siendo diferentes vienen a significar una misma cosa. Una de las características que hace que *Golestán* sea más atractivo es la armonía que existe entre las palabras usando los sinónimos que alguna vez son innecesarios.

Sa'di en todas sus obras ha utilizado 38 veces la palabra “دشنام”, ocho de las cuales en el *Golestán*; también ha usado diez veces la palabra “سقط”, seis de ellas en el *Golestán*. Lo interesante es que cada vez que ha usado la palabra “دشنام” ha continuado la frase con “سقط”; es decir, que en la mayoría de las ocasiones la palabra “دشنام” se ha colocado a lado de “سقط” y, lo que es más interesante, es que estas dos palabras son sinónimas. Es preciso recordar que en la mayoría de los pasajes del libro original, estas dos palabras han tenido una misma significación.

Se dice que la traducción es un proceso complejo que puede analizarse desde muchas perspectivas, pero lo que es común acerca de esta actividad es que traducir consiste, fundamentalmente, en trasladar la información de un texto original escrito en una lengua de origen hacia una lengua de destino, lo que en otra palabra llamamos lengua fuente (LF) y lengua meta (LM), manteniendo los aspectos formales del original y respetando las reglas gramaticales propias de la LM.

Según esta estrategia a continuación se intenta reflexionar sobre las dificultades de la traducción de poesía; además de los elementos estéticos del texto original como el metro, la rima o las figuras literarias que se deben trasladar al texto meta, se averigua si el traductor ha podido encontrar sinónimos adecuados, considerando que el español no tiene mucho en común con el persa.

Ya que este trabajo se analiza según las tendencias deformantes de Antoine Berman, primero antes que nada tenemos que saber un poco sobre su primera tendencias deformantes, a saber, la “racionalización”, la tendencia distorsionante por la

cual el autor reorganiza “oraciones y grupos de oraciones”, de acuerdo con una lógica que es diferente a la del original. Entonces la racionalización implica cambiar la estructura sintáctica y la forma de usar los signos de puntuación del texto original y reproduce una cadena de frases y la pone en orden; se puede decir que el ámbito de la racionalización son las estructuras sintácticas del original.

Sa’di, en varias partes de su libro, ha utilizado los sinónimos como ornamentos para producir un resultado bello, enriqueciendo el discurso. Es decir que, para aumentar la musicalidad ha utilizado los sinónimos y alguna vez sinónimos rimados.

Regresando a las partes de la obra mencionadas más arriba, se ve que el traductor, en cuatro de las cinco partes, para el verbo “دشنام دادن” ha utilizado la palabra “insultar”, que podría considerarse como la más apropiada que se podría elegir; solo en la parte número uno en lugar de usar la palabra “insultar” ha preferido usar la palabra “injuria”; cabe mencionar que aunque las palabras “injuria” e “insultar” tienen casi el mismo significado, la segunda es menos fuerte que la primera. Además de eso, si centramos nuestra atención en la palabra “سقط” vemos que el traductor en dos ocasiones la ha traducido por “insultar”, mientras que otro lugar ha optado por “vituperar”, y en la parte número cinco no ha hecho ningún caso a esta palabra y la ha dejado sin equivalencia.

En consideración a que el poeta en todas las partes mencionadas ha usado la palabra “دشنام دادن” con la misma intención, el traductor ha repetido la idea del autor con diferentes palabras; tal vez hubiera sido preferible que el traductor, respetando la disposición del original, hubiese seguido utilizando la misma palabra. Además de esto Vargas también ha suprimido una parte del texto; aunque es cierto que dicha parte no juega un papel esencial para la comprensión completa del pasaje, según Berman es una falta de fidelidad del traductor. Eso ocurre en la parte número uno, cuando el narrador dice: “بازبانی که داشت” (con su modo de hablar); ese modo de hablar expresa las características de una persona por malhablados que se tiene a los desvergonzados y atrevidos en el hablar, y se refiere a un condenado a muerte que ya no tiene nada que perder, y con un lenguaje grosero dice lo que siente.

Así que se puede ver que en estas partes de la obra se ha producido la racionalización. En esta tendencia, como ya se ha mencionado, el traductor modifica el

texto voluntariamente creando un nuevo orden de palabras; en este caso Vargas lo ha hecho seguramente para conseguir una mayor musicalidad.

دون است و بی سپاس و سفله است و ناحق شناس... (ص. 68)

Es de bajos, abyectos y desagradecidos (p. 40)

El traductor aquí ha usado tres palabras como adjetivos en lugar de traducir los cuatro sinónimos subrayados del texto original. Aunque “نا حق شناس” y “بی سپاس” tienen el mismo significado, la responsabilidad del traductor le obligaba a encontrar un equivalente para todas las palabras, aunque fueran sinónimos. Tampoco ha ordenado los adjetivos según el texto de origen.

به قدرت او شهد فایق شده و تخم خرمایی به تربیتش نخل باسق گشته. (ص. 49)

Por su poder el jugo de la caña sabe a deliciosa miel y mediante su cuidado el hueso de un dátil se convierte en una alta palmera. (p. 19)

En el texto original el poeta, para formar una rima, ha eliminado el verbo principal, lo que es común en la poesía y prosa persas. El verbo usado en texto original está en pretérito perfecto, que se usa para referirse a hechos pasados que tienen relación con el momento en el que se encuentra el hablante; Sin embargo el texto meta se ha construido en presente de indicativo.

La estructura sintáctica es una de las cosas que los traductores generalmente no suelen respetar y que cambian de acuerdo con los componentes de racionalización; esto ocurre con la traducción de sustantivo y adjetivos.

Según la terminología de Berman tendríamos una racionalización ya que esta tendencia se trata de ordenar las oraciones para arreglarlas según una cierta idea del orden del discurso y un orden de esta parte tiene relación con los cambios verbales.

Estos cambios incluyen las estructuras de las oraciones (nuevo orden) o se refieren al cambio de los signos de puntuación, y esto se aplica sin prestar atención a los objetivos e intenciones del escritor. De esta manera, en este proceso el traductor

impone una linealización de la lógica del árbol textual, es decir, un reordenamiento de una estructura sintáctica que originalmente no era lineal, sino compleja.

منت خدای را عز و وجل که طاعتش موجب قربت است و به شکر اندرش مزید نعمت. (ص. 49)

Alabado sea Dios, su gloria y su majestad, que si le obedecemos, a él nos acercamos, y si le mostramos gratitud vemos acrecentadas nuestras bendiciones. (p. 19)

La fuente de este verso es coránica, se refiere a la sura Ibrahim (sura 14, verso7), donde Dios dice “si sois agradecidos, os daré más”. El poeta, por el hecho de inspirarse en este sura, está dando una información y dice con exactitud que la obediencia causa la proximidad de Dios; y el agradecimiento aumenta las bendiciones.

En esta parte cabe mencionar que el poeta no ha usado la palabra “si” (un elemento de la condición), que aparece en la traducción; es probable que el traductor haya usado esta palabra según el Sura Ibrahim: y cuando vuestro Señor anunció: “si sois agradecidos, os daré más.”

La estructura sintáctica se puede comprender en tres niveles: entre palabras, entre las partes de la oración y en el párrafo como se mencionó anteriormente; aquí, el cambio de la estructura sintáctica tiene relación con el adverbio “si”. Según Berman añadir palabras en la estructura sintáctica, es una forma de las tendencias deformantes lo que se presenta en la racionalización.

در این امید به سر شد دریغ عمر عزیز، که آنچه در دلم است از درم فراز آید (ص. 32)

¡Cuánta pena he pasado, mi preciosa vida afanando para ver cumplido aquello que siempre he deseado! (p. 36)

En primer lugar, cabe señalar que la racionalización no debería menoscabar el texto original. El vocablo “دریغ” se utiliza para expresar “lamentaciones, remordimiento, tristeza, suspiro”; la oración traducido por Vargas no posee carga emocional y semántica, es decir no se expresa la cantidad de pena que se siente en el texto original. Esto se considera como uno de los factores de infidelidad que causa una separación entre el texto de origen y el texto de destino. La estructura sintáctica es una de las cosas

que los traductores no suelen observar y que lo cambian de acuerdo con los componentes de racionalización.

یا رب ز باد فتنه نگهدار خاک پارس (ص. 52)

Señor, protege mi tierra del viento adverso. (p. 22)

Aunque Shiraz es la ciudad natal de Sa'di, en el verso original el poeta solo ha nombrado esta tierra y dice "la tierra de Pars" mientras que en la traducción esta parte se ha convertido en "mi tierra". Aunque este cambio no destruye el poema y transmite el significado exacto del original, al decir "mi tierra" se ha producido una racionalización rechazada por Berman.

یک شب تأمل ایام گذشته می کردم و بر عمر تلف کرده تأسف می خوردم و سنگ سراچه دل به الماس آب دیده می سفتم و

این بیت ها مناسب حال خود می گفتم. (ص. 52)

Cierta noche estaba reflexionando sobre los días pasados y lamentaba la vida desperdiciada. Mis lágrimas diamantinas empezaron a perforar la pétreo mansión de mi corazón y musité los siguientes versos, tan adecuados a mi estado de ánimo. (p. 22)

Este fragmento se ha compuesto de varias frases que a través de la conjunción "y" se ha convertido en una sola sin utilizar ningún punto; en esta parte los verbos utilizados se han expresado en imperfecto. La traducción se ha dividido en dos frases cambiando los tiempos gramaticales. Aquí por el cambio de la estructura sintáctica y los signos de puntuación, el traductor ha incurrido en la racionalización.

Cabe mencionar que por la dificultad de traducir este pasaje –y no es el único caso en la obra– el traductor no ha visto otro remedio para salir de este laberinto que jugar con las palabras.

ای که پنجاه رفت و در خوابی مگر این پنج روزه دریابی. (ص. 52)

Oh tú, que estás dormido y pasas los cincuenta. Los cinco días que te quedan mantente despierto. (p. 22)

La palabra “مگر” en este lugar significa “tal vez”, “espera que”. El poeta está advirtiéndole sobre el tiempo y el paso de la vida para que el ser humano reflexione. El traductor ha cambiado la forma de la frase como un mandato, y así ordena al hombre: “mantente despierto”. Cambiar en una frase el modo verbal, que aquí pasa de indicativo a imperativo, es otra forma de racionalización.

چه غم دیوار امت را که دارد چون تو پشتیبان؟

چه باک از موج بحر آن را که باشد نوح کشتی بان؟ (ص. 50)

¿Qué temerá el muro de creyentes
teniéndote a ti por contrafuerte?
¿Y de las olas por qué temeré
teniendo como capitán a Noé? (p. 20)

En el primer verso el poeta dice que “tus creyentes no tienen tristeza” o “tus creyentes no están tristes”, mientras que el traductor para la palabra “غم” ha empleado “temer”. Por su parte, “آن را” significa “a quien” o “quien”. El poeta no ha mencionado ningún pronombre personal, mientras que en el texto traducido se ve que la voz de la narración está en primera persona. Aquí cabe decir que tanto el poeta como el traductor han jugado con las palabras para producir su rima: “کشتیبان و پشتیبان”¹ para el poeta y “temeré” y “Noé” para el traductor; hay que indicar que aquí el traductor, para conseguir la rima, ha sacrificado el equilibrio de la palabra “غم”. El cambio de palabra o de parte del texto es una de las tendencias deformantes que se atribuye a la racionalización.

تو نیز اگر توانی سر خویش گیر و راه مجانبت پیش. (ص. 52)

(le dijo) si le es posible, coja el camino y atienda sus asunto. (p. 24)

Esta frase se encuentra en una conversación entre dos amigos, aunque en el texto original se utiliza el tuteo mientras que el traductor ha puesto los verbos en tercera

1 Keshtiban v poshtiban.

persona, pasando a “usted”, lo que cambia la relación entre los interlocutores. Según Berman tal deformación sintáctica no sería aceptable.

این مدعیان در طلبش بی خیرانند... (ص.51)

La búsqueda del pretencioso es vana y baldía... (p. 20)

En este pasaje la frase de origen está en plural, mientras que la frase meta aparece en singular. Ya sabemos que un cambio en la forma gramatical es una tendencia deformante que se relaciona con la racionalización.

سخندان پرورده پیر کهن	بیندیشد آنگه بگوید سخن
مزن تا توانی به گفتار دم	نکو گوی! گر دیر گویی چه غم؟
بیندیش و آنگه بر آور نفس	و زان پیش بس کن که گویند بس (ص.56)

Un instruido orador, viejo
y anciano, medita primero
antes de pronunciarse. No hables sin haberlo
pensado antes, que para hablar no es
malo ser tardo. Piensa y entonces
ponte a hablar, (p. 26)

Dentro de las dificultades de la traducción de poesía, debidas a la complejidad de su caracterización o a los distintos modos en que se expresa, existe la rima. En el ejemplo mencionado, el texto original presenta versos rimados, mientras que el texto traducido casi ha perdido esa forma; es como si el traductor lo hubiese traducido en prosa y dispuesto el texto con la estructura de poesía. Tampoco son adecuados los signos de puntuación que ha utilizado; pues ha cambiado una frase interrogativa en una afirmativa. Además, en la segunda parte del verso ha eliminado palabras clave y no ha traducido una orden positiva donde el poeta dice “نکو گوی” (hables bien). Todo esto nos muestra la tendencia de racionalización.

En esta parte es que el traductor primero ha traducido la segunda parte del verso y después la primera; así ha cambiado el árbol textual a una estructura lineal.

فکیف در نظر اعیان حضرت خداوندی عز نصره، که مجمع اهل دلست و مرکز علمای متبحر اگر در سیاحت سخن دلیری کنم شوخی کرده باشم و بضاعت مزجاء به حضرت عزیز آورده و شبه در جوهریان جوی نیرزد و چراغ پیش آفتاب پرتوی ندارد و مناره بلند بر دامن کوه الوند پست نماید. (p. 56)

¿Cómo puedo osar aparecer ante los ojos de los nobles de mi señor, sea gloriosa su victoria, a cuyo alrededor se reúnen los devotos y que es el Centro de los grandes sabios?

¿Cómo ser de palabra audaz y llevar bagatelas ante el faraón? Pues la obsidiana en el bazar de los joyeros no vale lo que un grano de cebada, la lámpara no alumbra a pleno sol y el alminar más alto se nos antoja bajo al pie del Alvand. (p. 26)

En el texto original no hay ningún adjetivo posesivo como se ve en el texto traducido (“mi señor”). Eso también se relaciona con la racionalización. Parece que el traductor ha considerado “ی” en la palabra de “خداوند” como un afijo posesivo que se ha pegado al sustantivo de “خداوند” para indicar su posesor. “خداوندی” aquí significa “el Reino” y “اعیان حضرت خداوندی” significa “Los nobles del Reino”.

El traductor ha traducido la primera parte según la forma del verso original y ha hecho una pregunta, pero ha traducido también la segunda parte como una pregunta, aunque en el original no es así. Ha eliminado la parte subrayada y mediante la interrogación ha desvirtuado el concepto del texto.

En la continuación el poeta está comparando la montaña de Alvand¹ frente a las otras diciendo:

... و مناره بلند بر دامن کوه الوند پست نماید. (ص.56)

y el alminar más alto se nos antoja bajo al pie del Alvand. (p.28)

1 Alvand es un pico de los montes Zagros, al oeste de Irán, con una altitud de 3.580 m.

Es una comparación en general, en el texto de origen no se ha utilizado ningún complemento, aunque el traductor para resaltar la grandeza de la montaña se ha ayudado del pronombre “nos”, resultado del empleo del verbo “antojarse” pronominal.

Si nos centramos en las tendencias deformantes de Berman en relación con la traducción de Vargas llegamos al “empobrecimiento cualitativo”, consistente en la pérdida de cualidades de un término cuando no es traducido por su equivalente adecuado, lo cual redundaría en una pérdida tanto de riqueza de significado como de sonoridad. El empobrecimiento cualitativo se une al cuantitativo, y tanto uno como el otro afecta a los ritmos de la obra. El empobrecimiento cuantitativo se produce cuando en la traducción se reduce el número de términos, usualmente adjetivos o adverbios.

A menudo este proceso aparece junto con el empobrecimiento cualitativo. Por ejemplo, una serie de adjetivos podría ser reemplazada por uno solo.

کنونت که امکان گفتار هست	بگو ای برادر به لطف و خوشی
که فردا چو پیک اجل در رسید	به حکم ضرورت زبان در کشی (ص. 53)

Ahora que puedes permitirte la conversación.

Habla el hermano con gracia y diversión

Que cuando mañana la muerte sobrevenga

No tendrás más remedio que recoger la lengua. (p. 24)

El pasaje mencionado nos muestra esta tendencia de Berman porque “پیک اجل” significa “El ángel de la muerte (mensajero de la muerte)” mientras que el traductor solo ha usado la palabra “muerte”; según Berman, el empobrecimiento cualitativo se caracteriza por una pérdida en el significado de una palabra, término o expresión al reemplazarlo en la traducción por una palabra distinta que no sugiera la misma imagen.

Véase a continuación otro ejemplo de esta tendencia:

شفیع مطاع نبی کریم قسیم جسیم بسیم وسیم (ص. 50)

Intercesor, obediente, profeta, generoso, bello, esbelto, sonriente, hermoso. (p. 20)

La repetición a través de perspectivas innovadoras, expresivas, semánticas, sintácticas y estilísticas puede expresar la belleza del discurso y la caracterización de la poesía, como texto artístico de un poeta. Según el estudio de los poemas de Sa'di, se puede decir que el uso de diferentes tipos de repetición es la característica principal de su poesía y una de las razones de la belleza de sus palabras. El poeta ha utilizado la repetición tanto para desarrollar significados y buenos efectos como para crear la música y la belleza de su poesía y de su prosa. Sa'di ha creado una ola de emoción, tristeza y alegría en sus lectores usando diferentes figuras de repetición.

Como se ve en el texto original, Sa'di ha utilizado palabras rimadas que se han dispuesto como una repetición (قسيم، جسيم، بسيم، وسيم).¹ El poeta aquí –como en otras partes del libro– ha jugado con las palabras, pero Vargas que se considera como un traductor profesional con experiencia y que es capaz de captar todos los matices de la lengua de origen, aquí tiene las manos atadas; ni él ni ningún otro traductor profesional pueden recrear estas rimas produciendo la musicalidad que se oye a través de esas pocas palabras. No se trata de intraducibilidad: la única culpable de esta incapacidad es la distancia lingüística. Con la diferencia que existe entre los dos idiomas, no se puede exigir que Vargas traduzca todas las palabras del original al español con la misma identidad que el original, y que, además, resultaran ciento por ciento apropiadas.

De todas formas hay que reconocer que el poema traducido no es una copia pasiva del original, sino que la obra adquiere unidad y sentido propio en la lengua meta (Álvarez Sanagustín 1991: 261).

Este poema es una alabanza al profeta Mohammad. Aquí cabe mencionar que en varias versiones de *Golestán* se ha escrito “بسيم”, en otras se ha escrito “نسيم”: en la versión que ha usado Vargas para su traducción, que es la de Gholamhossein Yousefi, de Editorial Jarazmi, esta palabra se ha escrito “نسيم”. La palabra “نسيم” es árabe que significa “brisa” y “fresca brisa”, “buen aroma”; en la antigüedad significaba “el olor de la bondad (aromático)”. “بسيم” significa “sonriente”; en este caso el traductor ha traducido equivocadamente (sonriente بسيم) en lugar de (نسيم fragante).

Aunque un buen olor y la sonrisa son fieles y siempre van unidos, hay que emplear el significado principal. Aquí, pues, se ha producido un empobrecimiento cualitativo.

1 Qasim, Jasim, Basim, sim.

... یکی از یاران بطریق انبساط گفت... (ص. 50)

Un hombre devoto agachó la cabeza en señal de meditación y se sumió en el océano de las visiones. Cuando volvió en sí, uno de sus amigos le preguntó sin ninguna pretensión:... (p. 20)

Las palabras subrayadas en la parte de español (sin ninguna pretensión) quiere decir “sin propósito”, pero en el texto de origen el poeta está declarando cómo se establece una comunicación a través del lenguaje verbal y dice: “le dijo, a modo de broma”. Aquí la sustitución de términos no ofrece la misma riqueza que en el texto original, produciéndose el empobrecimiento cualitativo.

...وز هر چه گفته اند و شنیدیم و خوانده ایم (ص. 51)

... Y aquello que dicen y oímos en la lección. (p. 21)

En alguna ocasión en el mismo pasaje del texto traducido aparecen varias tendencias deformantes. En el citado, el traductor ha cambiado los tiempos gramaticales, y parece que lo ha hecho para conseguir el ritmo de musicalidad de la poesía y por esta razón no ha alargado el verso añadiendo la forma del tiempo gramatical de pretérito perfecto; de este modo, se ha producido la tendencia de la racionalización. También el traductor de tres verbos en el texto de origen solo ha traducido dos, y así ha eliminado el verbo final (hemos leído: خوانده ایم), por lo que en este caso ha incurrido en un empobrecimiento cuantitativo. Es cierto, con todo, que en muchas ocasiones las palabras eliminadas no tienen un efecto significativo en el sentido total de la frase.

یکی از شما که دلاورتر است و زورمندتر باید که بر این ستون برود... (ص. 123)

Uno de vosotros, el más fuerte, tiene que ir hasta la columna... (p. 96)

“دلاورتر” significa más valiente y “زورمندتر”, más fuerte. Aquí el traductor ha vertido una de las dos palabras “دلاورتر است و زورمندتر”; por este hecho se aprecia un empobrecimiento cuantitativo.

جور و جفا می دید و رنج و عنا می کشید و شکر نعمت حق همچنان می کرد... (ص. 151)

Pasaba penas y calamidades y sufría mucho, y aun daba gracias a Dios... (p. 124)

Sa'di, en muchas partes de su obra, para aportar musicalidad y también para enfatizar la palabra y la acción y, lo más importante, para mostrar la riqueza expresiva del idioma persa, ha empleado varios sinónimos paralelos que en realidad son innecesarios.

En esta frase, ha usado cuatro sinónimos, que en realidad se relacionan de dos en dos; con todo, el traductor solo ha traducido tres de aquellas palabras; para estas dos palabras “رنج و عنا” solo ha ofrecido la traducción de “رنج” como “sufría” y en lugar del sustantivo “عنا” ha empleado el adverbio “mucho”: “sufría mucho”. Aunque el traductor con el uso del adverbio “mucho” ha declarado muy bien el tema, al eliminar una palabra de la cadena de vocabulario del texto ha cometido un error que corresponde a un empobrecimiento cuantitativo, que comporta asimismo un empobrecimiento cualitativo.

کلمه ای چند به طریق اختصار از نوادر و امثال و شعر و حکایات و سیر ملوک ماضی رحمهم الله درین کتاب درج کردیم و برخی از عمر گرانمایه برو خرج. (ص. 54)

Hemos escrito en este libro unas breves palabras sobre raros eventos, refranes, poemas, cuentos e historias sobre los reyes del pasado, consumiendo en ello, pues, una parte de la preciosa vida. (p. 27)

Aunque escribir sobre los reyes abarca toda su vida, para Sa'di lo que tiene más importancia es la actitud de los reyes, por eso dice “سیر ملوک ماضی”; aquí سیر es la palabra resumida de “سیره” y esta palabra significa “conducta y actuación”, aunque hay que decir que también la misma palabra “سیر” significa lo que el traductor ha mencionado su traducción.

Los musulmanes –como otras religiones– tienen por costumbre usar expresiones vinculadas con la muerte cuando nombran a un fallecido, diciendo: “que Dios le perdone, que le guarde, que en paz descanse”. En el texto original cuando se refiere a los

reyes Sa'di para respetarlos usa esta expresión, que el traductor ha eliminado. Esta supresión conlleva un empobrecimiento cualitativo.

لقمان را گفتند(ص.56)

Le preguntaron a Luqmán el Sabio (p. 27)

En la traducción de Vargas la racionalización es una tendencia abundante igual que en la mayoría de otras traducciones. En este ejemplo, en el original no hay ningún calificativo referido a Luqmán, mientras que en la traducción se ha añadido “el Sabio”.

عضدُ الدولةِ القاهرةِ (بازوی دولت غالب (ص.54)

el brazo del gobierno fuerte (p. 25)

“القاهرة” es una palabra árabe que en persa es “غالب”, una palabra polisémica que significa “victorioso”, “dominante”, “conquistador”; aunque en cierto modo esta palabra transmite el significado de “fuerte”, se aleja un tanto del significado de la palabra original.

Es decir aunque la palabra “fuerte” puede transmitir el significado de la palabra del texto origen, cuando exista una equivalencia más adecuada, es justo escogerla. Esta parte se puede considerarse como un ejemplo para mostrar el empobrecimiento cualitativo.

سراجُ الملةِ الباهرةِ: چراغِ شریعتِ درخشان... (ص.54)

Lámpara del pueblo luminoso (p. 26)

A pesar de que tal vez el propósito del traductor con el uso de la palabra “lámpara” fue expresar un tipo de figura retórica cuya finalidad es sobrepasar los límites creíbles de algo, pero generalmente un pueblo luminoso no necesita lámpara. El término “شریعت” se vincula a la religión: aquí se podría proponer esta traducción: “Lámpara luminosa de religión”. Se ha producido un reemplazamiento del término que no tiene la misma riqueza que existe en el texto original.

حکمت محض است اگر لطف جهان آفرین خاص کند بنده ای مصلحت عام را (ص. 55)

El encorvado cielo se enderezó de alegría
cuando la madre naturaleza te alumbró,
y el creador del mundo en su sabiduría,
a su siervo sobre los demás favoreció. (p. 27)

En las versiones que contienen correcciones y explicaciones hay diferentes interpretaciones de la palabra “اگر”; algunos investigadores creen que este vocablo indica la conjunción “que”, algunos dicen que significa “si”, como una indicación de énfasis de condición; de toda manera aquí el traductor no ha mencionado estas palabras. Además, en el inicio del verso, para conectarlo con el anterior el traductor ha utilizado la conjunción “y”, que no aparece en el original, lo que el poeta no lo ha utilizado. Se producen aquí tanto la racionalización como el empobrecimiento cualitativo.

En muchas ocasiones cuando el sujeto del verso original es confuso, Vargas lo aclara empleando el pronombre personal de la segunda persona:

وصف ترا گر کنند ور نکنند اهل فضل حاجت مشاطه نیست روی دلارام را (ص. 56)

Y, celebren o no los sabios tus excelencias,
no necesita de afeites un rostro agraciado. (p. 26)

La palabra subrayada se refiere a una persona, y significa “peluquera”. “Afeites”, vocablo con el que el traductor traslada “مشاطه”, significa “compostura” y “cosmética”. Esta cita podría considerarse como otro ejemplo de empobrecimiento cualitativo. Además de eso también se podría ver como la destrucción de redes significativas, la cual se cuestionará luego.

Otro ejemplo que se puede dar acerca de esta tendencia deformantes es donde se dice:

بَلِّغْ مَا عَلَيْكَ فَإِنَّ لَمْ يَقْبَلُوْا مَا عَلَيْكَ. (ص. 157)

Predica lo que sabes, y si no te escuchan, que no te culpen. (p. 129)

El significado de esta frase árabe en persa es:

برسان (ابلاغ کن) آنچه بر عهده توست و اگر نپذیرفتند بر تو ایرادی نیست.

La parte subrayada en persa significa: "lo que es de tu responsabilidad". Como se puede apreciar, existe gran diferencia entre "saber algo" y "hablar de lo que es de tu responsabilidad".

به نطق آدمی بهتر است از دواب دواب از تو به گر نگویی صواب (ص. 56)

En el habla nos distinguimos de los animales,
y si no hablas lo propio seremos iguales. (p. 27)

Entre estos dos versos hay una conexión léxica, y a la vez una idea contradictoria. En el primero el poeta está comparando el ser humano con los animales y habla sobre lo que diferencia al hombre de los animales ya que dice que el ser humano por tener la facultad de hablar posee un lugar más privilegiado que los animales. En el segundo dice que si no hablas lo propio (adecuado, oportuno, conveniente, apto, ajustado, lógico, correcto, justo, bueno), los animales son mejores que tú. Si bien el traductor ha podido transmitir el concepto de estos versos, no ha traducido las palabras del original. Esto se refiere al reemplazo de términos, así que se produce un empobrecimiento cualitativo.

Cada vez que se habla de la traducción de las obras poéticas clásicas siempre se comenta sobre las dificultades de este tipo de traducción. El objetivo de muchos artículos que se escriben sobre esta tarea es concienciar al lector del "laberinto" en el que se encuentra el traductor inmerso en las obras clásicas en el desarrollo de su labor. El traductor especializado ha de hacer frente a varios retos para alcanzar un nivel de calidad óptimo en su traducción, por eso siempre encuentra un modo de traducir de la mejor manera posible. Cabe mencionar que todo traductor especializado compartiría estos mismos retos, pero el traductor de las obras clásicas sobre todo cuando se trata del traductor de la poesía u obras poéticas clásicas hay que sumarle un problema: sistemas lingüísticos distintos y falta de similitudes entre ambos, de otra palabra falta de equivalencia terminológica, por no existir conceptualmente en la lengua meta.

La obra de Sa'di igual que muchas obras clásicas tiene conceptos y términos antiguos con lo que no es posible encontrar equivalencias de tal forma que llevan a plantearse la intraducibilidad.

Vargas, un traductor experimentado, ha traducido esta obra de la mejor manera posible, respetando las equivalencias léxicas en muchos casos, y recurriendo a explicitaciones en otros, de modo que el mensaje llegue al receptor de la lengua meta con el mismo grado de "verdad" que el texto original. A pesar del notable trabajo de Vargas, según el marco teórico de Berman, consciente o inconscientemente, en reiteradas ocasiones y sin justificación aparente ha eliminado palabras que no entrañan dificultad alguna en cuanto a traducción se refiere. A veces las supresiones son palabras secundarias. Aunque en las páginas precedentes se han aportado ejemplos sobre este asunto, se dan a continuación algunos más:

دشنام بی‌تجاشی داد و سقط گفت (ص. 145)

Le soltó una sarta de insultos... (p. 117)

دون است و بی‌سپاس و سفله است و ناحق شناس... (ص. 68)

Es de bajos, abyectos y desagradecidos... (p. 40)

آنچه با تو گوید با امثال ما گفتن روا ندارد که تو ظهیر سریر سلطنت و مشیر تدبیر مملکتی؛ (ص. 130)

Lo que a ti te cuenta no ve propio contarlo a gente como nosotros. (p. 102)

En la traducción de los pasajes mencionados por la eliminación de las palabras subrayadas se pone de manifiesto una de las tendencias normalizantes típicas del proceso de traducción que es el empobrecimiento cuantitativo.

سرهنگ زاده‌ای دیدم که عقل و کیاستی و فهم و فراستی زایدالوصف داشت. (ص. 63)

Vi... al hijo de un general, tenía gran talento y una inteligencia y un sentido común fuera de lo normal. (p. 34)

La palabra “عقل” se ha repetido en numerosas anécdotas de *Golestán*, todas las cuales se han utilizado en el mismo sentido. El traductor, en cada una de ellas, ha utilizado un sinónimo diferente para esta palabra. En esta parte de la anécdota, el traductor ha vertido solo tres sinónimos, de tal forma que para dos palabras de “عقل و

کیاستی” (sustantivo y adjetivo) y para las palabras “فهم و فراستی” solo ha empleado una expresión: “un sentido común”.

این چه عقل است و کفایت و فهم و درایت؟ (ص. 71)

¿Qué racionamiento y entendimiento es este, dónde está la sabiduría y la inteligencia?
(p. 43)

Aunque de una u otra forma su traducción ha podido transmitir por las que ha pasado el texto original en su traslado al horizonte lingüístico español, y aunque en muchas ocasiones a lo largo de la obra, como un traductor responsable siempre ha buscado la equivalencia más exacta posible, en algunas lugares se ve que ha renunciado a la delicadeza que podría tener un significado; es lógico que por la diferencia que existe entre dos lenguas, alguna vez el traductor no ve soluciones para salvar una palabra encontrando una equivalencia exacta, por eso prefiere sustituir con otra más cercana por la cual, por lo menos, transmite el mensaje del autor.

En la frase mencionada el traductor ha colocado la palabra “racionamiento” en lugar de la palabra “عقل”; no se sabe si la palabra “entendimiento” se ha elegido para colocar en lugar de “فهم”, “کفایت”, o “درایت”. El término “درایت” significa “habilidad”, “sagacidad”, que parece sería la mejor elección para “درایت”, cosa que el traductor no ha hecho.

“کفایت” se refiere a la capacidad para lograr un fin empleando los mejores medios posibles (eficiencia). Aquí se puede decir que “entendimiento” sería la mejor opción para traducir “فهم”, aunque el traductor ha preferido usar la palabra “sabiduría”. Para volver a los procedimientos que plantea Berman, aquí vemos unas tendencias deformantes como la racionalización y el empobrecimiento cualitativo.

بر طاق ایوان فریدون نبشته بود:

جهان ای برادر نماند به کس دل اندر جهان آفرین بند و بس

En el pórtico de Freydun está escrito:

¡Oh hermano!, del mundo todos se marchan. Apega tu corazón al creador y basta. (p. 30)

Para reproducir la musicalidad del texto original, el traductor ha cambiado el verso en prosa, poniendo el punto ha compuesto dos frases.

جوانی چست، لطیف، خندان، شیرین زبان در حلقهٔ عشرت ما بود که در دلش از هیچ نوعی غم نیامدی و لب از خنده فراهم... (ص. 152)

Un joven ágil, elegante, risueño y de habla dulce estaba unido a nuestro círculo su corazón nunca se veía afectado por ninguna tristeza y siempre tenía los labios prestos para reír... (p. 125)

“لطیف” tiene varios significados, uno de ellos es “elegante”; de acuerdo con la siguiente oración, esta palabra habla de un joven que tiene gracia, que es chistoso, que tiene capacidad para hacer reír. Si consultamos un diccionario vemos que aunque la palabra “elegante” tiene el significado de "sentido del humor", no es una de las primeras acepciones, pues suele referirse a una persona o cosa que es agradable y elegante en apariencia o estilo. El primero que se le ocurre a un español ante la palabra “elegante” es el que lleva vestidos bien hechos y armónicamente combinados. No hay ninguna discusión de que esta palabra como sinónimo es correcta, sin embargo para evitar cualquier duda relacionada con el significado del texto de origen, habría sido mejor que el traductor hubiera elegido una palabra que le viniera a la mente con mayor claridad y facilidad.

بحکم ضرورت خسته و مجروح در پی کاروانی افتاد و برفت... (ص. 124)

No tuvo otra opción que unirse a una caravana... (p. 97)

En los textos antiguos, “خسته” se ha usado tanto en el sentido de “herido” como en el de “cansado” y “agotado”; el propósito de Sa’di es usar los dos significados a la vez. Dado que el traductor en las líneas anteriores había utilizado la palabra “herido”, aquí la ha eliminado y no ha traducido ninguno de los sinónimos.

– فسق و فجور آغاز کرد و مبدری پیشه گرفت. (ص. 156)

Empezó a derrocharla en una vida disoluta en ramerías... (p. 129)

En algunas partes de la obra el traductor no ha realizado una traducción palabra por palabra sino que ha traducido según el contexto del texto. “Derrochar” significa malgastar el dinero u otra cosa, y es la palabra que utiliza para traducir “مبذری”, mientras que la expresión “فسق و فجور”, formada por las palabras “فسق” y “فجور”, que tienen un significado cercano; “فجور” significa libertinaje, adulterio, pecado, vida pecaminosa; “فسق” significa adulterio, sodomía, impureza; se dice que el significado de “فسق” es más fuerte que el de “فجور”, aunque muchas veces para dar más énfasis, estas dos palabras vienen juntas. El traductor ha usado un término cuyo significado no puede reflejar la verdadera fuerza negativa que cubre ambas palabras. Cabe mencionar que el lector, al ver la continuación de esta anécdota, puede entender el nivel de los pecados que comete el personaje.

Los problemas de traducción son dificultades objetivas que todo traductor (independientemente de su nivel de competencia y de las dificultades técnicas) debe resolver a la hora de realizar una tarea de traducción determinada. Unos de los problemas que podría producir a la hora de realizar una tarea de traducción determinada se relaciona con los asuntos lingüísticos (por las diferencias entre el TO y el TM, ya sean gramaticales, léxicas, etc.), extralingüísticos (cuestiones culturales, muy obvias en una cultura pero desconocidas en la otra), documentales (porque no se encuentra información sobre un término o un concepto) y pragmáticos (relacionados con la intención del autor, o de las características del contexto del TO y las del público meta). Además de estos problemas que encuentra el traductor, alguna vez por la complejidad del texto no entiende correctamente lo que dice el autor, por eso involuntariamente cae en el error. Esto se aprecia asimismo en la traducción de Vargas, quien sin ninguna duda es considerado uno de los mejores traductores de textos persas clásicos; aunque son pocos los malentendidos que puedan detectarse, se mencionan aquí algunos ejemplos, que servirán para ilustrar las consideraciones de Berman:

— بر مرکب استطاعت سوارند و نمی رانند. (ص. 164)

Montan el caballo de la devoción mas no lo hacen galopar. (p. 137)

La palabra “devoción” nos habla de veneración y fervor religiosos, mientras que Sa’di aquí está hablando del poder financiero. Se sabe que “estar montado en el dólar” es una expresión que ya se encuentra en la lengua española, cuyo significado es exactamente igual que la frase “برمکب استطاعت سوارند”; aunque no podría usarse esta expresión por tratarse de otra moneda, tal vez podría hallarse otra similar para conservar el sentido original.

و از اینجا گفته اند اصحاب فطنت و خبرت از حدت و سورت پادشاهان بر حذر باید بود. (ص. 67)

Por eso se ha dicho las personas inteligentes y perspicaces están alertas y vigilantes ante la tiranía y la violencia de los reyes... (p. 39)

En este pasaje, a pesar de que el traductor ha elegido la equivalencia adecuada para cada palabra, ha pensado que las personas inteligentes y perspicaces tiene que estar alertas y vigilantes ante la tiranía y la violencia de los reyes, mientras que lo que dice Sa’di es que “según las personas inteligentes y perspicaces” (como dicen ellos o ellos han dicho que) hay que estar, etc.

توانگر فاسق کلوخ زرانود است و درویش صالح شاهد خاک آلود... (ص. 183)

Un rico corrupto es como una pella de barro cubierta de oro y un derviche piadoso es un amante cubierto de barro... (p. 157)

La palabra “derviche” en el idioma persa tiene dos significados; uno es “miembro de un grupo místico musulmán”; otro significado se refiere a una persona “pobre, necesitada, indigente” (lo que es el propósito de expresar la palabra “derviche” por el poeta). En esta parte el autor está comparando la desigualdad entre un rico y un pobre. El traductor utilizando la misma palabra “derviche” ha causado la ambigüedad para que el mensaje genere algún sentimiento de confusión en el lector.

روزگاری در طلبش متلطف بود و پویان و مترصد و جویان و برحسب واقعه، گویان. (ص. 145)

Cierto día estaba acongojado corriendo a buscarle, expectante, como dicen los cronistas. (p. 117)

Entre “واقعه” y “گویان” hay una coma, que está separando dos palabras de significado diferente. Aquí “گویان” juega el papel de adverbio en la cláusula “برحسب واقعه،” y eso quiere decir que “por lo sucedido él hablaba consigo mismo”. En esta parte de la anécdota el personaje acongojado estaba hablando consigo mismo por el incidente que había ocurrido. Cuando se quita la coma estas dos palabras se convierten en una sola palabra que da el significado de “los cronistas”. El traductor pensando que esta palabra se refería a los historiadores comete un error y dice: “como dicen los cronistas”.

کسی از متعلقان منش بر حسب واقعه مطلع گردانید که فلان عزم کرده است و نیت جزم که بقیه عمر معتکف نشیند و خاموشی گزیند تو نیز اگر توانی سر خویش گیر و راه مجانبت پیش گفتا به عزت عظیم و صحبت قدیم که دم بر نیارم قدم بر ندارم... (ص. 53)

(le dijo) si le es posible, coja el camino y atienda sus asuntos. Dijo [el amigo]: «Por la más... (p. 24)

Otra tendencia deformante en traducción descrita por Berman es la aclaración, una tendencia que se puede encontrar en diferentes tipos de traducciones. Obviamente, la clarificación y la traducción son dos partes inseparables, de tal forma que cualquier operación de traducción es descriptiva.

Cuando una parte del texto original (una palabra, una cláusula o una frase) resulta ambigua, encubierta o inexpresiva, el traductor suele recurrir a la aclaración para explicar, clarificar o dar a entender mejor el mensaje.

La aclaración, de una u otra forma, se relaciona con la racionalización con la diferencia que la segunda se refiere de la estructura sintáctica, mientras que la aclaración está relacionada con la transparencia semántica; según esta definición, las que en el texto origen permanece de forma indefinida, a través de esta determinación se convierten en definida. En este caso el traductor intenta aclarar el texto agregando una o varias palabras. Además de eso hay que añadir que la aclaración comporta adición y eso causa expansión, así que se concluye que la aclaración también tiene una relación directa con la expansión, otra tendencia deformante en traducción señalada por Berman.

یک شب تامل ایام گذشته می کردم و بر عمر تلف کرده تاسف می خوردم ... و این بیتها مناسب حال خود می گفتم... (ص. 52)

La razón de haber escrito La rosaleda

Cierta noche estaba reflexionando sobre los días pasados y lamentaba la vida desperdiciada... musité los siguientes versos, tan adecuados a mi estado de ánimo... (p. 22)

Si comparamos el texto original con lo que Vargas ha traducido vemos que la parte subrayada no aparece en el original; el traductor para dar la información extra a su lector ha añadido esta parte. Vargas, igual que otros traductores, para que su lector comprenda las palabras y las frases de su traducción de forma plena, ha usado muchas técnicas de aclaración. Alguna vez el traductor para traducir una palabra o una parte del texto ha empleado un modismo o una definición; a veces lo ha hecho mediante modificaciones gramaticales; también ha usado los signos de puntuación, otra forma que facilita la lectura y la comprensión de los textos.

En los ejemplos siguientes se ve cómo Vargas a través de usar los signos de puntuación como paréntesis, comillas y corchetes, ha ofrecido una explicación que aporta información aclaratoria sobre el mensaje principal; así se entiende qué personaje de la obra pronuncia las palabras del diálogo o de quién está hablando:

(le dijo) si le es posible, coja el camino y atienda sus asuntos. Dijo [el amigo]: "Por la más grande gloria..." (p. 24)

Vi que [mi amigo] se había llenado... (p. 25)

Dijo [el amigo]

se agarró al mío [y me dijo]:... (p. 25)

[le dijo] si le es posible (p. 24)

Dijo [el rey]: "Como has oído, las gentes se congregaron a su alrededor, lo apoyaron con entusiasmo y así se hizo rey". Dijo [el visir]: "¡Oh rey!,..." (p. 35)

Respondió [el sabio]: "No había probado la desgracia..." (p. 36)

A lo largo de la obra cada vez que el traductor ha querido citar una palabra de un personaje o cuando ha pensado que alguna palabra o alguna parte del texto de origen es dudosa y podría ser ininteligible para el lector, ha utilizado el término de anotaciones

como aclaraciones dentro del texto y ha dado notas entre corchetes o paréntesis; los ejemplos de arriba son unas pocas muestras de lo que ha hecho Vargas según la tendencia de aclaración; pero cabe añadir que el traductor lamentablemente no ha hecho esta aclaración en todos los casos, pues algunos han quedado sin explicación.

به حکم ضرورت سخن گفتیم و تفرج کنان بیرون رفتیم در فصل ربیع که صولت برد آرمیده بود و ایام دولت ورد رسیده.
(ص. 53)

Como no hubo otra opción, conversamos y paseamos para nuestro solaz en primavera, estación en que los vestigios del frío han desaparecido para dar paso a los días en que las rosas ejercen su señorío. (p.25)

Ya sabemos que la aclaración involuntariamente produce el alargamiento o prolongación, algo que en ocasiones se origina también por la diferencia del vocabulario entre dos idiomas. También sabemos que una parte de la aclaración se basa en usar palabras que hagan más comprensible lo que se dice, lo que expresa una idea, o lo que muestra una actitud o una situación.

En el ejemplo, por la diferencia que hay entre estos dos idiomas, el traductor al no hallar palabras exactas ha usado más términos para dar explicaciones y así la frase se ha prolongado más que la de original. A consecuencia de añadir palabras ha producido alargamiento que es otra tendencia deformantes.

باری پدر بکراحت و استحقار در وی نظر همی کرد.(ص.59)

En cierta ocasión su padre le echó una mirada de desprecio con la que le daba a entender su desestima. (p. 31)

En la cláusula persa hay dos nombres que son “کراحت و استحقار”: el traductor ha traducido solo uno de ellos, y para el otro, ha dado una definición en lugar de usar un equivalente. Este hecho de parte del traductor ha causado tanto empobrecimiento cuantitativo como expansión.

La octava de las tendencias deformantes de Berman es sobre “las redes subyacentes de significado”, que se aprecia en varios pasajes de la versión de Vargas. Según Berman, al destruir las redes significantes subyacentes se destruye “uno de los

tejidos significantes del trabajo”. La mayor dificultad de esta tendencia es sin duda la dificultad de traducir o adaptar una metáfora. El traductor tiene que ser consciente de la red de palabras que se constituyen a través del texto. Quizás las palabras separadamente no tengan un sentido, pero da al texto una uniformidad subyacente. Los ejemplos siguientes son unas muestras en los que se puede encontrar este tipo de tendencia deformante:

ایزد تعالی و تقدس، خطه پاک شیراز را به هیبت حاکمان عادل و همت عالمان عامل، تا زمان قیامت در امان سلامت نگهدار.
(ص.52)

Exalte y santifique Dios la tierra pura de Shiraz y la proteja hasta el día de la resurrección, concediéndonos governadores justos y sabios que actúen según sus palabras. (p. 22)

Aquí el poeta no pide a Dios para que exalte y signifique la tierra de Shiraz. Las dos primeras palabras subrayadas en el texto origen que se han empleado como dos verbos subrayados en el texto meta, se han utilizado como adjetivos para alabar a Dios, así que no tiene relación con la tierra de Shiraz. En la segunda parte de esta frase el traductor ha cometido otro error; aunque el poeta pide a Dios para que les de unos buenos gobernantes, no lo hace de forma directa como que el traductor lo ha hecho.

پیراهن برگ بر درختان
چون جامه عید نیکبختان
اول اردیبهشت ماه جلالی
بلبل گوینده بر منابر قضبان بر گل سرخ از نم اوفتاده لالی
همچو عرق بر عذار شاهد غضبان (ص. 54)

El verde follaje que cubre la arboleda
es como en el noruz la ropa nueva,
el uno de ordibehest del calendario yalálí
En el púlpito de las ramas predica el colibrí.
Sobre la rosa cual perlas el rocío resbala,
como el sudor en la frente de la amada irritada. (p. 30)

Se hallan aquí términos intraducibles: los nombres subrayados necesitan una explicación por ser algo desconocido para un lector español. Por otra parte, llama la atención el nombre dado al ave denominada bulbul, cuyo melodioso canto está asociado en Persia a la primavera. Tal vez su equivalente más próximo sería el ruiseñor, tanto por su canto como por la similar simbología que en Occidente va asociada a él. El traductor – seguramente forzado por la rima– ha optado por colibrí, ave muy distinta, en particular porque no canta. El nombre del pájaro que el traductor ha elegido para el ave del texto original, es un ave que no canta.

زنده است نام انوشیروان بخیر (ص. 59)

Vivos están el nombre de Anusiraván y su reputación (p. 29)

Aquí el propósito del poeta es decir que el nombre de Anusiraván está vivo por sus bondades. El traductor con la conjunción “y” ha dividido esta parte en dos y se refiere tanto a Anusiraván como a su reputación, prolongando el verso traducido.

اسب تازی اگر ضعیف بود همچنان از طویله ای خر به (ص. 59)

Es mejor un caballo árabe enfermizo
que tener lleno de burros el cobertizo. (p. 31)

La palabra “ضعیف” tiene diferentes significados, aunque uno de ellos es el que el traductor ha usado (enfermizo), pero ya que se trata de un caballo árabe tenemos que saber sobre las especialidades de esta raza. El caballo árabe es una de las razas más puras y con mejores aptitudes físicas del mundo; una de sus características son sus delgadas extremidades. El poeta no alude a ninguna enfermedad, sino a la delgadez del caballo. Aquí el traductor ha sacrificado la correcta traducción de “ضعیف” para lograr la rima (enfermizo, cobertizo).

... و برادران بجان برنجیدند. (ص. 59)

... pero los hermanos se ofendieron. (p. 31)

“برنجیدند” significa “se molestaron, se enfadaron, se ofendieron”, aquí lo que el traductor no ha mencionado es la intensidad de este enfado o de esta molestia, pues en este caso el poeta dice “به جان”, que significa “profundamente, mucho”. Así que aquí también se ve esa tendencia deformante de Berman.

یکی از ملوک خراسان محمود سبکتکین را در خواب دید... سایر حکما از تاویل آن فرو ماندند مگر درویشی که بجای آورد و گفت... (ص. 59)

Un rey de Jorasán vio en sueños al sultán Mahmud Sabokta-kin... Todos los sabios juntos no pudieron interpretar su sueño, salvo un derviche, que tras presentar sus respetos, dijo: “Aún se estremece porque su reino a otros pertenece”. (p. 30)

En este pasaje “بجای آوردن” significa “comprender”, “encontrar”, “entender”. El traductor la ha traducido por “tras presentar sus respetos”. En esta parte además de que se ha producido la destrucción de redes significativas, también se ven los esfuerzos de alargamiento y racionalización.

Ciertamente, la expansión y la traducción parecen indisolubles. La ampliación del significado de las palabras a otro concepto relativo se conoce como expansión y también como alargamiento.

El aumento de la extensión del texto es más frecuente cuando se traduce entre dos idiomas muy diferentes entre sí. Como todos los traductores y teóricos, Berman se da cuenta de que la traducción es más larga que su original, y atribuye el alargamiento también a las tendencias de aclaración y racionalización.

Las diferencias estructurales y sintácticas que existen entre el lenguaje de partida y el lenguaje de llegada, a veces, en el caso de metáforas y o de terminología específica, el traductor se ve obligado a renunciar a estos términos por la falta de equivalencias.

Sabemos que la extranjerización y la domesticación son dos estrategias de traducción frente a las diferencias culturales y lingüísticas, vinculadas a lo que se viene denominando tradicionalmente traducción literal y traducción libre. En este asunto merece nombrarse a Eugene Nida, el lingüista estadounidense considerado el padre de la teoría de la equivalencia dinámica; defiende la domesticación, y en sus ensayos insiste en la equivalencia entre la reacción de los lectores del texto de origen y los del texto

traducido como un método imprescindible para evitar los conflictos lingüísticos y culturales a fin de llegar a la traducción y una eficaz comunicación intercultural. La opinión de Berman es totalmente diferente a la de Nida. Berman rechaza la domesticación, por todas las modificaciones que impone al texto original.

En general algunos laberintos que aparecen en la ruta de la traducción de *Rosaleda* obligan al traductor a utilizar el recurso del alargamiento; entre ellos se puede mencionar los siguientes:

هر که در سایه عنایت اوست گنهش طاعتست و دشمن دوست. (ص. 55)

De todo aquel que se encuentre protegido
bajo su amparo y favor,
su pecado se mira como fervor
y su enemigo en amigo se convierte. (p. 27)

En la traducción de Vargas, igual que en la de otros traductores, por las razones mencionadas más arriba se ve el alargamiento; por ejemplo, en la estrofa citada, el poema de origen está compuesto de dos versos, pero el poema traducido para conformar rima se ha convertido en cuatro versos. Este tipo de alargamiento se ve en muchas partes de su traducción.

Tal vez se pueda traducir así:

Cada quien está bajo la sombra de su favor,
su enemigo es su amigo y su pecado, fervor.

المنصورُ على الاعداء (ص. 54)

el que tiene el concurso contra sus enemigos. (p. 26)

Por prolongar la frase, resulta una interpretación más que una traducción. Sería mejor decir: “Vencedor de los enemigos” o “Victorioso contra los enemigos”.

En esta frase se ve que el traductor ha expandido la frase corta usando palabras descriptivas. Parece que se ha alejado de la frase fuente; aquí se expresa la idea de Sa’di, pero empleando palabras de más. Cabe mencionar que alguna vez Vargas emplea

equivalencias que, aun siendo adecuadas y correctas, no es seguro que resulten comprensibles para cualquier lector; en otras palabras, puede decirse que el significado de esos términos es discutible. Tal ocurre con el ejemplo anterior, en el que para “منصور”, que en persa significa “victorioso” o “vencedor”, ha empleado la palabra “concurso”.

El mismo vocablo se halla en: “Cada vez que con el concurso de Dios todopoderoso conquistaba un reino...” (p. 57).

Cuando hablamos sobre el texto de una obra literaria siempre solemos tener en cuenta sus palabras, pero a menudo olvidamos un detalle tan importante como los signos de puntuación. Los signos de puntuación son signos ortográficos que delimitan las frases y los párrafos. Tienen una función importantísima porque ayudan a estructurar el texto y que todo lo redactado pueda ser leído y comprendido de forma fluida y clara.

Su primera función es la de establecer una pausa en un conjunto de palabras con las que se expone o plantea cualquier cuestión. La segunda función es la de indicar el sentido en que debe interpretarse una oración. Los cambios de puntuación modifican la frontera del párrafo y por lo tanto tiene un valor demarcativo. Modificar la puntuación de un texto no es una operación inocente, pues puede llegar a modificarlo profundamente. En este asunto Berman nos hace reflexionar sobre la influencia de los signos de puntuación en los textos.

گفتم گل بستان را چنانکه دانی بقایی و عهد گلستان را وفايي نباشد و حکما گفته اند. (ص. 54)

Le dije: “Como sabes, las rosas de los jardines no perduran y en una rosaleda no se puede confiar; los sabios han dicho”. (p. 25)

Una de las diferencias entre la prosa antigua y la nueva se distingue a través de su longitud. El traductor en lugar de usar la conjunción “y”, que está en el texto de origen, ha dividido la frase en dos partes y las ha separado mediante un signo de puntuación. Es cierto y justo que alguna vez se puede colocar el punto y coma en lugar de la conjunción “y”, para que una frase larga sea comprensible, pero como se ve se trata de una frase con un diálogo corto y seguido.

از نابینایان که تا جای نینند پای ننهند. (ص. 56)

De los ciegos; no ponen el pie en un sitio sin antes tocarlo. (p. 27)

Esta vez se trata de conjunción “que”. Aquí el traductor en lugar de la conjunción “que” ha usado del signo de puntuación punto y coma.

موجب تصنیف کتاب این بود و بالله التوفیق. (ص. 57)

Tal fue la razón por la cual se compuso. La rosaleda, el éxito proviene de Dios. (p. 23)

En el texto de origen no se ve ningún signo de puntuación, mientras que el texto traducido la frase se ha dividido en dos.

El poeta cuenta sobre el propósito de escribir este libro, diciendo: “Tal fue la razón por la cual se compuso este libro”, el traductor cambia la frase eliminando la palabra “el libro”, termina la frase y en otra frase da el nombre del libro, *La rosaleda*, aunque el poeta solo dice “este libro”.

این چه طلعت مکروه است و هیأت ممقوت و منظر ملعون و شمایل ناموزون؟ (ص. 139)

¡Qué aspecto tan grueso, qué silueta tan fea, qué figura tan réproba y qué forma tan mala! (p. 111)

Vargas en varias partes como esta, ha cambiado el signo de puntuación, como se ve que aquí ha reemplazado una frase interrogativa por otra exclamativa. Con todo este cambio no ha modificado sustancialmente el texto.

Los cambios en los signos de puntuación no son infrecuentes en esta traducción. En los ejemplos que siguen se observa, por otra parte, que los cambios no causan mala interpretación o confusión.

فصلی در همان روز اتفاق بیاض افتاد در حسن معاشرت و آداب محاورت در لباسی متکلمان را بکار آید و مترسلان را بلاغت افزاید. (ص. 54)

Aquel mismo día pasé a limpio un capítulo “Sobre las buenas maneras de la sociedad y las normas de la conversación”; di a mis escritos una indumentaria tal que fuesen útiles a los oradores y aumentase la elocuencia de los escribas. (p. 26)

En el texto original no se ve ninguna palabra o cláusula entre comillas, pero en el texto traducido el traductor, para aclarar las palabras claves en este párrafo, ha usado ese signo de puntuación. Aquí no se ha alterado la estructura del texto, pero según Berman el cambio en la forma de los signos de puntuación es una de las tendencias deformantes en traducción.

La tarea de traductor resulta importante en el plano literario pues nadie ignora que el modelo de traducción determina la manera como el texto traducido es percibido e interpretado por el lector. Según algunos especialistas la forma de traducir de un individuo está determinada por un conjunto de normas, es decir, de reglas que facilitan y guían el proceso de toma de decisiones a la hora de traducir.

Con este breve estudio hecho sobre la traducción de algunas partes del *Golestán* se puede determinar en qué medida la traducción española de la poesía persa de Sa'di hecha por Vargas ha permitido al lector español adentrarse en el mundo literario del poeta clásico persa y comprender la cultura persa en sus "propios términos". El estudio de esta tarea, que ha sido estudiada a partir de los planteamientos de Berman, que aborda la cuestión de la traducción como una distorsión y cuyo modelo parece idealista, o también detallista, nos lleva a reconocer que el traductor ha podido manejar y hacer bien su trabajo.

Primero hay que decir que, en opinión de la mayoría de estudiosos, no es posible traducir la poesía, y nunca un texto traducido puede ser el mismo de su original, es decir que la equivalencia absoluta (en ese género) no existe o la traducción perfecta es imposible. Pero uno de los rasgos que caracteriza una buena traducción es que la traducción produzca el mismo efecto en el lector que el original, ya que se sabe que la misión del traductor es la de trasladar un contenido del texto original (TO) a la lengua meta (LM), de manera que se esté garantizando la equivalencia. No se trata de sustituir unidades, sino mensajes completos; esa cuestión resulta más espinosa cuando se trata de traducción poética.

Vargas, a pesar de todas las dificultades lingüísticas y culturales a las que se ha enfrentado, por tratar con un lenguaje poético medieval, con cuestiones de ritmos, rimas y vocabulario, como traductor hábil y experimentado, ha intentado encontrar vías para hallar una precisa correspondencia. Ha podido establecer las equivalencias posibles entre el persa y el español y ha podido llegar a una exactitud rítmica, léxica, sensual si se me permite. Entre las equivalencias que Vargas como un traductor experto

ha utilizado para acercar estos dos idiomas para que la transmisión y comprensión sea más fácil, se podrían indicar las equivalencias léxica, semántica, pragmática y formal, la que trata de respetar las propiedades estéticas y estilísticas (rima, estrofas).

IV. RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN DE HAFIZ

1. La biografía de Hafiz

در اندرون من خسته دل ندانم کیست که من خموشم و او در فغان و در غوغاست

“No sé quién habita en el interior de mi corazón cansado, apagado estoy yo, pero él, en gritos y alborotado” (Hafiz)

¿Quién es Hafiz? Un hombre que absolutamente nos sorprende. Es un poeta cuyos versos, a pesar del tiempo transcurrido desde su muerte, se citan, se estudian, se reinterpretan constantemente en cualquier conversación cotidiana, no solo en Irán, sino en otros países del mundo.

Khajeh Shams al-Din Mohammad ibn Bahaedin Mohammad Hafiz-e Shirazi, conocido por el nombre literario de Hafiz (que significa “memorioso”), es uno de los grandes eruditos y poetas de Irán. Nació en Shiraz, aproximadamente en el año 1315, y pasó casi toda su vida en su ciudad natal. Considerado como la máxima figura de la literatura de este país. Ha conseguido fama universal con su obra *El Diván*.

Este poeta, que poseía un gran dominio de la lengua persa, tiene muchos seguidores que aprenden sus versos de memoria. En opinión de la mayoría de las personas que han leído la obra de Hafiz, es como la joya en el tesoro de la poesía persa, por eso se han escrito muchos artículos y libros sobre Hafiz y su *Diván*. Por otra parte, su ideología ha sido estudiada y comentada por numerosos escritores, eruditos y suffes.

Aunque ha pasado más de seiscientos años de su muerte (1389), su presencia se siente en todos los aspectos de la nación persa, el reflejo de la poesía de este autor se encuentra en el cine, la literatura, la arquitectura, la pintura, la música y las artes escénicas. Es importante señalar que su obra siempre ha sido fuente de inspiración, y que es recordado al día de hoy como una de las figuras indelebles de la poesía mundial.

Se cree que vivió una precaria infancia debido a la pérdida temprana de su padre. Cuando llegó a la adolescencia empezó a trabajar como aprendiz de panadero de su barrio, hasta que el amor y su ansia de aprender lo llevaron a las escuelas más famosas de su ciudad natal; pues durante esta etapa, nuestro poeta tanto trabajaba como estudiaba (Safa 1990: 215).

Según Mohammad Golandam,¹ Hafiz estudiaba dos disciplinas de las ciencias del tiempo, es decir, religión y literatura, en otras palabras, estudiaba mística, teología y poesía.

Frecuentó una escuela coránica donde aprendió el árabe, dominó el persa y, dado que su maestro Ghavamodin sabía el Corán de memoria, el propio Hafiz aprendió asimismo de memoria el libro sagrado a una edad muy temprana. Su vinculación con el Corán fue muy estrecha, por lo cual no es extraño que mencione en su poesía, en repetidas ocasiones, a Alá y al propio libro (Moin 1996: 362).

El nombre literario de Hafiz tiene dos significados: uno se refiere a la persona que conoce de memoria el texto entero del Corán y el otro significa músico (Hamidián 2010: 32). Los distintos biógrafos se decantan por la primera opción, aludiendo a su capacidad de recitar de memoria el Corán.

Además de este nombre también se le conoce un tratamiento honorífico, Khajeh,² y su perspicacia mística es reconocida en los títulos de Lissan al-Gheib y Tarjomanolasrar;³ la razón para escoger estos títulos es por el lugar privilegiado que el poeta ha ocupado en la ciencia religiosa y también por recitar el Corán de memoria, pero lo más importante es por sus gazales espirituales, en general; sus poemas están en el nivel más alto de composición y ornamento, y eso, según el punto de vista de los sabios del siglo XIII se consideraba un milagro.

El siglo XIII fue una época de decadencia en la historia de la literatura persa, un siglo que no posee ni siquiera un *Diván* aceptable. En tal contexto, no llama la atención que se le otorgaron los títulos antes mencionados a Hafiz, al igual que se ha hecho con otros poetas destacados en la historia de la poesía persa. Pero poco a poco este siglo marca el ascenso de la poesía lírica con el desarrollo y perfeccionamiento del gazal, así como el amanecer del misticismo y la poesía sufí.

Aunque había escritores de gazales muy respetados, la elite de esta escuela la constituyen Rumi, Sa'di y Hafiz.

1 Shams al-Din Mohammad Golandam (siglo XIV), escritor y poeta, fue amigo de Hafiz y, después de su muerte se encargó de recoger sus poemas dispersos.

2 Khajeh ("señor") es un tratamiento que se da a una persona de cierta edad.

3 Lissan al-Gheib significa "lengua secreta o lengua de lo imperceptible", y Tarjomanolasrar "intérprete de los secretos".

Al indagar en la vida personal de Hafiz puede deducirse que no tenía intención de ganarse la vida con el estudio de la ciencia religiosa o la literatura, ya que después de sus estudios no continuó su trabajo como maestro; lo que más le interesaba era participar en reuniones literarias y místicas, comunicarse con los místicos y los poetas y también, por supuesto, trabajar como un poeta del corte; se dice que cuando todavía no tenía treinta años fue incorporado como poeta de la corte de Abu Ishaq, logrando mucha fama e influencia.

Según la información limitada de su vida personal, sabemos que tenía esposa e hijos. Los detalles biográficos se confunden con las leyendas; hay unas leyendas populares que cuentan sobre el amor que el poeta sentía por una joven llamada Shakh-e Nabat, un nombre que en español significa “rama de caña de azúcar”; algunas leyendas cuentan que esa chica fue su amada, y según otras, Hafiz se casó con ella; sean estos cuentos ciertos o no, el poeta en algunos lugares de sus poemas expresa su tristeza por la ausencia de una amante (Sufí 1998: 26).

Otra leyenda es de parte de sus admiradores que afirma que a los sesenta años llevó a cabo un retiro de cuarenta días en un desierto, sentándose en el centro de un círculo de arena; se dice que la última noche se unió a la “conciencia cósmica”, acontecimiento que refleja en algunas de sus poemas.

Para una persona que no conoce Irán será difícil representarse y apreciar la inmensa importancia que tiene un poeta del siglo XIV, de tal manera que la gente de todas las clases desde un nivel básico o un nivel menos cultivado hasta académico muy culto y los estetas sean capaces de recitar versos enteros de Hafiz en la vida diaria y normal; este asunto de enorme arraigo no es una exageración; no es solamente el poeta por excelencia de una nación de poetas, sino que de verdad tiene tal grado superlativo que aun las personas menos cultivadas son aptas para conocer su poesía.

La tumba de Hafiz es una atracción turística; cualquier extranjero que va a Irán visita la tumba de Hafiz y queda impresionado. Aun cuando mucha gente, tanto de Irán como de otros países, va a verla como un monumento artístico, el valor simbólico que posee hace que –para muchos– el viaje resulte una auténtica peregrinación. Esta predicción se ve en uno de sus versos: “Si pasas por mi tierra, reza allí. Será un lugar de peregrinación para los sabios del mundo”.

No hay una fecha exacta de su muerte, pero la más aceptable es el año 1389, fecha que aparece en la referencia más antigua que se ha escrito sobre la obra de Hafiz

por M. Golandam; aunque la mayoría de los historiadores están de acuerdo con esta fecha, algunos de ellos han señalado la de 1391.

A la muerte de Hafiz se cree que algunos fanáticos se opusieron a su entierro según sus ritos alegando que no había sido verdadero musulmán; pero sus amigos y partidarios defendieron su carácter religioso afirmando que era digno del debido enterramiento; al fin se acordó abrir su obra al azar y formar la decisión sobre los primeros dísticos que apareciesen, los cuales fueron los siguientes:

قدم دریغ مدار از جنازه حافظ که گرچه غرق گناه است، می رود به بهشت

No queráis volver los pies atrás en las exequias de Hafiz
Aunque ha estado sumido en el pecado, entrará en el cielo.

2. El estilo de Hafiz y las características del *Diván*

Hafiz fue un gran poeta persa cuyo libro, junto con el Corán, se halla en casi todas las casas iraníes. Eso nos plantea una pregunta: ¿qué característica posee que lo haya convertido en un libro tan interesante y respetado? Antes que nada, se debe decir que la particularidad de esta obra es la magia de las palabras, que exhala un aliento fresco. Sus poemas muestran la fuerza de la palabra donde tanto el amor divino como humano se esconde:

در ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد عشق پیدا شد و آتش بهمه عالم زد

El día inicial emergió en epifanía la luz de tu belleza.
Se reveló el amor y prendió fuego al mundo entero.

Hafiz vivió en una época muy convulsa, de disturbios y confusión en Persia, y aunque esa situación negativa rodea su poesía, la gran serenidad interior hace que no puedan percibirse claramente las huellas de estos trastornos que le rodeaban.

Las invasiones árabes habían arrasado el imperio sasánida y la sociedad recientemente islamizada tuvo que soportar invasiones turcas y mongolas. El califato abasí se

encontraba en sus cenizas; la vida era frágil y una sensación de milenarismo apocalíptico cundía por cada valle y cordillera entre el mar Caspio y el golfo Pérsico (Bonilla 2017).

Hafiz en su poesía estaba en contra de los religiosos fanáticos y falsos eruditos del sufismo y, por lo tanto, se hallaba en un estado de pesimismo respecto a su tiempo; dicho de otro modo, Hafiz se resistió a los sufíes, o más bien a los “falsos sufíes” que proliferaban en nombre del fundamentalismo religioso y la superstición, grandes amenazas para una sociedad basada en la religión.

El poeta vivió durante el reinado de dos monarcas: el primero le otorgó su protección, pero no fue apreciado por el segundo. Este gobernante, de la dinastía mongola Inju, impuso una época de austeridad en las costumbres, lo cual se refleja en la poesía de Hafiz, a través del sentimiento de que se había destruido cuanto había amado de su ciudad, Shiraz, que estaba a punto de sucumbir a la brutalidad y la barbarie. El poeta reflexiona sobre la sociedad de su tiempo, e intenta reflejar ese estado de barbarie y decadencia en su poesía. En medio de esa situación política y social, para expresar lo que siente utiliza con audacia todas las propiedades comunicativas del lenguaje. Es cierto que este tipo de poesía tiene sus inconvenientes, siendo el principal un alto grado de oscuridad en el contenido en muchos pasajes de sus poemas.

En los estudios sobre su obra y su pensamiento se ha detectado la influencia de Sa'di y de Mavlana,¹ así como de las obras de Attar y de Nezami. Pero con todo esto el poeta tiene sus propias características y detalles. La estructura de la obra de Hafiz es de tal forma que capta el interés y la simpatía tanto de personas comunes como de literatos. El símbolo y el signo son los aspectos más importantes de la poesía de Hafiz, y son de tal forma que, sin entender los símbolos utilizados por Hafiz, es difícil conocer su poesía.

Hafiz es un sufí y un místico, y su intención de expresar las palabras debe interpretarse con precisión. Pero también hay que decir no es un poeta de un solo aspecto, él tiene tantos poemas de amor celestial o, si se prefiere, místico, como poemas de amor humano, los que son similares entre sí. Por ejemplo, Hafiz usa “می و شراب” [mey v Sharab]

1 Yalal-ud-din Mohammad Rumi o Jalal-ud-din Mohammad Rumi (1207-1273) en persa, Celaleddin Mehmet Rumi en turco, Yalal ad-Din Mohammad Rumi en árabe, también conocido como Mawlana, Mavlana o Mevlânâ, fue un célebre poeta místico persa y erudito religioso.

que en español significa “vino”; esta palabra, en su poesía, de un lado se refiere al amor de Dios y de otro lado se habla de vino verdadero. Otro uso de los símbolos se relaciona con el tipo de ideología mística. Esta ideología se basa en el amor, un amor que no se puede incluir en la forma de lenguaje, y básicamente no se puede expresar. La naturaleza de este amor es la divinidad, mientras que nosotros, por nuestro idioma solo podemos manifestar el amor mundano, por lo que no tenemos más remedio que usar el símbolo para mostrar el concepto de amor.

En El Diván de Hafiz hay muchos términos y significados difíciles de entender, cada uno de los cuales juega un papel básico en la expresión y transmisión del mensaje y pensamientos profundos del autor. Para revelarse y comprender estos conceptos, primero se debe conocer el proceso gradual de ellos en la literatura mística, el cual comenzó en el siglo XII con las obras de Sanai, Attar y otros.

La poesía de Hafiz es como un espejo; cuando miramos en él, antes de que veamos a Hafiz vemos una imagen de nosotros mismos. La poesía de Hafiz es como un prisma multifacético, donde cada una de las facetas se convierte en un haz irregular.

En Persia, un país que es la tierra de la poesía y de los poetas, es muy difícil de explicar por qué entre tantas obras importantes se ha elegido El Diván de Hafiz y es tan respetado.

Hay cualidades que distinguen la poesía de Hafiz; una de las razones está relacionada con las condiciones históricas de la era de Hafiz. Con su lenguaje sencillo, lírico y apasionado, ha expresado estas condiciones y lo ha manifestado de tal forma que no se limita a un cierto período de tiempo: en un lenguaje sencillo, que supera lo expresado en sus poemas.

Hay muchas metáforas en sus poemas, es decir el poeta ha jugado mucho con las palabras. Aunque normalmente conocemos las metáforas, un fenómeno complejo del lenguaje, cuando son muy artísticas y especializadas muestran diferentes aspectos de esta figura retórica.

Como se mencionó más arriba Hafiz tiene diferentes cualidades peculiares, a pesar de ser una persona espiritual, una persona que recita el Corán de memoria y hace sus oraciones, no es un practicante estricto, no pertenece al grupo de creyentes que piensan que la mayor creación de Dios es su infierno, y su arte más importante es castigar a la gente. Hafiz cree que Dios es misericordioso antes que arrogante y egoísta.

En su poesía se ve una lectura mística y a la vez una lectura sufí. En este ámbito, el asunto que siempre plantea grandes interrogantes sobre Hafiz es si en realidad fue sufí o no, si su obra es una lectura pura mística, o no. Debemos decir que es mística, pero no solo en el sentido absoluto de la mística que trata de la unión con Dios, con la divinidad, sino también en el sentido de defensa del amor, de un amor con mayúscula. El amor en Hafiz se escribe con mayúsculas porque no hay amores pequeños: en él, toda clase de amor es verdadero, es grandioso e imperecedero. La mística es amor y va a ser el amor que conceda la voz al poeta; voz que puede ser la de la amante que está esperando al amado y el amado puede ser muchas cosas, muchas cosas en función de la aproximación que hagamos en la poesía. En este sentido, puede compararse a Hafiz con uno de los grandes ejemplos de la poesía mística española, san Juan de la Cruz, quien comunica al lector su infinita experiencia mística y su importante tarea es traducir la Divinidad. Este poeta místico español igual que Hafiz, quien recitaba el Corán de memoria y tenía una vinculación muy estrecha con el Corán, Considera la Biblia misma su mejor apoyo y antecedente.

2.1 *El Diván de Hafiz*

El Diván de Hafiz, que ha sido publicado más de cuatrocientas veces en distintos formatos y en diferentes idiomas, es un compendio de la palabra de Hafiz, compuesto a lo largo de cincuenta años. Se trata de una colección de poemas integrado por seiscientas noventa y tres piezas en diferentes formas poéticas, de las cuales quinientas sesenta y tres son gazales, un tipo de poema amoroso corto, clásico en la literatura persa (573 de ellos tienen una estructura similar al soneto). Este volumen de tamaño medio es, por lo general, considerado como la obra más grande de toda la literatura persa. Hasta la fecha sigue siendo una de las colecciones de poesía más amada y más leída en lengua persa y más vendida en Irán, y se le encuentra en diferentes formas, desde ediciones de lujo hasta libros de bolsillo.

Aun cuando se trata de una obra de mediana extensión, *El Diván* de Hafiz es tan denso que nadie puede afirmar haber comprendido toda la amplitud y profundidad de su pensamiento.

Se dice que escribía sólo cuando sentía una sensación espiritual de hondura en su corazón, y por este motivo no escribía más de diez gazales durante todo un año. Hafiz nunca pensó en compilar y coleccionar sus poemas. *El Diván* de Hafiz por primera vez fue recogido por Mohammad Golandam, uno de los amigos del poeta, 22 años después de la muerte del poeta.

Por la ambigüedad y la pluralidad de los significados de los poemas de Hafiz al principio parece que los gazales en el *Diván* son irregulares y no hay un orden particular entre ellos, pero estos elementos no llegan tan lejos como para permitir cualquier deco-dificación con una contemplación centrada en su poesía: detrás de todos los versos de Hafiz hay una estructura idéntica, una armonía que persiste. En realidad, es el viaje espiritual del poeta.

Sus poemas, cuyos aspectos se han seleccionado por su calidad estética, incluyen palabras cuidadosamente elegidas, de tal forma que su reemplazamiento causa la destrucción del poema. En este sentido, además de la forma específica de sus pensamientos, los vocablos contienen todas las condiciones poéticas, las cuales se ven en los poemas de Rumi, Sa'di, Khosrow Dehlavi, Hassan Dehlavi, Salman y Khaju.

El amor y la pasión idealizada se han mantenido durante siglos como una historia clásica dentro de las culturas islámicas. El núcleo original del pensamiento de Hafiz se basa en la idea de que, en los primeros días del ser, se concluyó un pacto entre el hombre y el Amado; en la forma exaltada de poesía que ofrece Hafiz, el amor sensual se confunde con la conducta mística de unión con Dios, de una destrucción total del yo en una totalidad universal. En general, en el pensamiento de Hafiz hay una relación entre razón, fe y amor en el que el amor, que es una característica privativa del ser humano, eclipsa la razón y la fe.

Como místico sufí, Hafiz intenta por este camino encontrar en su espiritualidad la realidad de su existencia, de su ser y lo más profundo y oculto de su corazón y su alma, para llegar a Dios. Hafiz en su obra, igual que otros sufíes, ha utilizado un lenguaje y terminología difíciles de entender, es decir la mayor parte de su poesía lo más importante son las connotaciones de las palabras (el "peso" de las palabras). Ya que se trata de un pensamiento o expresión interna mística y racional, estos matices de significado pueden ser difíciles de interpretar y pueden hacer que los lectores interpreten los poemas de distinta forma.

Su poesía es una meditación que expresa amor, miedo, esperanza, anhelos, inquietud, tranquilidad, contemplación y certeza, y todo eso para acercarse a Dios y mostrar su creencia.

El estilo de jugar con las palabras de Hafiz es único y personal, porque él sabe dotar a cada palabra de alguno de los significados que encierra. A la dificultad de comprensión se une, claro está, la de traducción. Tal vez el mejor ejemplo sea el de “رند” (rend), que quizás sea la palabra más difícil que se puede encontrar en su libro; si para buscar su definición consultamos los diccionarios vemos que es una voz polisémica, algunos de sus significados son “bohemio”, “intelectual”, “trotamundos” o “vago”. El poeta, al escoger una palabra, sabe que ésta va a dar un lugar a una multitud de sentidos; además de eso sabe también que cuando se escribe en escritura árabe y en persa, también se aporta un sentido; con su inteligencia comprende que hay una concepción espacial en la palabra que crea un sentido y que cada una de ellas tiene un enorme complejidad simbólica, y va a jugar con esa complejidad, con esa pluralidad de significados porque es tanto lo que evoca una palabra de sus poemas; por ejemplo lo que sugieren palabras como vino, bucle del amado, rosa, la copa, embriaguez... es tanto, que todo iraní va a encontrar en la poesía de Hafiz algo que tenga que ver con él.

Charles-Henri de Fouchécour, gran estudioso de la literatura persa clásica, que publicó en 2006 la primera traducción comentada de todo el *Diván* en 1376 páginas (por lo que le fue concedido el Premio Nelly Sachs de traducción poética), cree que las palabras de Hafiz sugieren, evocan, emiten un halo.

Hafiz en sus poesías ha tratado de alejarse del mundo artificial en que vive y mostrar la verdad del mundo existencial. Para este poeta el mundo existencial se manifiesta plenamente en las aleyas divinas como un misterio que ni la imaginación puede a veces vislumbrar.

Muchos enfatizan sobre la claridad en la poesía y creen que tiene un lugar privilegiado, pero frente de esa opinión también algunos creen que la claridad no se encuentra en el origen de la poesía; entonces se puede decir que la claridad es solamente una característica de ciertos poetas y de ciertos poemas; en este caso aunque la carencia de claridad en la poesía de Hafiz alguna vez causa la confusión, también hace que su poesía resulte más atractiva. Una de las razones de Hafiz para practicar este tipo de poesía fue la de las limitaciones históricas y sociales que él había experimentado. Su poesía es su arma de lucha y de comunicación; sus poemas han sido configurados por las condicio-

nes históricas y sociales. Es decir, en una época en la que nadie tenía permiso para hablar libremente, el poeta había encontrado una manera especial para expresar sus pensamientos y sentimientos abiertamente; la manera que todavía sigue viviendo entre los escritores y poetas para ocultar lo que no deben decir, pero quieren decir.

La mayoría de los escritores y poetas tienen su propia ideología, una ideología que siempre está acompañada con sus obras. Cuando leemos obras de Rumi o de Sa'di siempre vemos su ideología, que ha quedado reflejada en sus obras: es una muestra de su verdadera personalidad. No podemos leer el libro de Masnavi sin conocer a Rumi. Sa'di tiene tanto carácter educativo y moral que cuando leemos el *Bustán* o el *Golestán*, podemos encontrar al poeta entre sus poemas, la huella del poeta es visible en sus poemas. Porque el texto no está solo. Siempre en un texto se puede encontrar a su creador al lado; se puede decir que, a través de conocer la personalidad del creador de una obra, podemos comprender mejor lo que dice en su obra.

Lo que distingue a Hafiz de otros poetas es su propia ausencia en sus poemas; es decir que no está presente al lado de su texto; así, cuando el creador de una obra se aleja de su texto, se pueden sacar diferentes interpretaciones de la obra, lo que ocurre con el *Diván* de Hafiz. Es evidente que cuando hablamos de la presencia de este poeta, hablamos de su verdadera personalidad, es decir hablamos del mismo Khaje Shams al-Din, porque el lector quiere saber lo que el poeta siente en su interior.

En la poesía de Hafiz, siempre junto con el tema principal (eje de la poesía) hay otros temas paralelos. Por ejemplo, cuando aparentemente su poema es romántico, al mismo tiempo una protesta social viene a su lado. Alguna vez en su poesía, mientras está expresando un sentimiento romántico con esperanza, con fidelidad, con creencia, a través de un cambio de tono, nos encontramos de repente con que al mismo tiempo se está burlando de la audiencia o del propio tema, o cambia el registro.

En sus poemas se aprecia una gran ambigüedad. En poesía, la ambigüedad puede algunas veces contribuir al efecto poético, que empieza muchas veces gracias al juego con las palabras. En los poemas de Hafiz lo ambiguo se extiende en la Palabra y, ocasionalmente, se pone en la entonación del poema, por eso el poeta voluntariamente admite que su poema tenga varias interpretaciones conformes como resultado de dicha acción.

دل گفت به وصالش باز توان یافت عمری است که عمرم همه در کار دعا رفت

El alma dijo su apego se pudo recuperar,
mucho tiempo he perdido toda mi vida por rezar.

Aquí Hafiz dice: “pensé conmigo mismo que si rezaba, llegaría a mi amada”; según otra interpretación, sería: “si me ves que siempre estoy rezando es porque pienso que con el rezo puedo llegar a mi anhelo”; mientras que si pone el énfasis en “perdido” todo cambia, y así se saca otra interpretación: “el rezo no fue el instrumento adecuado para llegar a la amada, se necesita algunas cosas más”.

En otro poema dice:

اگر رنج پیشت آید و گنج ای حکیم نسبت نکن به غیر که اینها خدا کند

Sabio, si te llega sufrimiento o tesoro,
no atribuyes al ajeno que lo hace Dios todo esto.

Este poema expresa una creencia que dice todo lo que nos pasa es la voluntad de Dios. Hafiz con un énfasis del cambio del tono, da un significado contrario, lo que también es una creencia; de un lado dice que todo el destino está en manos de Dios, pero con el cambio del tono, a la vez expresa algo contrario diciendo que estas desgracias no son culpa de Dios, sino que nosotros mismos deseamos el sufrimiento o la felicidad. No hay que atribuir todo al destino.

Hafiz no es un poeta parlanchín; por sus actitudes explícitas no habla directamente ni definitivamente en su obra.

Hasta hora encontramos a Hafiz como un romántico, místico y sufí, pero también él es uno de los valientes humoristas de la historia de la literatura persa; el humor de Hafiz es un humor que no hace alboroto, ni hace reír a carcajadas; si nos enfocamos en su poesía, descubriremos que las palabras tienen capas humorísticas y, por supuesto, complicadas. *El Diván* es un libro multifacético que puede analizarse desde distintas perspectivas. El humor es un tema al que se la crítica no ha prestado mucha atención.

Sin duda alguna este libro ocupa un lugar privilegiado en la nación persa. Así, con ocasión de la festividad del nuevo año iraní, en muchas casas, además del Corán (que no puede faltar) se pone sobre la mesa un ejemplar del *Diván* de Hafiz, porque –por algunas

razones que vamos a ver luego– para el pueblo iraní este libro se considera también sagrado.

2.2 La adivinación en la obra de Hafiz

Muchas personas tienen un interés especial en descubrir lo que desconocen y están particularmente ansiosas por ver el futuro y saber lo que va a suceder.

Independientemente de la credulidad y la incredulidad, o la exactitud y la inexactitud, en la inferencia de lo bueno y lo malo de la adivinación, generalmente se tienen en cuenta los significados más comunes y realistas de las palabras y expresiones. Es decir, la adivinación desde el punto de vista de los creyentes es, en cualquier caso, un asunto metafísico y que va más allá de la psicología. Este no es un interés específico solo del pueblo iraní, la necesidad de refugiarse en los adivinos existía en todas las épocas y en todas las culturas del mundo antiguo y aún sigue existiendo hoy en día.

La adivinación con la poesía de Hafiz se realiza en diferentes ocasiones, principalmente durante las celebraciones más importantes del país. En el Nouruz, el año nuevo persa, se reúnen las familias y abren el libro de Hafiz en una página aleatoria y leen el poema, en el que creen encontrarán indicaciones sobre el año por venir.

El tema exclusivamente notable del *Diván* de Hafiz es sobre el asunto de su adivinación, lo que no ocurre en ninguna otra obra. El uso del libro de Hafiz para la adivinación no es una costumbre nueva, sino que hace siglos que se practica por los persas y otras personas que conocen su *Diván*.

En la puerta del mausoleo de Hafiz hay hombres con pajaritos y tarjetitas con versos de Hafiz: por unas monedas, el pajarito extrae un verso de Hafiz al azar y esto es lo que va a predecir, a interpretar, a poetizar la vida de la persona que solicita esta prestación al pájaro y al vendedor de los versos, que son los mediadores entre el solicitante y Hafiz. Se dice que, si alguien abre al azar el libro de Hafiz, el poema que aparece predice su destino; de esta manera cada hablante persa puede consultar el conjuro a través de la colección de poemas de Hafiz y recibir la respuesta que esperaba en los versos de su *Diván*, que puede interpretar de una manera muy personal.

En realidad, Hafiz no es adivino y su libro no dice el destino lo que va a ser, sino que esa pluralidad de significados que hay en sus poemas, ayuda al lector a descubrir diferentes horizontes semánticos; esto es un gran acierto en el poema.

Los persas, según sus antiguas enseñanzas y según la tradición ancestral, en varias ceremonias, como el Nouruz o la noche de Yalda,¹ abren el libro de Hafiz y le piden su destino. Según los investigadores del *Diván* de Hafiz, la gente que busca amparo en la obra, en lugar de sentir temor e inquietud abrigan esperanza y tranquilidad.

En este sentido, la razón más importante para consultar la obra de Hafiz como medio de adivinación es por su arquitectura de la palabra, el vínculo entre los vocabularios y la densidad de los significados.

En este caso Clara Janés, quien ha traducido el libro de *El Diván* afirma: “esto explica que dichos poemas no envejecan, que a cada lectura parezcan renovados, y que estén presentes en el mundo persa actual como referencia y punto de apoyo, tanto en la vida cotidiana –pues a ellos se acude para consultar el futuro– como en la creación” (Janés 2004: 2).

3. Hafiz en Occidente

Hafiz es uno de los poetas más importantes de la literatura mundial quien por las características de su poesía ha cruzado las fronteras del espacio y tiempo. Sus poemas han sido traducidos a casi todos los idiomas y su fama es global y eterna.

Hace mucho tiempo que la versión completa del *Diván* (*Lassan al-Gheib Hafiz*) ha sido publicado en Occidente. De hecho, hoy en día, la literatura de Hafiz es considerada como parte de la literatura básica y clásica del mundo.

En la era del romanticismo, el interés y la orientación hacia la literatura del Oriente prosperó y, con la expansión de la atención a la literatura universal, creció el interés por los escritores clásicos persas, sobre todo por la poesía y las características personales de Hafiz. Según Edward FitzGerald, Hafiz es la música y las palabras.

1 La noche de Yalda es una fiesta tradicional persa celebrada desde la Antigüedad durante la noche más larga del año en el hemisferio Norte que se refiere al último día del otoño y primer día de invierno.

A lo largo de los años, debido al incremento de orientalistas y escritores y lectores interesados por la cultura oriental, se han hecho muchas traducciones de la poesía de Hafiz en las que se ve el reflejo de la imagen personal de cada traductor. En las últimas décadas, el interés occidental por el misticismo y los conceptos sufíes se ha intensificado, lo que ha causado que la poesía de Hafiz se tradujera más ampliamente a diferentes idiomas.

Debido a la diferencia en el formato del poema tanto en persa como en otros idiomas, así como a la diferente estética entre el persa y otras lenguas, los traductores de los poetas prominentes de Irán, especialmente de los de Hafiz Shiraz, se enfrentan a problemas particulares.

Su poesía releva su sutileza espiritual, muestra el don del lenguaje, las metáforas indican la profundidad de su pensamiento y su experiencia de ser como un místico. Por la complejidad de las palabras de Hafiz y también por muchas de las figuras literarias que se han empleado en su poesía, las cuales son claves para su estética poética, se puede entender que la traducción semántica o la traducción poética por sí solas no pueden garantizar la existencia de una obra digna; tener un elevado dominio de ambas lenguas, tanto la lengua de origen como la lengua de destino y la comprensión del verdadero significado de la poesía de Hafiz, es el mejor indicador para traducir e introducir su poesía.

Annemarie Schimmel¹ en un artículo titulado “Hafiz y sus críticos” declara que por primera vez en el año 1650 fue el viajero italiano Pietro Della Valle² quien mencionó el nombre de Hafiz en el relato de sus viajes. En 1614 inició su periplo por todo Oriente Próximo; en 1622 estuvo en Shiraz y visitó la tumba de Hafiz. En los seis años que permaneció en Irán, aprendió el idioma persa, para lo cual declara utilizar obras de los poetas, especialmente el *Diván* de Hafiz. De hecho, es el primer europeo que ha escrito poesía en persa.³

A pesar de esa declaración se dice que los alemanes fueron los primeros en descubrir y presentar al gran poeta persa en el mundo occidental a través de la traducción de los gazales del *Diván*. En este caso cabe mencionar que la relación de Alemania con

1 Annemarie Schimmel (1922–2003) fue una influyente orientalista y estudiosa alemana que escribió extensamente sobre el Islam y el sufismo.

2 Pietro Della Valle (1586–1652): su obra se titula *Cose e parole nei viaggi di Pietro Della Valle*.

3 Véase el periódico *Ruznameh Iran* de 12 de octubre de 2013.

Irán se remonta a finales del siglo medieval y aunque las otras naciones de Europa, en particular Gran Bretaña, Francia, España, Portugal, Holanda e Italia se habían comunicado con Irán antes que los alemanes.

Además de estos también por primera vez en Europa en los años 1812 y 1813, el libro completo del *Diván de Hafiz* se publicó en dos volúmenes. El traductor fue Joseph von Hammer–Purgstall,¹ quien había acumulado muchas experiencias de los países orientales. Por haber abarcado tan amplio campo temático e idiomático, promovió la fundación de la Academia de Ciencias en Viena. Durante cincuenta años Hammer–Purgstall escribió ampliamente sobre los más diversos temas y publicó numerosos textos y traducciones de escritores en árabe, persa y turco. Fue uno de los pioneros en la traducción de obras persas con su versión del *Diván* de Hafiz, y el primero en introducir a Hafiz en el mundo occidental.

Si volvemos a buscar a Hafiz en el mundo occidental nos encontramos que todos los investigadores de la literatura oriental son muy conscientes del interés y la admiración de Johann Wolfgang Goethe por este poeta persa. El poeta alemán manifiesta lo que siente por las características, ideas y la literatura de Hafiz expresando así:

Hafiz tus palabras son tan grandes como la eternidad, porque no tienen inicio ni fin. Tus palabras son como la cúpula del cielo, sólo dependen de sí y no puede considerar la diferencia entre tu lírica y tu verso, porque todos están al nivel de la perfección. Si un día acabo en el mundo de Hafiz celestial, espero estar junto a ti. Porque este honor es el motivo de mi vida. (Goethe 1964: 1)

La marcada inclinación que Goethe mostró por Hafiz empezó a fines de 1814, cuando tuvo acceso a la primera versión al alemán de los gazales de Hafiz que había traducido libremente Hammer–Purgstall (Hadidi 1958: 362), y así un nuevo mundo se abrió ante Goethe. Aunque Hammer ha sido acusado de realizar una reproducción defectuosa de los gazales de Hafiz en casi todos los documentos que mencionan su traducción, Goethe superó las debilidades de la versión de Hammer para reconstruir los fundamentos del mensaje de Hafiz.

1 Joseph von Hammer–Purgstall (1774–1856) fue un orientalista austríaco.

El poeta alemán, que había aprendido varios idiomas, cuando regresó a Weimar de su viaje a Italia empezó a estudiar persa y árabe, así como el Corán. Fue uno de los primeros europeos interesados por el mundo árabe; también se acercó a la literatura persa y antes de que conociera a Hafiz se familiarizó con el Corán. Goethe demostró gran interés por la poesía de Hafiz y a raíz de este descubrimiento escribió su *Diván de Oriente y Occidente*, libro de poesía lírica inspirado en la poesía persa, con temas *suffis* del poeta Hafiz. Aunque tarde o temprano la reputación de Hafiz se hubiera extendido por el mundo occidental, indudablemente Goethe, gracias a sus valiosas palabras sobre los poetas persas, especialmente sobre Hafiz, despertó la atención de los apasionados lectores de aquella época, y fue la causa de que este poeta persa brillara en la literatura de finales del siglo XVIII con mayor rapidez de lo que pudiera pensarse (véase Ghana-dan 2014: 25–26). Puede decirse que todo el mundo estaba fascinado con Goethe y Goethe estaba fascinado con Hafiz. Es por esta razón que en muchos textos que se escriben sobre poesía oriental, cuando se habla de Hafiz también se nombra a Goethe como un testigo vivo para mostrar el valor y mérito del poeta persa. Emilio González Ferrín como la mayoría de los investigadores en su obra *Historia general de Al Ándalus*, cita las palabras de Goethe en este sentido:

Nos dejó una leyenda imborrable para nuestro elenco de tierras intermedias: magnífico el Oriente que el Mediterráneo cruzó. Sólo quien a Hafiz lea, sabrá cuanto escribió Calderón, siendo Hafiz el mayor poeta persa y confiando en no tener que presentar a Calderón. (González Ferrín 2006: 55)

Goethe no es el único alemán interesado en la obra de Hafiz, pues sus huellas también se encuentran en los cuentos de Friedrich Nietzsche,¹ considerado uno de los filósofos más importantes del mundo occidental moderno. Al estudiar la historia de la antigua Persia quedó fascinado por su cultura y, por supuesto, el gran respeto y admiración que sentía Goethe por Hafiz despertó su interés hacia el *Diván*. Nietzsche en su colección de obras ha mencionado no menos de diez veces el nombre de Hafiz y a menudo junto con el de Goethe.

1 Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900), fue un filósofo, poeta, músico y filólogo alemán.

Desde la Antigüedad escribir y dibujar han sido las primeras formas con los que los seres humanos podían comunicar con el mundo que los rodea tanto interior como exterior. A veces, una imagen no escrita contiene el mensaje por medio de los elementos visuales; a veces el texto no tiene una imagen, pero la combinación del vocabulario hace las veces de imagen. Günther Uecker¹ es otro destacado artista alemán que para crear sus obras artísticas, tanto pinturas como esculturas, se ha inspirado en la lírica de Hafiz. Dejó todos sus trabajos durante dos años para dedicarse exclusivamente a un proyecto sobre Hafiz. El uso directo de poemas de Hafiz es una de las importantes particularidades de su obra que se ha convertido en la mayor interacción y diálogo cultural entre Irán y el Occidente durante las últimas décadas; por este conocimiento se realizaron varias exposiciones tanto en Irán como en Alemania bajo el título *La reverencia a Hafiz* en las que se exhibieron cuarenta y dos de sus creaciones, realizadas a partir de treinta poemas de Hafiz. Una simple mirada hacia sus pinturas descubre el gran amor que siente por Hafiz; en sus obras los poemas se han convertido en colores y líneas, que resultan otras tantas ilustraciones de los mismos.

En el catálogo de sus obras con el título *Injuries–Connections*, publicado en persa, inglés y alemán en 2012 por el Museo de Arte Contemporáneo de Teherán, dice Uecker:

Soy testigo del gran valor de este gran poeta, de su libertad poética y de su acercamiento profundo a los sentimientos humanos y del sufrimiento que ve en la creación existencial. Las poesías de Hafiz son dialécticas, pero al mismo tiempo no dialécticas. Estas poesías me han inspirado para aplicar los colores en mis obras, que reflejen la melodía llena de olor del paraíso en una amplia llanura sobre el viento que sopla del este. Todo esto me dio la motivación para decorar mis escritos con las poesías de este poeta que lleva una corona sobre su cabeza.

Este artista alemán, para rendir homenaje al gran poeta persa, en la ceremonia de la inauguración de su exposición de sus pinturas que tuvo lugar en Shiraz, se descalzó para acercarse a la tumba de Hafiz.

1 Günther Uecker (1930) es uno de los más destacados artistas alemanes.

La primera traducción de la poesía de Hafiz al inglés y francés fue hecha en el siglo XVIII por William Jones,¹ quien desde muy joven alcanzó gran reputación como orientalista. Estaba familiarizado con varios idiomas y tradujo trece gazales de Hafiz en 1771. Fue apodado “Jones de Irán” por su gran interés en la literatura y los poetas de aquel país (Abolghasemi 1994: 7).

A pesar de que la traducción de William Jones presenta una estructura en prosa y también en forma de estrofa sin rima, teniendo en cuenta que tal experiencia no había tenido lugar antes de él, su traducción puede considerarse exitosa, y en su época fue saludada como algo valioso.

Los poetas simbolistas franceses llegaron a Hafiz a través de las traducciones. Uno de ellos fue Henri Cazalis² que se dio a conocer con los seudónimos Jean Caselli y, sobre todo, Jean Lahor. Ocupó diversos cargos políticos en Irán durante unos treinta años. Era fluido en persa, y su traducción fue considerada en su época fiel y de confianza.

El interés por la poesía y la literatura persa de Ralph Waldo Emerson,³ hizo que además de traducir la poesía de los poetas persas al inglés, intentara escribir poesía occidental inspirándose en la oriental, y en este caso para la creación de muchos de sus poemas recibió la mayor inspiración de Hafiz. En general, a través de las perspectivas de la ideología mística Emerson pudo encontrar un vínculo profundo con la literatura de Irán, especialmente con la literatura de Hafiz; y ese vínculo con el escritor persa fue también de orden filosófico. En su madurez, durante muchos años la poesía persa fue su principal inspiración para crear su propia poesía, y llegó a traducir setecientos gazales de Hafiz.

En su ensayo “Poesía persa”, fundamentalmente se presenta a Hafiz, y lo alaba de esta manera: “Cuando Hafiz canta los ángeles escuchan, y Anahita, la líder de la bóveda celeste, llama incluso al mesías en el cielo para ir al baile” (Emerson, cit. por Vidagañ

1 William Jones (1746–1794) fue un lingüista inglés e investigador de la antigua India; publicó numerosos trabajos sobre Persia, Turquía y Medio Oriente.

2 Henri Cazalis (1840–1909), médico y poeta del simbolismo francés.

3 Ralph Waldo Emerson (1803–1882) fue un escritor, filósofo y poeta estadounidense. Líder del movimiento del Trascendentalismo a principios del siglo XIX, sus enseñanzas contribuyeron al desarrollo del llamado “Nuevo Pensamiento”, a mediados de siglo.

2016). En 1858 Emerson publicó asimismo un estudio sobre el poeta persa Ferdousí, aunque ocupan más espacio los comentarios dedicados a Hafiz (Yohannan 2006: 154).

La primera persona que tradujo todos los poemas de Hafiz fue Henry Wilberforce Clarke,¹ oficial del ejército británico en la India, que se familiarizó con la cultura oriental y la poesía persa. En el apéndice de su voluminoso libro aporta numerosos detalles sobre palabras y expresiones. En su traducción, publicada en 1891, aparecen muchos errores semánticos y léxicos; sin embargo, debido a su relevancia como introductora de la poesía de Hafiz y reflejo de la personalidad innovadora del poeta persa, esta versión ha sido considerada como una de las traducciones más significativas de la poesía de Hafiz.

Además de esta traducción, se pueden mencionar las versiones de Herman Bicknell,² las que de una u otra forma también han sido influyentes. Bicknell, que durante muchos años fue asistente cirujano del ejército británico en Hong Kong, India y Egipto, después de permanecer varios meses en Irán y visitar Shiraz, trató de familiarizarse con la cultura persa. La traducción de Bicknell, que se publicó por su hermano tras su muerte en 1875, contiene unos doscientos gazales de Hafiz.

Peter William Avery³ fue uno de los grandes eruditos ingleses. Tras su paso por el ejército británico en India, donde aprendió persa, empezó a trabajar en la Anglo-Persian Oil Company (APOC),⁴ y de esta manera se familiarizó con la lengua y la literatura persas. En Abadan,⁵ enseñó persa a los ingleses. Durante su vida publicó muchas obras en el campo de los estudios de iranología. Su primer trabajo fue la traducción de algunos de los *Rubaiyat* de Jayyam; también tradujo treinta gazales de Hafiz, con la cola-

1 Henry Wilberforce Clarke (1840–1905) fue traductor de varios poetas persas místicos, como Sa'di, Hafiz, Nizami y Suhrawardi.

2 Herman Bicknell (1830–1875) fue un cirujano británico, orientalista y lingüista.

3 Peter William Avery (1923–2008) fue un eminente erudito británico, especializado en la historia y la literatura persas medievales.

4 La Anglo-Persian Oil Company fue una empresa inglesa fundada en 1908 tras el descubrimiento de un gran campo petrolífero cerca de la ciudad de Masyed Soleimán; fue la primera en extraer petróleo de Irán.

5 Abadan es una ciudad petrolera ubicada en el suroeste de Irán.

boración de John Heath–Stubbs¹ que se publicó con el título *The Collected Lyrics of Hafiz of Shiraz* en 2007 a través de la editorial Archetype.

Varios de los traductores persas también han traducido *El Diván* de Hafiz a otros idiomas como inglés y español; aunque la mayoría de ellos solo han traducido varios gazales, algunos han traducido el libro completo; entre ellos se puede mencionar a Shahriar Shahriari, Reza Saberi e Ismail Salami, que lo hicieron al inglés. Los traductores persas generalmente han usado el método de traducción semántica y directa, prestando atención al ritmo y rima.

En el siglo XVII se expandieron los viajes de los europeos a Irán y, junto con eso, se prestó más atención a Hafiz. En resumen, se puede decir que en aquel siglo la poesía de Hafiz se tradujo en los idiomas polaco, latín, inglés y alemán respectivamente. Pero la traducción de Hafiz al francés floreció en el siglo XVIII gracias a los primeros iranólogos franceses.

Hafiz ha entrado a Francia hace varios siglos, y varios traductores han traducido algunos de sus poemas. Los franceses, como los italianos, por primera vez escucharon el nombre de Hafiz por los viajeros de su país, es decir el origen del conocimiento de Hafiz en Francia fue especialmente a través de cuadernos de viaje a Irán. En realidad como el famoso viajero Pietro Della Valle, ya mencionado más arriba, fue el primero en presentar a Hafiz a los italianos e incluso a los europeos, y en Francia fueron los viajeros Jean–Baptiste Tavernier² y Jean Chardin.³ Tavernier entre los años 1636–1665 hizo seis viajes a Oriente; entre los países que visitó (la mayoría más de una vez), está Persia. En 1676, publicó su obra *Les six voyages de Jean–Baptiste Tavernier*, en dos volúmenes: cuando habla de Shiraz menciona el nombre de Hafiz y *El Diván*.

En cuanto a Chardin, residió en Isfahan muchos años, y fue uno de los primeros en valorar los inmensos tesoros de la literatura y el arte iraníes. Durante su estancia en Irán aprendió bien a leer y escribir en persa. Chardin cree que existe una armonía admirable entre el pensamiento y la musicalidad, entre la filosofía y la imagen. En su opinión,

1 John Francis Alexander Heath–Stubbs (1918–2006) fue un poeta y traductor inglés, conocido por los versos influenciados por los mitos clásicos.

2 Jean–Baptiste Tavernier (1605–1689) fue un aventurero francés. De sus viajes a lo largo de cuarenta años dejó interesantes notas geográficas, antropológicas y culturales.

3 Jean Chardin (1643–1713), viajero y escritor francés, conocido sobre todo por el relato de su estancia en Persia y en Oriente a finales del siglo XVII.

Hafiz es el poeta más popular de Irán; se refiere a la poesía de Hafiz y la forma que tiene el poeta de mostrar la relación entre sí mismo y Dios. El fruto de sus viajes a Irán y su estancia relativamente prolongada (unos seis años) es una colección descriptiva de diez volúmenes. Visitó Shiraz en 1674 y en el sexto volumen de sus viajes menciona los nombres de 594 famosos poetas iraníes, entre ellos Sa'di y Hafiz; además, tradujo al francés varios poemas y cuentos persas.

Por supuesto, no debe olvidarse el importante papel de los primeros orientalistas franceses en presentar a este notable poeta persa en Francia. En este caso Barthélemy d'Herbelot de Molainville¹ en su obra *Bibliothèque de l'Est* (1697) proporcionó una breve semblanza de Hafiz basada en las obras de Lotf Ali-ibn-Azar² y Dawlatshah Samarqandi,³ y desempeñó un papel importante en la difusión del conocimiento de Hafiz entre los franceses.

En Francia nadie había traducido el libro completo de Hafiz hasta el siglo XXI; Charles-Henri de Fouchécour, uno de los mayores expertos en poesía clásica persa, tradujo el libro completo de *El Diván* de Hafiz al francés (2006). Profesor de lengua persa en el Instituto Nacional de Lenguas y Civilizaciones Orientales (INALCO) en París y en la Sorbona, también fue durante varios años (1975-1979) director del Departamento de Iranología del Instituto de Francia en Teherán.

Aunque los traductores antes de él no habían podido ofrecer un buen trabajo sobre la obra de Hafiz, muchos poetas franceses, sensibles a la delicadeza de la poesía de Hafiz y la fantasía de sus imágenes y descripciones, empezaron a imitarlo.

Victor Hugo descubrió a Hafiz desde muy joven, a través del *Diván* de Goethe, y se inspiró en la poesía de Hafiz; Hugo lo llama “el poeta de los corazones” y para mostrar este afecto inició su poemario *Odes et ballades* con un poema de Hafiz.

1 Barthélemy d'Herbelot de Molainville (1625-1695) fue un orientalista francés.

2 Lotf Ali-ibn-Azar (1721-1781), poeta y autor de una antología biográfica de aproximadamente 850 poetas persas. De origen sirio, se había instalado en Irán en la época de Tamerlán.

3 Dawlatshah Samarqandi (1438-1494 o 1507) es autor de *Memorial de poetas*, un libro que contiene biografías de 150 poetas con muestras de su poesía, así como información histórica.

André Chénier,¹ por su parte, al estudiar el libro de gramática persa de Jones y sus traducciones del *Diván* de Hafiz, se interesó mucho en la poesía del autor persa y escribió notas en inglés que mostraban su pasión por la misma.

Después de estos traductores mencionados, muchos otros vertieron la obra; pueden mencionarse a John Nat, Gertrude Bell, Walter Liffe, John Hadwen Hindley o John Richardson. En la mayoría de los casos, estos traductores han tratado de transmitir el significado del poeta a través de la versión palabra por palabra o frase por frase. Desde la década de 1990 la poesía de Hafiz ha sido muy traducida; algunos traductores son: Elizabeth Gray, Daniel Ladinsky, Henry Wilberforce Clarke, Henry Phenidlin, Coleman Bryan Barks, Thomas Rain Crowe y Philip Smith.

4. La recepción de Hafiz en España

El intercambio cultural entre España e Irán ha facilitado que los escritores, poetas y artistas puedan desarrollar su pensamiento y que también puedan adquirir algo nuevo para crear su arte. Estos intercambios que tienen diferentes raíces, se encuentran dentro del marco de las relaciones económicas, políticas o sociales. Aparte de estas relaciones, hay que tener en cuenta que todo lo referido al misticismo es algo que ha unido también a Oriente y Occidente; para afianzar esta unión siempre se ha hablado de la mística persa incluida en el concepto más amplio de mística islámica, frente a mística cristiana, hundiendo ambas sus raíces en la mística griega. En esta relación cabe mencionar que más que el misticismo, el sufismo es un puente entre Oriente y Occidente, un camino y una manera de buscar la vuelta al origen, al núcleo sagrado, al reducto físico del alma.

En esta sección del trabajo el tema se enfoca en la presencia del *Diván* de Hafiz en España, analizando las relaciones de este poeta con el entorno literario español; en general lo que se quiere llegar a saber es: ¿qué acogida se ha da a la obra de Hafiz en España y cómo se presenta el futuro de la investigación y los estudios sobre este poeta persa y su obra en este país?

1 André Chénier (1762–1794) fue un poeta francés; su poesía sensual y emotiva lo convierte en uno de los precursores del Romanticismo.

Para estudiar la influencia de esta figura literaria en España es indispensable acompañar este trabajo con un repertorio bibliográfico de las obras o artículos que incluyen, en mayor o menor grado, alusiones y referencias al poeta. Hay muchas opiniones diversas tocantes a la vida y la obra de Hafiz, que cuenta con abundante bibliografía en distintas lenguas. Y no solo los investigadores, sino muchas otras personas interesadas en la literatura oriental, han manifestado sus impresiones y opiniones sobre el autor y su obra, y han traducido incluso algunos poemas. En general se puede encontrar el nombre de Hafiz en muchos de los artículos, ensayos o libros que se han escrito sobre la poesía del Oriente, sobre todo en los que se refieren a la poesía mística o sufí; a esto hay que añadir que parece que para los españoles interesados en la poesía, Hafiz es considerado un poeta que canta el amor y la vida, las rosas, el vino, la fugacidad de la alegría, la belleza.

Hafiz tuvo una reputación extraordinaria en todo el país persa y era ampliamente admirado por el pueblo, pero a pesar de que algunos creen que fue el primer poeta persa que consiguió verdadera fama en Occidente, gracias a las traducciones realizadas por varios traductores-poetas, en realidad su fama llegó a Europa más tarde que la de Jaiyam y Sa'di.

Como se mencionó en la parte de los destacados traductores españoles de la obra de Hafiz al castellano conde de Noroña fue el pionero en la labor de difusión de Hafiz en España su obra intitulada *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* publicada en 1833 en París.

En sus *Poetas líricos del siglo XVIII* (1871) Leopoldo Augusto de Cueto, al referirse al conde de Noroña y sus *Poesías asiáticas*, no solo menciona a Hafiz, sino que da como muestra del contenido del volumen varios gazales del poeta.

En su recreación de la biografía de *El capitán Richard F. Burton*,¹ Edward Rice alude a los conocimientos lingüísticos y literarios de Burton sobre Persia, y las referencias a Hafiz y Sa'di, cuyas obras muy pronto iban a encontrar acomodo en las alforjas de

1 El capitán Richard Francis Burton (1821-1890), escritor, místico, científico, explorador, diplomático y secreto agente del gobierno británico, fue el paradigma del erudito aventurero del siglo XIX.

Burton a lo largo de sus viajes por Beluchistán y el bajo Panjab.¹ Acerca de la especial fascinación de Burton que siente por ese poeta persa se expresa de esta manera:

Burton parece haberse dado muy especial a la lectura de Hafiz, los versos del poeta arraigaron en lo más profundo de su memoria hasta el extremo de que en *The Kasidah* cita o parafrasea cuartetos enteros. Burton estuvo muy influido por Hafiz, aun cuando este no ocupase un lugar destacado en la corriente de la religiosidad súfi. (Rice 2009: 165)

Rice se refiere asimismo a las aventuras de uno de los amigos de Burton llamado Edward Palmer, quien sabía persa y también tenía un especial interés en Hafiz: había traducido varios libros importantes, como el Corán, y también publicó una traducción de Hafiz; aunque Burton criticó mucho sobre la traducción que hizo Palmer, había otras opiniones sobre su trabajo:

Otras personas no tan exigentes vieron la obra de Palmer bajo una luz más favorable, e incluso recibió la invitación de redactar el artículo correspondiente a Hafiz para la *Enciclopedia Británica*, artículo que siguió publicándose en la famosa undécima edición, de 1999. (Rice 2009: 464)

Por su parte, Marcelino Menéndez Pelayo en su *Historia de las ideas estéticas en España* (edición revisada y compulsada por Enrique Sánchez Reyes) se refiere a Hafiz en dos ámbitos: el primero, se centra en el concepto de poesía y contiene una comparación entre Tomás Moore y Goethe, así como una alusión a la influencia que ha recibido Goethe de Hafiz para escribir su *Diván*: “Ya nadie imagina encontrar en Tomás Moore, como tampoco en el *Diván* de Goethe, un eco fiel de la inspiración de Hafiz, de Sadi o de Firdusi” (Menéndez Pelayo 1994: 355). Por otra parte, alude a la relación entre el conde de Noroña y Hafiz:

Noroña era muy admirador del fuego e imágenes de los poetas orientales que traduce. Uno de ellos es el poeta persa Hafiz de quien traslada treinta y seis gazelas con bastante

1 Véase la página 118 de este libro, donde se puede encontrar sobre la ciudad de Shiraz, el lugar de nacimiento de estos dos poetas persas.

animación y brillo, muy superiores a las que nunca mostró Noroña en sus versos originales. (Menéndez Pelayo 2012: 959)

En otros capítulos de este libro también se refiere a la influencia de la poesía de Hafiz en las creaciones artísticas de varios escritores y poetas.

La obra de Hafiz no llegó a ser admirada solo por escritores y poetas de gran relevancia, Hace mucho tiempo que también muchos grandes músicos han sentido interés y sentir la emoción expresada en la obra literaria de este poeta y han inspirado en sus poemas para las creaciones artísticas de sus obras amorosas; la poesía de Hafiz no solo ha sido una amplia fuente de inspiración para las creaciones artísticas de las obras amorosas de los músicos persas, sino esta atracción se ha producido en poetas occidentales también, y varios artistas españoles no han desatendido esa fuente de inspiración.

Así ocurre con Agustín González Acilu, uno de los compositores destacados en el mundo musical español contemporáneo. Según refiere Marta Cureses de la Vega, estudiosa de su obra, en un programa de radio el presentador primero habló sobre el músico y sobre una de sus obras titulada *Interfonismo*, y luego ofreció un fragmento de las palabras de González Acilu:

Este trabajo trata de evidenciar la entonación de los grupos fónicos del texto, considerando su importancia para una perfecta comunicación entre locutor y auditorio radiofónico. Para ello, dos voces solistas (hombre y mujer), coro mixto (compuesto por un total de doce voces), grupo instrumental, más fragmentos de poemas ("gazels") de Hafiz (poeta persa del siglo XIV, en los que canta a los flores, al vino y el amor) sirven de material sonoro para realización de la obra. (Cureses de la Vega 1995: 114)

Y después de este comentario continúa recitando un fragmento de la obra del poeta:

Tu vida, oh Hafiz, no es más que una moneda sin valor, que nadie osaría echar a la turba en un día de fiesta.

Vive de acuerdo con tus sueños; bebe vino, renuncia a la hipocresía ¿dónde encontrarás mejor camino?

Otra alusión a Hafiz se halla en el volumen colectivo *Contribuciones árabes a las identidades iberoamericanas* (2009). El escritor brasileño, Milton Hatoum en su artículo, menciona a Hafiz, y eso es cuando el narrador habla de Goethe y dice:

Goethe, el creador de la Weltliteratur, fue también lector del Corán en su juventud, y lector de poesía árabe y del poeta persa Hafiz (Shamsuddin Muhammad), el mismo poeta mencionado por Manuel Bandeira en *Gazal en honor a Hafiz*. (Hatoum 2009: 433)

En la misma página otra vez se habla de la influencia que este poeta alemán recibió de Hafiz: “Según Karl Viëtor, Goethe era perfectamente consciente de las analogías profundas que existían entre él y Hafiz”.

En cuanto al *Viaje al interior de Persia* de Adolfo Rivadeneyra¹ (1880), relata el viaje increíble del autor por Persia en cumplimiento de una misión diplomática que duró más de un año. Intenta dar todas las informaciones necesarias para que el lector interesado conozca esta región en sus diferentes aspectos. Manifiesta su preferencia por Persia en la comparación con otros países del Oriente, así como su entusiasmo por los grandes poetas persas: “Zoroastro, Ciro y Ardesir, Firdusí, Sáadi y Hafiz, son elementos poderosos que concurren en la sucesión de los tiempos a la mayor excelencia de la unificación universal, para ilustrar, vigorizar y enaltecer al hombre” (Rivadeneira 1880: 383).

Parece que el duque de Rivas² a través del libro de las *Poesías asiáticas* del conde de Noroña había conocido a Hafiz, ya que en el poema “La venganza” menciona el nombre de este poeta persa:

Quince veces el astro refulgente,
Centro del mundo y causador del día,
La vega iluminó, donde eminente
El valor musulmán resplandecía;

1 Adolfo Rivadeneyra Valparaíso (1841–1882) fue un diplomático, orientalista, editor y viajero español. Dominaba varias lenguas, entre ellas el persa y el turco, así como varios dialectos del árabe. Fue uno de los precursores y mayores especialistas del orientalismo en España.

2 Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano (1791–1865), III duque de Rivas y grande de España, fue un dramaturgo, poeta, historiador, pintor y estadista español.

Y ya alzando la voz y la alta mente
Hafiz, el noble vate, en quien ardía
La llama celestial, con sacro verso
Canta tanta hazaña al Universo. (Duque de Rivas 1884: I, 121)

Muchos de los investigadores de la vida y la obra de Hafiz ponen de relieve la complejidad del lenguaje poético del autor Hafiz. Para Patricia Almarcegui, estudiosa de literatura de viajes y orientalismo, que ha publicado dos libros sobre Irán, *Escucha a Irán y Una viajera por Asia Central*, en la poesía de Hafiz confluyen la complicación, la confusión y el laberinto.

Una estancia en Shiraz para investigar sobre la vida y la obra de Hafiz dio lugar al estudio con el título de “El murmullo de la tumba de Hafiz”. Para esa investigadora la palabra de Hafiz que canta al amor, al vino, a la naturaleza y al enigma del destino es única y este poeta persa es el maestro incuestionable del gazal. Almarcegui para justificar la razón del uso del *Diván* para descubrir los secretos y la conciencia del futuro y los problemas, que sirve como una adivinación, expresa así su opinión: “En cada palabra se hallan tantos mundos imbricados, tal poder simbólico, tanta evocación y sugestión que el lector y el oyente encuentran en ellas lo que buscan” (Almarcegui 2016a: 282).

También se expresa acerca de la complejidad de la poesía en general y con este asunto llega a revelar el reflejo del sentido de la búsqueda de esta complejidad que podría ser por el desconocido de la esencia de las palabras, de las dificultades que tiene para definir su propia identidad en los gazales de Hafiz:

El no entender la poesía crea una gran inseguridad y esa inseguridad es también un valor hecho poético; al no entenderla completamente esa inseguridad nos devuelve el que vivimos en un mundo inseguro, la inseguridad de la poesía, una certidumbre que se traduce también en todos los versos de Hafiz. (Almarcegui 2016b)

Ya se sabe que Hafiz en su *Diván* utilizaba este lenguaje para criticar a los políticos de la época, cubriendo sus palabras con el disfraz de la ambigüedad, por lo que su poesía tiene en ocasiones un carácter social y comprometido.

En su trabajo, que reviste la forma de talleres y conferencias, se ha propuesto dar a conocer, en el marco de la cultura persa clásica y moderna, la figura de Hafiz, mostrando la poesía y la filosofía de Irán a través del poeta místico Hafiz. Al intentar esta-

blecer puntos de contacto con poetas españoles, ha encontrado una estrecha relación con la poesía de san Juan de la Cruz. Situados ambos poetas en el ámbito del misticismo, su poesía contiene tensiones, contrastes y ambigüedades semejantes, a pesar de la lejanía cultural, por lo que no resulta difícil hallar paralelismos de orden temático. En otro estudio incide en este asunto, y comentando las semejanzas que existen entre la poesía de san Juan de la Cruz y la de Hafiz, afirma:

Las semejanzas y resonancias más claras se encuentran entre el Cántico de San Juan de la Cruz y los gazales de Hafiz. En ambos, los versos podrían ser consecuencia de una experiencia mística o espiritual. Los poemas hablan de amor, del alma, del espíritu y se tiñen de contradicciones, paradojas y metáforas, pues siempre que se habla de amor y de religión, se intenta traducir lo inalcanzable o inefable. (Almarcegui 2016a: 284)

Para terminar este recorrido podemos acudir a las críticas que se ha publicado de la traducción de *El Diván de Hafiz* por Clara Janés y Ahmad Taherí. En este caso nos limitaremos a reproducir los párrafos más significativos de cada una de ellas.¹

Así, Soren Peñalver afirma: “Hafiz Shirazí [...] puede ser leído por fin en castellano con la máxima fidelidad que dos idiomas tan distintos, como el persa clásico y el nuestro, pueden lograr” (“Diván de la fuente de la vida”, *La Opinión*, 1/3/2002). Por su parte, José Ángel Cilleruelo escribe en *El Ciervo*:

Y desde la taberna [...] Hafiz va a cantar el vino, el amor, la religiosidad directa (muchos poemas parecen inspirados en Erasmo) y la vida bohemia del rend, cuya personalidad independiente, crítica y artística, evoca, o mejor, lo emparenta a través de los siglos directamente con el *flâneur baudeleriano*. (“101 poemas”, *El Ciervo*, mayo de 2002)

Gorka Lamadze se expresa de este modo en *Lateral*:

La tan estrecha relación de un pueblo con un poeta del siglo XIV se explica por el hecho de que este poeta abarca, amplifica y hace brillar en joyas únicas toda la larga tradición anterior de poesía lírica en persa, constituyendo un *chef d’œuvre* insuperable en el géne-

1 Estos comentarios pueden encontrarse en la página web de Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, donde apareció la obra (<https://www.orienteymediterraneo.com/producto/101-poemas/>).

ro que más práctica, el gazal. [...] Además, la introducción y el glosario ayudan a entender el complejo mundo simbólico del maestro de Shiraz. (“101 poemas”, *Lateral*, diciembre de 2002)

Por su parte, Cecilia Dreymülle manifiesta la impresión que le han causado los versos de Hafiz:

“Con los rizos al viento, perlado de sudor, riente y ebrio / camisa desgarrada, entonando una oda y la copa en la mano, / los ojos pendencieros, la ironía en los labios, / a media noche, junto a mi lecho se sentó... El amante al que ofrecen de noche un vino tal, / ¡que adore el vino o en el amor sea pagano!”. Mal encaja el carpe diem de estos versos, su contagioso entusiasmo por el deleite de la vida, con el concepto adusto, de tosca austeridad, que muchos tienen de la cultura islámica. La bohemia provocativa de la poesía de Hafiz (1326–1390) incita a la irreverencia ante la autoridad y al libre disfrute de los placeres terrenales. [...] Junto a su espíritu libre, casi habría que llamarlo ácrata, cautiva hoy igual que hace seis siglos la frescura y sabiduría atemporal de su poesía. (“La dialéctica del Eros”, *El País/Babelia*, 17/5/2003)

Finalmente, citaremos las palabras de Juan Carlos Suñén:

Clara Janés, cotraductora de estos poemas (junto con Ahmad Taherí), cuenta en su prólogo que los poemas de Hafiz son leídos en la actualidad para consultar el futuro. Ciertamente su ambigüedad controlada, su capacidad metafórica y, sobre todo, su facilidad para pasar de lo humano a lo trascendente (para volcar literalmente lo uno en lo otro), dan a sus poemas un tono entre moralizante y ocular. Pero que nadie se llame a engaño: Hafiz es un moralista escéptico, irónico, casi inmoral, y fatalmente optimista, por cierto... Sabe arrepentirse de sus excesos y arrepentirse, también, de sus arrepentimientos. Su modernidad es esa: contiene su propia contradicción. (“El bebedor de posos”, *Blanco y Negro Cultural*, 21/6/2003)

4.1 Influencia de Hafiz en el pensamiento y el estilo de los poetas españoles

Gracias a las traducciones de la obra de Hafiz, el lenguaje sencillo, lírico y apasionado de este poeta ha tenido gran influencia en la poesía de varios poetas españoles; en

este caso para dar unos ejemplos se puede empezar por Gustavo Adolfo Bécquer, uno de los poetas más populares de España. Según los investigadores, empleó lo oriental como elemento contextualizador; dicho de otro modo, lo oriental se hace presente en sus cuentos y leyendas bajo las formas de lo hindú, lo morisco y lo judío, aunque en este caso no hay que olvidar que en su tiempo el alma de España recurría a un pasado en el que lo islámico era parte integrante de la cultura del país, el asunto que también es evidente en sus cuentos. En la poesía de Bécquer la forma y el tema oriental se convierte en modelo para la renovación poética.

Antes que nada cabe mencionar que, a pesar de que Bécquer tuvo esta fuente de inspiración y era evidente su interés en las preferencias líricas, en realidad la particularidad de la expresión poética de Bécquer tenía sus orígenes en su genio personal.

Se trata de un poeta que conocía diferentes culturas orientales, y había leído el Corán y las *Poesías asiáticas* del conde de Noroña, por lo cual se hallaba familiarizado con la literatura oriental. Aunque no pueda documentarse que el poeta sevillano hubiera recibido influencia directa o indirecta de Hafiz, los estudios sobre su vida y sus obras señalan que a través de Noroña conoció a Hafiz, y ese conocimiento se reflejó en su poesía aunque no de manera amplia y profunda: para este poeta lírico intimista, el amor era el tema central y el concepto de la profundidad existencial de su pasión amorosa era romántico. Bécquer, al igual que Hafiz, utiliza abundantemente los pronombres “yo” y “tú”; en su mundo poético, como en el de Hafiz, el “amor imposible” es la principal de las frustraciones del poeta; el concepto de Dios y de la naturaleza en Bécquer es una tendencia a la misma divinidad estética de Hafiz y se une casi místicamente con la belleza de modo parecido a la unión mística de Hafiz. En su poesía, sobre todo en las *Rimas*, se ha reconocido que el único elemento realmente unificador de sus poemas es el hecho de que se trata de versos sujetos a ritmos musicales y rimados, viendo en este recurso cierto aire oriental.

Luis Cernuda, amigo de Federico García Lorca, se había referido en varias ocasiones a la influencia que Lorca había recibido de los poetas árabes y persas como Hafiz. Aunque no comenta el origen de su propia inspiración, debe decirse que acusa esta misma influencia, y él, igual que Lorca, la había recibido por varias vías, las más importantes sin duda las de la poesía de san Juan de la Cruz, así como las traducciones de Noroña y García Gómez, por donde puede intuirse la vinculación con Hafiz y su obra.

José Luis Cano se ha referido con detalle a esta influencia o tal vez podemos decir esa tendencia, y aunque no menciona específicamente el nombre de Hafiz, se refiere a obras en las que se ha hablado mucho de este poeta persa:

En su libro *Ocnos*, cuyas páginas están traspasadas de pasión por la belleza, escribe Cernuda estas palabras: “Algunos creyeron que la hermosura, por serlo, es eterna. Pero aun cuando no lo será, ella y su contemplación son lo único que parece arrancarnos al tiempo durante un instante desmesurado”. Y en otro relato suyo, *El indolente*, encontramos la misma seducción del espíritu humano por la hermosura de cosas y seres [...]. En el prólogo a sus admirables poemas arábigoandaluces señala Emilio García Gómez cómo en la poesía de los árabes andaluces es una constante el tema de la adoración de la belleza física. Es raro el poeta en quien ese sentimiento no se expresa con intensidad, pero es posible que en los andaluces, por esa misma herencia árabe, sea aún más apasionado. (Cano 1950: 261–262)

En la misma línea abundan otros críticos, como Carlos Ruiz Silva en su libro sobre Cernuda:

Tenemos dos ejemplos de canciones que muestran esta tendencia. Es uno instrumento musical precioso poemita que nos trae el sabor de los arábigo–andaluces dados a conocer por García Gómez y que Cernuda leyó con deleitación. [...] En un artículo sobre G. Lorca publicado en *El Heraldo de Madrid* (26–II–31), de manera muy certera habla Cernuda sobre la tradición de los poetas arábigo–andaluces, del elemento oriental que subyace la obra de Lorca. Esto mismo puede decirse del autor de *La realidad y el deseo*, sobre todo en lo que a su vena mística atañe. Nombres como Abenarabí y Hafiz, místicos sufíes, aparecen en sus escritores tratados con verdadera devoción. Esta misma influencia la recibieron S. Juan de la Cruz y R. Wagner cuya huella es, a su vez, tan marcada en Cernuda. (Ruiz Silva 1979: 145)

En algunos de las obras de Cernuda se ve el interés que despierta el imaginario oriental. *Los placeres prohibidos*, una de las obras más personales de Cernuda, muestra nuevas imágenes, habla del deseo en un sueño inacabable y una visión de la vida de color de rosa y en general se considera una liberación de su pasión homosexual. La autora del libro *Teoría del poema en prosa*, al referirse a la escritura de Cernuda, incide en las imágenes surrealistas que encierra: “Los textos de Los placeres prohibidos desarrollan

una imagería simbólica de clara raigambre surrealista referida a un general sentimiento de soledad y vacío existencial y amoroso que enfrente al poeta con el orden social” (Utrera 1999: 366).

En este caso hay que decir que varios poetas de la generación del 27 se interesaron por las posibilidades expresivas del surrealismo; la escritura de Cernuda denota la influencia del surrealismo, aunque cabe señalar que solo eligió de este movimiento ciertos procedimientos para demostrar su talento poético. En *Los placeres prohibidos* se aprecia esa influencia, al mismo tiempo que la huella de la poesía de Hafiz; cabe mencionar que el surrealismo ha existido en Irán desde tiempos inmemoriales y en la obra de Hafiz puede rastrearse una notable huella de este movimiento artístico, filosófico y estético. Si bien en la bibliografía occidental no se ha tenido muy en cuenta la posición de Hafiz como poeta surrealista por excelencia, escribió las primeras obras surrealistas de la historia de la literatura mundial, reproduciendo el ambiente de los sueños, o propiciando ciertos estados de trance.

Acerca de esta inspiración se puede consultar el estudio de Nicolás Dalmassó, en el que, entre otras cosas, afirma:

La primera versión de *Los placeres prohibidos* llevaba como epígrafe los significativos versos del poeta persa, Hafiz de Shiraz, con que se abre este trabajo, epígrafe que luego desaparece en la versión de 1936 para ser reemplazado por el lema extraído de un tapiz medieval: “À mon seul désir”. Sin embargo, en la sencillez y condensación lírica del místico sufí, residen ya muchas de las claves estéticas que Luis Cernuda recuperaría para sí, tamizadas por el filtro del barroco español (san Juan de la Cruz y santa Teresa de Jesús). (Dalmassó 2015: 394)

Francisco Chica en la edición del libro *Poesías orientales*, con traducciones de Emilio Prados, comenta la influencia de Hafiz en Cernuda:

Sintomáticos resultan también la cita de Hafiz que Cernuda coloca al frente del manuscrito de *Los placeres prohibidos* (1931), o el interés que despierta en Lorca la figura del escritor persa, a cuya sombra nacieron en parte las gacelas y las casidas del Diván del Tamarit, el libro que comienza a redactar por las mismas fechas en que Prados lleva a cabo sus traducciones. (Chica 2005: 12)

4.2 Influencia de la poesía oriental (sobre todo Hafiz) en la poesía de Lorca

Si tuviéramos que hablar sobre la influencia de Hafiz en los poetas españoles, sin ninguna duda tendríamos que mencionar el nombre de García Lorca. Él es uno de los poetas españoles preferidos por gran parte de los lectores persas de poesía; de la misma manera que Lorca es famoso tanto en España como en el mundo, en Irán tiene también muchos lectores, por eso muchas de sus obras se han traducido al persa, entre ellas se puede mencionar el libro *antologías poética* que se ha traducido por diversos traductores. Esta popularidad de Lorca está motivada tanto por su arte poético como por su temática y también porque el gran poeta-traductor contemporáneo de Irán, Ahmad Shamlú, ha puesto especial atención en su poesía y ha traducido sus obras teatrales y varios de sus poemas.

La literatura árabe y persa sobre todo el lenguaje poético de Hafiz y Jayyam, era un tema que le interesaba bastante al poeta. Cuando se habla de la influencia y el reflejo oriental en la poesía de García Lorca, además de mencionar casi siempre el nombre de Emilio García Gómez, la persona que tuvo un papel clave en la influencia de la poesía árabe y de alguna manera se puede añadir también la poesía persa, en la generación del 27; se menciona también el nombre de Noroña cuya obra ejemplifica la variedad de estéticas. Aunque el mismo García Gómez estaba seguro de que sus traducciones habían influido en la poesía de Lorca y así lo había afirmado en varias ocasiones, por ejemplo en su libro *Silla del Moro*, Lorca siempre lo negó. Sobre este asunto García Gómez, en el prólogo de *El libro de las banderas de los campeones de Ibn Sa'id al-Magribi* escrito por Emilio García Gómez, declara: “Con Federico García Lorca llegué a proyectar en tiempos un nuevo *Romancero Morisco*, y tengo para mí que en la concepción de su *Diván del Tamarit*, en el cual hay casidas y gacelas, entraron por algo de mis poemas” (García Gómez 1978: 20).

Lo que es importante para nuestro trabajo acerca de la influencia de Hafiz en Lorca es la utilización de la casida y el gazal; aunque García Gómez reclama que estas formas de composición poética entraron en la obra de Lorca gracias a él, lo cierto es que varios estudiosos han dicho que Lorca, después de conocer *El Diván* de Hafiz, formó su poesía en casidas y gazales, y adoptó el título de *Diván* para su propio libro.

En realidad muchos poetas que conocían a Lorca se habían referido a la influencia que había recibido de las traducciones de la poesía árabe y persa, y habían afirmado

el reflejo de tal influencia en alguna de sus obras, que no siempre resulta evidente. En este caso se puede mencionar las obras *Diván del Tamarit* (1940) y *Poema del cante jondo* (1931), que conllevan un aire oriental.

Aunque este asunto no es el objetivo principal de ese trabajo, dado que una de las fuentes de la inspiración de Lorca posiblemente espiritual y posiblemente externa fueron las traducciones de la poesía de Hafiz, sería adecuado hablar un poco sobre este tema.

A continuación para justificar esta influencia, se cita a varios escritores y poetas españoles que han escrito algo sobre este asunto; para no prolongar esta sección se mencionará sólo a algunos de ellos.

Lorca por razones personales niega la influencia de parte de García Gómez, pero habla claramente de la que le vino de las *Poesías asiáticas* del conde de Noroña. Hay que mencionar que el mismo García Gómez afirma que Lorca conoció las *Poesías asiáticas* del conde de Noroña a través de él:

que lo vio probablemente en el Rivadeneyra es indudable, porque de él sacó lo de “gacelas”, palabra que no creo empleada en mi libro, y porque da el nombre del autor, mientras yo di sólo su título nobiliario (y se equivoca: no es don Gaspar García de Nava, sino don Gaspar María de Nava, con lo cual borramos un número de la interminable nómina de nuestros Garcías). La cita la hizo en su conferencia sobre el Cante jondo. Que Lorca conocía mi libro está fuera de duda, porque lo había leído todo el gremio, y además me habló de él varias veces. Que no quisiera nombrarlo y encontrara la mención de Noroña más rebuscada y elegante es cosa distinta. Estaba en su derecho. Mi libro lo han citado unos sí y otros no, y a estos últimos jamás se lo he tenido en cuenta, y menos como queja póstuma. Puede verse la asepsia absoluta de mi prologo. Siempre ha sido mi regla. (García Gómez 1982: 3)

Luis Cernuda en un artículo titulado “Federico García Lorca”, publicado en 1931 en *El Heraldo de Madrid*, ya señaló esta influencia:

Hace algún tiempo, hojeando esa selección de poetas arábigoandaluces, escogidos y traducidos por el señor García Gómez, hallaba allí una tradición a esta poesía de Federico García Lorca. Al leer Hafiz, Jayam, en cualquier otro poeta oriental, más o menos conocido, en ciertas frases del Korán se le hallan aquellos antecedentes a que siempre es nece-

sario acudir para comprender mejor, no diré ya a un artista, sino a un hombre. Temas, estilo, preocupaciones son comunes entre la poesía oriental y la poesía de Federico García Lorca. (Cernuda 1931: 165)

Rafael Alberti, otro amigo de Lorca y también poeta de la generación del 27, sabía que este había leído *los Poemas arábigoandaluces* de García Gómez; en una entrevista realizada en el año 2000 declara que: “García Gómez tenía gran influencia en la poesía de García Lorca y sobre todo influencia en mí. Lorca nunca lo mencionó pero yo soy conocedor de esto a través del mismo Lorca” (Wáli 2000: 18).

Mario Hernández, que ha estudiado detalladamente el *Diván del Tamarit*, encuentra en él huellas de temas árabes:

Según testimonio de Francisco García Lorca, el *Diván del Tamarit* fue concebido por su hermano antes incluso de escribir ninguno de sus poemas, lo que concuerda con el temprano interés del poeta por lo árabe y lo morisco como trasfondo del ser granadino. El proyecto del libro hinca posiblemente sus raíces en la lectura anterior a 1922, de las que denominaría “sublimes gacelas amorosas de Hafiz”, halladas, según afirma, en un libro del conde de Noroña: “Fue para mí, una gran emoción la lectura de estas *Poesías asiáticas*”. (Hernández 1977: 3)

Andrew A. Anderson opina que Lorca ha recibido la influencia árabe por diferentes vías, y menciona como las más importantes las *Poesías asiáticas* de Noroña y *los Poemas arábigoandaluces* de García Gómez:

Pero hay sin duda dos fuentes principales donde Lorca pudo familiarizarse con esta poesía, sin confrontar por el momento la cuestión de su posible penetración o influencia en los mismos versos de su *Diván*. La primera sería las *Poesías asiáticas*, traducidas por Gaspar María de Nava, conde de Noroña. (Anderson 1988: 16)

Por la influencia dinámica del misticismo, en las obras de Lorca trasluce una visión estética y ética; este poeta ha usado símbolos místicos originarios de poetas de las diferentes tradiciones, sobre todo cristiana e islámica. Acerca de la influencia del misticismo cristiano a la que el poeta se refiere en diferentes ocasiones, muchas veces ha

mostrado la fascinación que siente por san Juan de la Cruz. En cuanto al misticismo islámico, Lorca ha tenido muy en cuenta la poesía lírica y mística de Hafiz.

En la página 254 del libro *Desde ambas laderas. Culturas entre la tradición y la modernidad*, se ve el nombre de Hafiz, donde Juan José Lanz, el autor del artículo “Entre el canto y la escritura: lo popular y lo culto en la poesía” cita las palabras que Lorca había dicho en su conferencia (1922); en esta conferencia el poeta cuestiona sobre la creación personal y habla de Hafiz como un fuente de su inspiración para crear algunos de sus poemas de *Diván del Tamarit*:

Le interesa subrayar asimismo la afinidad de muchos poemas que emplean *el Canto jondo* con los cantos orientales más antiguos [...] como las *Gacelas amorosas* de Hafiz que estarán años más tarde en la base de algunas de las composiciones del *Diván del Tamarit*.

En cuanto a la poesía de Hafiz, Miguel García-Posada, en su edición de la poesía de García Lorca recuerda las palabras de este en una conferencia, donde el poeta granadino habla de su obra poética, *cante jondo*, y menciona el nombre del poeta persa, el personaje que su poesía se puede considerar como un motivo de la tendencia de Lorca que determina, incluso, la caracterización y orientación de su corriente poética:

Pero donde la afinidad es evidente y se encuentran coincidencias nada raras es en las sublimes *gacelas amorosas* de Hafiz, poeta nacional de Persia que cantó el vino, las hermosas mujeres, las piedras misteriosas, y la infinita noche azul de Shiraz. Hafiz tiene en sus *gacelas* varias obsesiones líricas, entre ellas la exquisita obsesión de las cabelleras. (García Lorca 1994: 223)

Una definición de la poesía (amorosa y mística) de Hafiz y Lorca podría asentarse seguramente en la observación de los dos elementos básicos que la estructuran: la amada, el amante entre un amor platónico. Los temas centrales y casi obsesivos del *Poema del cante jondo* de Lorca son el amor, el deseo, la pasión, como sucede en la poesía de Hafiz. Estos dos poetas, de acuerdo con su gusto por los elementos tradicionales, han utilizado frecuentemente símbolos en su poesía. Entre los elementos que se puede encontrar en sus obras se puede mencionar el fuego, la tierra, el agua y el aire, los cuatro elementos básicos de la vida; pero además de estos cuatro elementos también se en-

cuentran varios símbolos similares, como la luna, un elemento que aparece de forma reiterada en la poesía de Hafiz y Lorca y conlleva una significación variada (véase Arango 1995: 125).

Aunque en la obra de Lorca la luna muchas veces simboliza a la muerte, inspirándose en la poesía de Hafiz, tiene otros valores: alguna vez aparece como la misma luna, otra vez se considera como símbolo de la vida, o como metáfora y a veces se refiere a la belleza de una mujer, que es un tema destacado en la poesía de Hafiz. Sobre este asunto algunos autores han señalado que la luna para Federico García Lorca tiene sabor de muerte, pero otros creen que es símbolo de belleza y perfección.

Lorca en su *Romancero gitano* relaciona la belleza femenina y la blancura de la luna:

y vio en la luna los pechos
durísimos de su hermana. (*Romancero gitano*)

Y para Hafiz así aparece la mujer en la cara de la luna:

ای که برمه کشی از عنبر سارا چوگان مضطرب حال مگردان من سرگردان را

¡Oh, tú, que de ámbar puro en tu cara de luna pintas un mazo,
no siembres de inquietud mi desorientación y pena!

ای که بر ماه از خط مشکین نقاب انداختی لطف کردی سایه‌ای بر آفتاب انداختی

Oh tú que la luna enmascaraste con tus negras ondas,
concediste la gracia de arrojar sobre el sol, sombra.

Lorca, igual que Hafiz en sus gazales, tiene varias obsesiones líricas. En cuanto a los elementos semejantes entre el *Poema del canto jondo* de Lorca y el *Diván* de Hafiz, llaman la atención las repetidas alusiones al pelo del amado; el “cabello” es un elemento que en la poesía amorosa lírica tiene el valor de nudo. Entonces se puede concluir que Lorca, imitando a Hafiz, ha dedicado una atención especial a algunos delicados símbolos

que Hafiz ha empleado en su obra. A partir de la inspiración amorosa del poeta persa, Lorca usa este elemento y dice:

Aunque ella no me amara
El orbe de la tierra
trocara por un solo
cabello de su crencha. (*Cante jondo*)

Y Hafiz dice así:

تا سر زلف تو در دست نسیم افتادست دل سودا زده از غصه دونیم افتادست

Sucumbieron tus cabellos en manos de la brisa,
de dolor se ha partido en dos mi loco corazón.

En relación a los temas, el amor aparece el primero, y se muestra como una fuerza universal. Cuando Lorca quiere expresar sus sentimientos amorosos o cuando quiere reflejar su dolor ante la pérdida de su amada lo hace con las mismas expresiones que Hafiz:

Lloro sin cesar tu ausencia.
Mas, ¿de qué sirve mi anhelar continuo
Si a tus oídos el viento rehúsa
Llevar mis suspiros?
Es lo mismo que:
Yo doy suspiros al aire.

O cuando dice:

Ay pobrecitos de mí
Y no los recoge nadie.

Hafiz había dicho:

درد عشق از چه دل از خلق نهان می‌دارد حافظ این دیده گریان تو بی چیزی نیست

Aunque el dolor del amor oculta a la gente el corazón,
este llanto de tus ojos, Hafiz, tiene un porqué.

Lorca, para describir la profundidad de llanto, acude a las gotas de sangre y así expresa su sentimiento:

Cada vez que miro el sitio
Donde te he solido hablar
Comienzan mis pobres ojos
Gotas de sangre a llorar.

En el gazal 305 el poeta de Shiraz canta su tristeza:

ز خون که رفت شب دوش از سراچه چشم شدیم در نظر رهروان خواب خجل

Por la sangre que ayer noche huyó del nido del ojo,
a ojos de los durmientes quedamos avergonzados.

Se dice que si alguien conoce los gazales de estos dos poetas, es imposible que al leer el “Gazal del recuerdo de amor” no descubra la semejanza y el acercamiento que existe entre ellos. Para Lorca, igual que para muchos de los escritores y poetas del mundo, el arte de la traducción por traductores expertos puede considerarse una fuente de inspiración.

4.3 Elementos para una bibliografía española sobre Hafiz

Como se dijo anteriormente, se han publicado numerosos documentos sobre Hafiz; algunos de estos escritos se han presentado en forma de artículos y ensayos en revistas y también se han organizado conferencias, mesas redondas o talleres a este respecto. Dado que sería sumamente laborioso reunir y reproducir todos los textos que se

han escrito acerca de Hafiz y su obra y comentarlos todos y cada uno, he creído conveniente aportar aquí las referencias que he localizado, que presento siguiendo el orden cronológico de publicación.

1842. DUBEUX, Louis: *Historia de la Persia*, Barcelona, Imprenta del Liberal Barcelonés. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000168475&page=1>

1853. EGUILAZ Y YANGUAS, Leopoldo: *El talismán del diablo. Novela fantástico-oriental*, Madrid, Ed. A. Vicente, p. 20.

1856. ORTIZ DE LA VEGA, Manuel: *Los héroes grandes de la tierra*, Madrid, José Cuesta, pp. 185–186.

1862. BASTÚS, Joaquín: *La sabiduría de las naciones o los evangelios abreviados*, Barcelona, Salvador Manero, p. 43. <http://bdhrd.bne.es/viewer.vm?id=0000134271&page=1>

1864. GUZMÁN, Juan: *Las hadas. Leyenda original al estilo de los orientales*, Madrid, Tomás Rey, p. 155.

1871. GARCÍA AYUSO, Francisco: *El estudio de la filología en su relación con el sanskrit*, Madrid, Rivadeneyra, pp. 285–287.

1876. GARCÍA AYUSO, Francisco: *Irán o Del Indo al Tigris*, Madrid, Imp. Medina y Navarro, pp. 156–157.

1879. RUBIÓ Y LLUCH, Antonio: *Estudio crítico-bibliográfico sobre Anacreonte*, Barcelona, Viuda e Hijos de J. Subirana, p. 160.

1880. CANALES, Ricardo: *Poemas de Lord Byron*, Barcelona, Jané Hermanos, p. 175.

1899. GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo: *Manual de literatura nacional y extranjera, antigua y moderna*, Madrid, Victoriano Suárez, II, pp. 18 y 21.

1905. *Concurso literario. Trabajos premiados que se editan por acuerdo de la Excma. Diputación Provincial Comisión Organizadora del III Centenario del Quijote*, Vitoria, Imprenta Provincial, p. 379.

1930. AYALA, Juan José de: *Florilegio del amor*, Madrid, Rivadeneyra, pp. 16–17.

1952. PAREJA CASAÑAS, Félix M.: *Islamología*, Madrid, Razón y Fe, II, p. 793.

1956. *Enciclopedia El Ateneo. El pensamiento y el mundo de las letras*, Ed. Librería El Ateneo, p. 815.
1959. BELADIEZ NAVARRO, Emilio: *Almanzor, un César andaluz*, Madrid, Escelicer, p. 131.
1986. CARDONA, Ángeles: “La pasión por el Oriente en la literatura alemana contemporánea” en Juan Paredes & Andrés Soria Olmedo (eds.), *Actas del VI Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada*, Granada, Universidad de Granada, 17–26 (p. 18).
1988. ARMIÑO, Mauro: *Parnaso. Diccionario Sopena de literatura*, Barcelona, R. Sopena, IV, p. 2494.
1989. FEIZ, Reza: “El amor, el amante y el amado. El mensaje místico de la poesía de Hafiz”, *El Correo de la UNESCO* 42:3, p. 12.
https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000082428_spa
1989. FOUCÉCOUR, Charles-Henri de: “Hafiz, maestro de la lírica persa”, *El Correo de la UNESCO* 42:3, pp. 13–16. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000082428_spa
1990. BARÓN, Emilio: *Agua oculta que llora. El “Diván de Tamarit” de García Lorca*, Granada, Don Quijote, pp. 46, 49 y 53.
1991. CANSINOS ASSENS, Rafael: *Antología de poetas persas*, Madrid, Ed. Arca.
1992. PÉREZ ÁLVAREZ, María Ángeles: “La influencia oriental en *El Diván de Tamarit* de Lorca”, *Anuario de Estudios Filológicos* 15, 269–278 (pp. 271–272).
<http://dehesa.unex.es/handle/10662/3090>
1995. FRANCO SÁNCHEZ, Francisco: “Los mudéjares, según la rihla de Ibn as-Sabbah”, *Sharq Al-Andalus* 12, 375–391 (p. 377).
http://www.cervantesvirtual.com/portales/sharq_al_andalus/obra/los-mudejares-segun-la-rihla-de-ibn-as-sabbah-m-despues-8951490/
1997. MATA INDURÁIN, Carlos: “La cuarta parte de *Final*, de Jorge Guillén: «En tiempo fechado». Ordenación temática”, *Rilce* 13: 1, 74–101 (pp. 74, 77, 97, 98 y 101).
1999. CHICA, Francisco: *El poeta lector: la biblioteca de Emilio Prados*, The Barracks, La Sirena, pp. 35–36.

- 1999–2000. CORREA RAMÓN, Amelina: “Intermedio de las *Mil y una noches*. Una cala orientalista en la obra de Enrique Díez–Canedo”, *Cauce* 22–23, 39–47 (p. 45).
<https://idus.us.es/xmlui/handle/11441/30595>
2000. PINTOR IRANZO, Iván: “A propósito de lo imaginario”, *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual* 3.
<https://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/57035/343102>
2001. PULIDO ROSA, Isabel: “Transmisión y variaciones de un motivo vegetal en la literatura española: pino”, *Philologia Hispalensis* 15, 241–249.
<https://revistascientificas.us.es/index.php/PH/article/view/1682/8155>
2003. RAMÓN GUERRERO, Rafael: “Entre las fronteras griega y latina: itinerario intelectual de Averroes” en VV. AA., *Pensadores en la frontera. VI Encuentros Internacionales de Filosofía en el Camino de Santiago*, A Coruña, Universidade da Coruña, 83–95.
2004. GRAHAM, Terry: “Los orígenes sufíes de San Juan de la Cruz”, *Sufí* 8, 18–23.
<https://ongmusulmanesporlapaz.es/2014/05/05/los-origenes-sufies-de-san-juan-de-la-cruz/>
2005. LÓPEZ BECERRA, Salvador: *Selección (abierta) de Poesía Universal*, Webislam.
[https://pdfs.mx/document/1086348d/selecci%C3%B3n-\(abierta\)-de-poes%C3%ADa-universal-webislam](https://pdfs.mx/document/1086348d/selecci%C3%B3n-(abierta)-de-poes%C3%ADa-universal-webislam)
2006. CARBONELL, Xavier: “Antiguos bailes y danzas medievales en la isla de Mallorca”, *Narria. Estudios de artes y costumbres populares* 113–116, 61–70 (p. 67).
<https://repositorio.uam.es/handle/10486/8698>
2006. GONZÁLEZ FERRÍN, Emilio: *Historia general de Al Ándalus. Europa entre Oriente y Occidente*, Córdoba, Almuzara, p. 55.
2007. GONZALO CARBÓ, Antoni: “El viaje espiritual al espacio verde: el jardín de la visión en el sufismo”, *Convivium* 20, 65–89.
<https://www.raco.cat/index.php/Convivium/article/view/73253>
2007. ROSES LOZANO, Joaquín, ed.: *Manuel Altolaguirre, el poeta impresor*, Córdoba, Diputación de Córdoba, pp. 55 y 107.
2009. SANTOYO, Julio–César: “El otro, quehacer (olvidado): Ernestina Michels de Champourcin, traductora”, *Sancho el Sabio. Revista de cultura e investigación vasca* 30, 255–266 (p. 261).

http://www.memoriadigitalvasca.eus/applet/libros/JPG//213169/2009_01_01/213169_2009_01_01.pdf

2009. CARNERO, Guillermo: “Manuel Reina ante el reto modernista”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 709, 71–98 (p. 89).

2009. HERAS, F. G. de las: “Al-Ándalus, la civilización del renacimiento intelectual”, *Historias del Orbis Terrarum* 1, 92–102 (p. 94).
<https://historiasdelorbisterrarum.files.wordpress.com/2008/11/francisco-gregorio-de-las-heras-al-andalus-la-civilizacion-del-renacimiento-intelectual.pdf>

2010. GONZALO CARBÓ, Antoni: “El ojo, el velo y el espejo en la poesía mística de Hafiz”, *Boletín de la Sociedad Española de Iranología (SEI)* 1, pp. 101–114.

2012. SALINERO CASCANTE, M.^a Jesús: “El imaginario vital y simbólico del vino en los poetas andalusíes”, *Revista de Literatura Medieval* 24, 211–229 (pp. 212, 214 y 221).
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4100207&orden=430007&info=link>

2014. TRUJILLO MONTÓN, Patricia: *Influencia literaria. La obra poética y crítica de Luis Cernuda, Jorge Guillén, José Lezama Lima, Octavio Paz, Fernando Charry Lara y Jaime Gil de Biedma*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona (tesis doctoral), p. 18.
<https://hdl.handle.net/10803/284128>

2014. BEIK, Amin, José Carlos BRAGADO & Angélica Sara ZAPATERO: “Influencia de la cultura persa en el pensamiento de los escritores y periodistas de habla hispana”, texto presentado en las *VII Jornadas de Lengua y Comunicación para periodistas y escritores (19–20 de abril de 2007)*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 2, 4, 16–17.
https://eprints.ucm.es/7905/1/articulo_final.pdf

2015. TRAZEGNIES, Leopoldo de: *Lirismo andalusí de la España musulmana*, Sevilla, Bukok, p. 66.

2017. GAITÁN, Carmen e Idoia Murga: “Alma Tapia: la línea moderna”, *Archivo Español de Arte* 360, 393–410 (pp. 405 y 409). <http://xn--archivospaoldearte-53b.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/1009/1040>

2017. ELASSAL, Ibrahim: *La interpretación del aniconismo en la miniatura islámica a través del códice Haydr Nameh de la Biblioteca Nacional de El Cairo*, Córdoba, Universidad

de Córdoba (tesis doctoral), pp. 28–29.

<https://helvia.uco.es/xmlui/handle/10396/15383>

2017. GONZALO CARBÓ, Antoni: “La lengua oculta debajo del paladar: preservar el secreto en la cábala y el sufismo medievales” en *Ibn Arabi Society*, pp. 4, 5, 14 y 35.

<https://ibnarabisociety.es/Scripts/Documentos/antonigonzalo/8.lalenguaoculta.pdf>

5. Las traducciones del *Diván* de Hafiz al español

Aunque desde el siglo XVIII los gazales de Hafiz se habían traducido en varios países occidentales, en España se tardó mucho en hacerlo. Casi se puede decir que las traducciones publicadas de la poesía de Hafiz y sus críticas en España y América Latina tiene una antigüedad de menos de un siglo, y casi todas pertenecen a finales del siglo XX y a principios del siglo XXI.

Las traducciones de la obra de Hafiz *El Diván* al español son notablemente pocas. Por otra parte, algunas son indirectas, es decir, han sido hechas a partir de versiones francesas, inglesas o alemanas.

En 1930, una selección de poemas de Hafiz se tradujo del francés al español por Ramón Vives Pastor, literato y el traductor catalán y se publicó en Barcelona con el título de *Hafiz* en la colección *Las mejores poesías (líricas) de los mejores poetas*. Vives había publicado en 1906 un libro titulado *Poesía es libertad* y en 1907 tradujo pasajes del *Rubaiyat* de Omar Jaiyyam; este literato y traductor catalán está considerado uno de los pioneros de la traducción del *Rubaiyat* de Jaiyyam al catalán. A pesar de su carácter incompleto e indirecto, esta traducción es considerada como la primera versión traducida de la poesía de Hafiz al español en el siglo XX.

Unos años después de la publicación de la obra de Pastor, a través de la versión francesa de Andrée Brunin¹ en Barcelona se publicó un libro titulado *Las canciones amorosas (Gazales)* que incluía la traducción de seis gazales de Hafiz.

Ernestina de Champourcin² publicó su traducción de esta obra en el año 1944 en México bajo el título de *Las gacelas de Hafiz*, con prefacio de Juan José Domenchina.¹ Sus

1 Andrée Brunin (1937–1993) fue una poeta francesa.

2 Ernestina de Champourcin (1905–1999) fue una poeta española de la Generación del 27 y traductora.

conocimientos del francés y del inglés la llevaron a comenzar desde muy joven a escribir poesía en francés. Durante cuarenta años de su profesión como traductora tiene una amplia obra poética y una larga lista de más de cincuenta textos (literatura, historia, biografía, sociología etnografía, etc.). Ha traducido obras del inglés, el francés y el portugués al castellano. Luchó en todo momento por la dignidad de la mujer, y esta opinión la refleja en su libro *Poesía a través del tiempo*. Tal vez esa ideología la llevó a traducir la poesía sofisticada de Hafiz en la que de una u otra forma se aprecia una especial atención a la delicadeza de la mujer.

En el mismo año 1944 en Barcelona por la editorial M. Arimany se publicó otra traducción de este poeta con el título *Cantos de amor (Gazels)*, obra de A. Brunet.

De otras traducciones del libro del *Diván* se puede mencionar *Los gazales de Hafiz* traducido por Enrique Fernández Latour.² Este libro se publicó por primera vez en 1953 por la editorial Guillermo Kraft en Buenos Aires, con 124 gazales. El texto original de esta traducción fue una versión francesa del árabe de Charles de Villers.³ Cabe mencionar que, a lo largo de las varias décadas, esta traducción fue considerada como la traducción más popular de Hafiz a este idioma. En 1981 la editorial Visor de Madrid lanzó una nueva edición, con un prólogo de Luis Antonio de Villena,⁴ que ha sido objeto de reedición en el año 2000. Aunque esta traducción también se había hecho a través de idiomas mediadores (persa, árabe, francés, español), debido a la reputación del traductor y a la falta de otras traducciones fue bien recibida en España.

En 2003 este libro se tradujo por Carmen Liaño en la editorial Sufí, bajo el título de *El despertar del amor*. La misma traductora había dado con anterioridad (1995), y en la misma editorial, fragmentos de los gazales de Hafiz en el volumen titulado *La canción de Saki (Hafiz)*. Además de traducir a Hafiz, C. Liaño ha vertido a otros grandes poetas clásicos persas como Sa'di (*El jardín de las rosas*, 1994), Rumi (*Diwan de Shams de Tabriz*, 2001, y *Mathnawi*, 2014) y Jayyam (*Rubaiyat*, 1995).

1 Juan José Domenchina (1898-1959) fue un escritor y crítico literario español perteneciente a la Generación del 27.

2 Enrique Fernández Latour (1898-1972), periodista, editor, traductor y político argentino.

3 Charles François Dominique de Villers (1765-1815), filósofo francés, fue el principal responsable de traducir la obra de Immanuel Kant al francés.

4 Luis Antonio de Villena (1951) es un poeta, narrador, traductor y ensayista español.

5.1 Destacados traductores españoles de la obra de Hafiz al castellano

5.2 El conde de Noroña

Gaspar María de Nava y Álvarez de las Asturias, más conocido por su título nobiliario de conde de Noroña, fue uno de los primeros que publicaron en España versiones de la obra de Hafiz a principios del siglo XIX.

Debido a su carrera política (embajador) y a su profesión militar (comandante de la Guardia) pasó gran parte de su vida fuera de España.

Noroña fue uno de los más destacados poetas de su tiempo. Miembro de la Real Academia (figura en su catálogo de autoridades), escribió obras de teatro, numerosas poesías y un largo poema, *La Ommiada*. Tal vez entre sus más apreciables labores en un estilo altamente poético se puede indicar el volumen titulado *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, una colección que incluye la traducción de poemas de poetas árabes, turcos y persas, vertidos del inglés y del latín al español. El ámbito del libro da pie a Noroña para llevar a cabo un estudio comparado de los tres idiomas. En su libro hay muchas páginas dedicadas a la historia de la lengua persa, presentándola como un idioma que ha sido alabado por varios críticos literarios y se ha traducido a muchos idiomas. Un ejemplo para demostrar este asunto se ve en la página 29 cuando dice:

La lengua persa (dice Chardin en su *Viaje a Persia*, tom. V, cap. 3º) es la de la poesía y letras humanas y del pueblo en general. Adán y Eva hablaban el persa entre sí, que es un idioma dulce, lisonjero, insinuante, con el cual persuadió Eva como se sabe.

También Noroña se refiere a los poetas destacados de Persia, entre ellos en particular a Hafiz, de quien traduce libremente 36 de sus gazales. Sobre la cantidad de las traducciones que Noroña ha hecho, Menéndez Pelayo (1886) en su *Historia de las ideas estéticas en España*, comenta:

Noroña era muy admirador del fuego e imágenes de los poetas orientales que traduce. Uno de ellos es el poeta persa Hafiz de quien traslada treinta y seis gazelas con bastante animación y brillo, muy superiores a las que nunca mostró Noroña en sus versos originales. (Menéndez Pelayo 2012: 995)

Las *Poesías asiáticas*, publicadas después de la muerte del traductor en 1833 en París por la imprenta de Julio Didot Mayor, mucho antes que en España, representan un hito en el orientalismo literario español, y su influencia puede rastrearse y verificarse en autores y traductores tan notables como Juan Valera. Este libro fue para los españoles un inicio para entrar en el mundo poético de Hafiz. A través de las traducciones de Noroña, el lector español puede ver y sentir de cerca una manifestación de la belleza o un sentimiento estético extranjero (oriental); a través de esta traducción se puede llegar a comprender un amor por la sabiduría que origina de la filosofía del poeta, la cual es un conjunto del estudio de los problemas derivados de la existencia, el conocimiento, la verdad, la realidad, la moral, la belleza, la mente y el lenguaje, es decir el lector puede sentir cómo Hafiz hace filosofía a través de la poesía y cómo las une, o de otra palabra cómo une la razón y el corazón.

El libro de Noroña se publicó varias veces: de 2003 es una edición de Madrid por la editorial Santiago Fortunio, y en 2010 lo publicó la editorial Nabu Press; y en 2018 se incorporó al catálogo de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes una copia digital de la edición de 1833. Los textos que Noroña utilizó para su traducción al castellano fueron las versiones inglesas sobre todo a partir de la versión de William Jones, porque en la página 41 dice: “Me parece que el mejor modo de dar a conocer los poetas persas es trasladar el catálogo de las obras de los más célebres que trae el mismo W. Jones al fin de su Gramática persa”.

Sobre este asunto, Agustín Coletes Blanco en un trabajo en el marco del orientalismo y la influencia que ha ejercido en el estilo de los escritores y poetas occidentales, y en particular de los españoles, se refiere a las *Poesías asiáticas* y a sus fuentes inglesas, insistiendo en la obra de W. Jones, y señala la importancia de las versiones de Noroña:

La figura seminal del orientalismo romántico español es indudablemente la de Gaspar María de Nava Álvarez de las Asturias, conde de Noroña: sus *Poesías asiáticas puestas en verso castellano* publicadas póstumamente, en el año 1833, inician el gusto exótico orientalizante en España. Pero hay que recordar que Noroña no traduce del persa, el árabe o el turco, sino arrancando de otros traductores precisamente británicos; más en concreto, a partir de las versiones inglesas o latinas de poetas del Medio Oriente realizadas por prestigiosos orientistas como Samuel Rousseau, Joseph Dacre Carlyle y Sir Wi-

William Jones cuyo discurso sobre la poesía de los orientales figura, traducido al español por Noroña, al frente de la colección mencionada.¹ (Coletes Blanco 1999: 150)

Aunque Noroña posee pocas obras, se le considera uno de los iniciadores del orientalismo romántico español. John H. R. Polt en su *Poesía del siglo XVIII*, para mostrar sus características cita lo que ha dicho Robert Louis Stevenson en su libro titulado *Carmina non prius audita de ludis et hortis virginibus puerisque*:

Noroña pretendía renovar la poesía española con sus traducciones, contrastando “las composiciones llenas de fuego e imágenes pintorescas” de los orientales y su “calor y entusiasmo” con “las insulsas filosóficas prosas rimadas” de los franceses. (Polt 1975: 298)

Dada la importancia que tuvo el libro de Noroña, sin duda, era leído y lee por muchos literatos, y no se puede negar la acogida que tuvieron sus obras entre los poetas españoles; como se mencionó más arriba Noroña influyó con sus traducciones en muchos poetas españoles y, sobre todo, en García Lorca quien lo había leído detenidamente: el poeta apreciaba en alto grado las *Poesías asiáticas* y reconocía su admiración hacia el traductor. Se cree que Lorca para crear sus obras había recibido la influencia por varias vías, pero sin duda uno de las fuentes principales donde Lorca pudo familiarizarse con esta poesía es el libro de Noroña.

Quizá uno de los aspectos más interesantes como punto de partida para entender es el examen de la vinculación del autor con el mundo oriental que ya puso de manifiesto en el prólogo de su libro cuando dice:

Me prometo que los amantes de la verdadera poesía distinguirán estas composiciones llenas de fuego e imágenes pintorescas de las insulsas filosóficas prosas rimadas que nos han venido de algún tiempo acá de allende de los Pirineos, vendiéndonoslas como buena mercancía. Los genios españoles que tanto han brillado por su fecunda y hermosa imaginación, deben abandonar esas gálicas frialdades y no desdeñarse de leer los poetas del

1 Entre las versiones que Noroña ha utilizado se puede mencionar a: *The Flowers of Persian Literature* (1801), de Samuel Rousseau; así como la latina de Sir William Jones, *Poeseos Asiatica e Commentarii* (1774). Para tener más información acerca de este asunto, véase conde de Noroña, *Antología poética*, ed. Santiago Llorens (Madrid: Cátedra, 1997). El florilegio incluye una selección de las “poesías asiáticas” 259–273.

Oriente, en quienes todo es calor y entusiasmo, y entre los cuales suenan con honor algunos hispanos cuyas obras yacen sepultadas en el Escorial. (Noroña 1833: 6)

En su obra, Noroña demuestra gran interés por la personalidad y la poesía de Hafiz, de tal forma que en su obra ha mencionado 98 veces el nombre de este poeta. En su opinión Hafiz tiene un lugar privilegiado en el escenario literario, por eso en el comienzo de su obra menciona el nombre de Hafiz y en las primeras hojas de su libro, en la “Advertencia”, se refiere a las relaciones que existen entre el lenguaje poético español y persa, cuyo principal propósito es el de producir una sensación estética de belleza y agrado, la cual ha producido un buen resultado en su traducción de los gazales del poeta persa:

En ninguna de las traducciones se echará de ver mejor que en las gazales u odas de Hafiz, en las que en casi todas las que la tienen he retenido la repetición de la palabra. Verdad es que esto solo se puede hacer en castellano, en donde los romances de todos metros facilitan estas repeticiones, que entre nosotros es una gracia, y en las demás lenguas europeas una dificultad casi invencible a causa de la precisión de la rima. (Noroña 1833: 1)

Noroña ha dedicado un apartado de su obra a Hafiz, con el título “Noticia de Hafiz”, en el que, además de dar una biografía bastante completa y mención de sus obras, ofrece varios gazales de este poeta.

Noroña, igual que otros traductores de Hafiz, no ha traducido la obra completa, sino varios gazales; en este caso solo ha elegido las partes de esta obra que sean efectivas y que pudieran tener sentido inmediatamente en la lengua de recepción. Dice acerca de la forma de su traducción de la poesía de Hafiz:

Al principio hice mis traducciones en verso suelto porque para mí es el más generoso, según la expresión de Argensola, y porque en él se pueden trasladar todas las bellezas del original sin alterarlas en lo más mínimo. Sin embargo, para contentar a los que miran con ceño esta metrificación, he hecho con rima o con asonantes las posteriores; pero no he podido menos de dejar como estaban las primeras. (Noroña 1833: 5)

A pesar de que esta obra sea una traducción indirecta e incompleta con muchas modificaciones, y que fuera criticada por escritores posteriores, se puede considerar como la traducción más antigua de algunos de los gazales de Hafiz en español en la que se puede sentir la frescura, ternura y suavidad de colorido, que hace intensamente agradable la lectura de estas gazales.

5.3 Rafael Cansinos Assens

Sin duda, la figura más prominente en la traducción de la literatura y la poesía persas al español es Rafael Cansinos Assens.¹ Según los documentos existentes este poeta-traductor dominaba dieciséis idiomas, o cuando menos estaba familiarizado con ellos; no hay que negar que su labor amplia como traductor literario ha podido conseguir ser un buen mediador cultural, lo que cobra especial importancia. Sus obras abarcan diversos géneros literarios, como poesía y prosa poética, ensayos, narraciones, memorias y diarios y antologías, y todas gozan de mucho aprecio por su alto acabado, su laboriosidad y creatividad en constante evolución.

Fue el primero en traducir los poemas de Hafiz en un volumen significativo, y directamente del persa; al igual que muchas obras que ha escrito o traducido a las que acompaña de amplias biografías y estudios, esta traducción contiene una monumental monografía introductoria. Este libro se publicó por la Editora Nacional en 1983. Lo que se presentó en este libro a los lectores españoles fue una poesía desde el punto de vista de Cansinos. Cabe mencionar que la publicación de parte notable de sus obras tuvo lugar muchos años después de su muerte.

Desde el año 2002 la Fundación que lleva su nombre (ARCA), sigue la tarea de recuperarle para la historia de la literatura española y de difundir el valioso archivo documental que el escritor reunió durante su vida.

¹ Cansinos Assens (1882–1964) fue un escritor, poeta, novelista, ensayista, crítico literario, hebraísta y traductor español; también es uno de los escritores de referencia de la denominada Edad de la Plata de la cultura española.

Aproximadamente una década después, en 1991 en Madrid por la editorial Arca se publicó por primera vez *La antología de Persia*, una selección de clásicos, en la que figuraban obras de diecisiete de los mejores poetas persas de distintos siglos y todo eso para descubrir la riqueza y diversidad de estilos de la poesía clásica persa.

Algunas traducciones, como la de los textos de Jayyan (Jayyam), Hafiz y Jami las hizo directamente del persa al español y el resto de otros poetas se hizo a partir de las versiones en diferentes idiomas como inglés, francés y alemán. La traducción indirecta se debió a la falta de disponibilidad de las versiones en el idioma original.

Cien páginas de las 410 de que consta el volumen están dedicadas a Hafiz, e incluyen una rica colección de 214 gazales y rubaiyat (menos de la mitad del *Diván*); por tal motivo, Hafiz es el poeta mejor representado en la obra, y eso es buena muestra de la predilección e interés de Cansinos por sus poemas. Con todo, en sus versiones lleva a cabo una acentuada caricaturización de la realidad y las razones por las que se sintió atraído a traducir las poesías de Hafiz parecen encontrarse en asuntos como Dios, el hombre y la mujer, y el sentimiento amoroso entre ellos.

Sobre el motivo de escribir este libro señaló que no lo hacía con un ánimo erudito, sino puramente literario y con el deseo de reproducir, por medio de su traducción, la belleza y la emoción de los textos originales.

Su hijo, Rafael Manuel Cansinos, en el artículo titulado “¿Por qué sobrevive Rafael Cansinos Assens?” le aplica diferentes calificativos (raro, divino, fracasado, olvidado, bohemio, maestro de Borges), y al referirse al mundillo literario en el que se movía, dice:

La vida literaria, ayer como hoy, se conforma de envidias, odios feroces y un saber colocarse con astucia en las camarillas. Es muy difícil, y el sevillano nunca supo venderse. Borges lo explicó con su concisión habitual: “Nadie menos interesado que él en las maniobras de la literatura. Nadie menos interesado que él en la fama”.

Cansinos, que ya sabe que por su actividad tiene muchos enemigos, expresa el enorme respeto que siente por la literatura y dice “no me importa la suerte que pueda correr mi obra”, y continúa su esfuerzo en este camino y así en cada crítica busca mejorar la calidad de su trabajo.

No hay que olvidar tampoco en la década de 1950 la obra de Cansinos *Mahoma y el Korán*, un libro que contiene una biografía crítica y estudio y versión del mensaje de Mahoma. La traducción del Corán en español es directa, literal y completa; y fue la primera traducción del libro sagrado del Islam en forma directa y completa del árabe al español. Cansinos ha mencionado a Hafiz dos veces en este libro.

En la extensa introducción a la versión de Hafiz trata del autor y sus poemas, y da explicaciones útiles al lector español acerca de nombres y palabras particulares; eso hace que el valor de su obra se multiplique. Desde el punto histórico y literario, Cansinos ha dirigido en su traducción una mirada atenta y técnica a los poemas de Hafiz; eso muestra el carácter poético del traductor y su dominio de la literatura y la historia: el traductor ha tratado de empaparse del ritmo del escrito, con el objeto de lograr un ritmo parecido. Ya que está traduciendo un texto del persa del siglo XIV al castellano, trata de recrear un ambiente en el que se reproduzca la manera de escribir de aquella época; para reproducir el ambiente poético de la época de Hafiz en muchos versos ha usado palabras que no son de la cotidianidad de hoy pero que se usaban en aquella época.

Con todo, en la traducción no se prestado la atención merecida a la cuestión de las características místicas de la obra de Hafiz; y eso a pesar de que Cansinos dedica varias páginas de la introducción a describir la faceta mística de Hafiz al tiempo que concede singular importancia a las metáforas y símbolos que el poeta utiliza en su poesía.

Cansinos muestra dudas frente los significados ocultos, o tal vez sea mejor decir significados aparentes de las palabras tales como vino, taberna, amada, las cuales se han empleado ampliamente en la obra de Hafiz. Pero de todas formas, es indudable que Cansinos ha considerado más los aspectos literarios y estéticos que los aspectos místicos. Eso no quita interés y realce a su versión, que resulta un trabajo de recreación del original.

Con el objeto de expresar la estética literaria y poética de la obra de Hafiz, adaptándola a los moldes de la poesía española, Cansinos, al contrario de lo que hizo en sus versiones del Corán y el *Rubaiyat* de Jayyam, en las que intentó traducir el significado exacto del original y ser fiel al texto original, en esta obra ha preferido traducirla de forma libre.

Como se mencionó antes, traducía de bastantes idiomas, pero resulta difícil precisar hasta qué punto podía dominar el persa. Con todo, parece que el conocimiento de la lengua persa se limitaba a la lectura y comprensión de los textos, y no dominaba el

persa hablado; eso resulta evidente en la transliteración de los nombres propios y las palabras especiales utilizada en los poemas de Hafiz según la base de la pronunciación árabe.

Cansinos es una de las personas que a lo largo de su vida ha servido mucho a los españoles para identificar la literatura extranjera, especialmente la de Oriente. Puede aducirse, entre otros, el testimonio de Francisco García Jurado (2019), que tuvo la oportunidad de viajar a Irán y visitar la tumba de Hafiz:

Hace años, entre los buenos lectores españoles, los poetas persas eran, si bien en traducción, un lugar conocido y compartido. Existe, y se sigue publicando, de hecho, una antología que llevó a cabo Rafael Cansinos Assens y gracias a la cual podemos conocer el misticismo de Saadi, el malditismo de Jayam y el amor a la vida de Hafiz. Hay muchos poetas persas, pero estos tres nos sirven de buena muestra para comprender la variedad que aquella poesía alcanzó en un mundo donde aún el dogmatismo no se había alzado sobre todos los aspectos de la vida.

5.4 Clara Janés

Clara Janés¹ es una de las voces más reconocidas de la poesía española actual. Inició sus estudios de Letras en la Universidad de Barcelona y los completó en la de Navarra y en la Sorbona. Desde muy joven mostró su inclinación por la literatura, y en especial por la poesía. Su carrera literaria se inició en 1964 con la publicación de *Las estrellas vencidas*, año de su traslado a Madrid, ciudad donde reside.

Según sus propias declaraciones, su acceso a la poesía le vino desde la música y la danza. Puede añadirse que a través de la música y un conocimiento del movimiento espiritual de la mística entró en el mundo de los autores persas.

Janés es una de las poetas y traductoras más prolíficas de España, habiendo publicado poco más de 80 obras en diferentes campos, entre ellas casi cincuenta libros de poesía; también ha traducido más de 100 obras desde diferentes lenguas.

Ha obtenido importantes premios por sus obras poéticas como el Ciudad de Barcelona (1983), el Ciudad de Melilla (1998) y el de poesía Gil de Biedma (2002). Desde

1 Clara Janés (1940) es poeta, novelista, ensayista y traductora.

2015 es miembro de la Real Academia Española. En 1997 recibió el Premio Nacional de Traducción por el conjunto de su obra que incluye traducciones de diferentes autores y en 2000 fue distinguida con la Medalla del Mérito de la República Checa por difundir la literatura de dicho país.

A través de sus traducciones, así como sus interpretaciones poéticas que son leyendas de diversas regiones, ha traído a la literatura española textos checos, turcos, chinos, persas y árabes. Entre las cien traducciones que ha llevado a cabo, estas son las obras que ha traducido del persa al castellano:

El lenguaje de los pájaros, de Farid ud-Din Attar. Madrid, Alianza, 2015.

El libro de los reyes: historias de Zal, Rostam y Sohrab, de Hakim Abul-Qasim Firdusí. Madrid, Alianza, 2011.

Iluminaciones persas: compendio de miniaturas y textos de la antigua Persia. Madrid, Casariego, 2008.

Compañero del viento, de Abbas Kiarostami. Guadarrama, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2006.

Rubaiyat (Omar Jayyam). Edición bilingüe. Alianza Editorial, 2006.

101 poemas, de Hafiz. Guadarrama, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2002.

Rubaiyat (Abusaíd Abuljair). Madrid, Trotta, 2003.

La flor en los renglones, de Mohsen Emadí. Zaragoza, Lola Editorial, 2003.

Tres poetas persas contemporáneos, de Nima Yushij, Sohrab Sepehri y Ahmad Shamlú, Barcelona, Icaria, 2000.

El libro de los secretos, de Farid ud-Din Attar, Madrid, Mandala, 1999.

Rubaiyat, de Yalal al-Din Rumi. Guadarrama, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 1996.

Las numerosas traducciones poéticas de Clara Janés han tenido su efecto en su propia poesía y en su teoría poética, como el reflejo de la extrañeza que fue como la fuente de inspiración de su poesía.

Janés reflexiona en un artículo acerca de la traducción poética y arroja luz sobre la extrañeza que existe en los textos poéticos:

En un elevado porcentaje, la poesía dice lo que no dice, y hasta lo que no se puede decir. Concretando más: que lo que expresa no es textualmente lo que está diciendo, porque

intenta hacer saltar una chispa, abrir un resquicio, crear en el lector una sacudida. (Faszer 2015: 1)

Se ha publicado muchos estudios y comentarios sobre Clara Janés y su actividad como traductora; Rosalía Pérez González en su artículo titulado “Tendiendo puentes: la labor traductora de Clara Janés” habla de la inmensa labor traductora de Janés y nos muestra un panorama de las traducciones de diferentes idiomas que ha hecho esta traductora-poeta española. Ella aclara cómo la labor de esta poeta ha construido puentes para acercar al hablante español a un amplio contexto cultural, literario y lingüístico ajeno.

La escritora considera que gran parte de las traducciones de Clara Janés se sitúan en Oriente, y sobre esta razón menciona las traducciones que ha hecho de las obras de los poetas del oriente. En relación con las traducciones al persa, describe cómo esta poeta se familiarizó con este idioma tan complejo y lleno de musicalidad, y nombra de las traducciones que ella ha hecho de las obras de los poetas clásicos y modernas persas; entre ellos también menciona la traducción de la poesía de Hafiz y en relación con esta concluye: “En los 101 poemas que Janes recoge, Hafez Shirazí rechaza la rigidez legalista y crítica al sufí ya anclado en sus ritos” (Pérez González 2016: 77).

Los trabajos que ha hecho en el campo de la traducción han abierto un camino para los estudios comparados sobre la migración y la extranjería en la literatura española.

Janés a través de una parte de una las grandes obras de la literatura persa, *El lenguaje de los pájaros*, de Attar, puntualiza que la traducción tiene un carácter de conjuro; para probar este concepto y confirmar su exhaustiva tarea, encuentra un apoyo en las palabras de Jenaro Talens, poeta, ensayista y traductor español que ha escrito mucho y bien sobre la traducción; él también ha traducido varias obras de Shakespeare y de poetas alemanes:

Traducir para entender, y por ello traducir lo más difícil [...]. Esto suponía elaborar un estilo en el cual el texto traducido funcionara como en su propia lengua. Talens consideraba esta labor como más importante incluso que la creación. (Faszer 2015: 2)

5.5 Ahmad Taheri

Ahmad Taheri es filólogo, periodista, intelectual y también traductor de diversas obras clásicas y contemporáneas persas, es experto en poesía sufí persa. Taheri lleva veinte años en España y es un apasionado de la mística de santa Teresa. En el año 2014 en Irán, ha traducido al persa la novela de Miguel Delibes *Señora de rojo sobre fondo gris*.¹

Es fundador de la Asociación Intercultural Persépolis, por eso colabora en las actividades que se hace en este lugar, y ayuda a la colonia iraní en España. Con Clara Janés ha traducido al castellano varias obras poéticas clásicas persas, entre otras se puede mencionar *Rubaiyat* de Rumi, *Rubaiyat* de Abusaíd Abuljair y *101 poemas* de Hafiz.

Clara Janés un día cuando estaba en el Centro Persépolis de Madrid para hablar de su traducción de *Todo nada, todo mirada* de S. Sepehri, contó cómo conoció a su colega Taheri:

Todo nada, todo mirada, es reedición corregida de la que fue mi primera colaboración con la editorial del Oriente y del Mediterráneo hace más de 20 años, y, además, la primera traducción de un poeta persa contemporáneo al español, una osadía, por parte de todos, que se ha visto premiada con la buena acogida del público lector. No contaré hoy como descubrí la obra de Sohrab y cómo, al modo de Diógenes, fui buscando por Madrid algún iraní que me ayudara a traducirlo y aparecieron varios, como salidos de debajo de las piedras (uno de ellos Ahmad), lo que, unido a la altura de la poesía persa, me lanzó a otras traducciones: Rumi, Hafiz, Ansari, Abusaíd Abuljair o Forugh Farrojjad y hasta Abbas Kiarostami.

Aunque Taheri tiene un papel fundamental en sus traducciones, también ha habido otras personas que la han ayudado en sus traducciones al persa.

El idioma persa es una lengua poética musical con mucho ritmo, especialmente estas características se manifiestan más cuando se expresa en forma de poesía; la armonía que existe entre las palabras produce musicalidad. A fin de que Janés

¹ سرخ پوش بر زمینه ی خاکستری 1, Teherán, Afraz, 2014.

comprendiera esa musicalidad y pudiera luego transmitirla al español, Taheri le enseñó el sistema de sonidos básicos del persa obligándole a transcribir fonéticamente el texto persa que querían traducir. Esta experiencia de colaboración le permite a Janés crear traducciones que mantienen una extrañeza estética. Janés encontró la clave a través de este proceso y pronto comenzó a tener una idea de los ritmos y sonidos de la poesía original, algo que no podría haber conseguido trabajando por su cuenta.

6. Análisis crítico de las traducciones del *Diván de Hafiz*

A pesar de la existencia de múltiples ediciones –no todas fieles– de la obra de Hafiz, cada época retraduce la obra de este poeta persa, y eso no es para que Hafiz cambie, sino porque se presente a los extranjeros el verdadero Hafiz, tal y como es. Son múltiples razones las que explican por qué se retraducen los textos de una lengua extranjera: el envejecimiento (no sólo estilístico) de las traducciones, la relectura, la revalorización de una obra, su actualización o la proyección de la poética del traductor sobre lo traducido.

Ya que se sabe que transmitir un mensaje sirve para establecer una comunicación, sirve como una herramienta con la que contamos para expresarnos y compartir nuestra vida; cuando la comunicación se hace entre dos idiomas diferentes, aquí la traducción juega un papel esencial. Entonces se eligen las palabras o las partes de un texto que sean útiles para establecer la comunicación, solo aquellos que pudieran tener sentido inmediatamente en la lengua de recepción. La comunicación puede hacerse en forma de poesía, la cual representa un uso especial del lenguaje, en este caso tenemos que decir que cada idioma tiene su propia poesía y esa poesía puede mostrar mucho sobre la cultura; con la traducción, que es uno de los importantes aspectos del arte, se puede cruzar las fronteras para comunicarse con otras culturas y crear un mundo más unido. En este ámbito es sabido que el traductor literario siempre se enfrenta a dos problemas que se tratan de las cuestiones lingüísticas y culturales; es más fácil hablar sobre el problema lingüístico, porque esa dificultad resulta de la falta de conocimientos precisos entre los dos idiomas.

La poesía de Hafiz juega un papel importante en la transferencia de valores, la cosmovisión y la cultura iraní–islámica. Los conceptos de su poesía son universales, re-

ligiosos y humanos. Los escritores y poetas intentan expresar su mensaje, pero es obvio que carecen en absoluto de existencia sin los mediadores, como los traductores; definitivamente, es importantísimo el papel de los traductores para traducir las obras de los grandes escritores y poetas del mundo, igual que la obra de este poeta persa, quienes tienen algo para decir al mundo. Por eso no existe lo que podríamos llamar Hafiz como objeto fijo y original, independiente de sus editores, los traductores que lo trasladan a otras lenguas, los cientos de millones de lectores que lo han leído desde las primeras publicaciones de algunos de los gazales. En este caso no sería ir demasiado lejos si afirmamos que Hafiz renace cada vez que alguien lo lee, lo representa o escribe sobre él.

En la traducción hay unas normas fundamentales, válidas para cualquier traducción de carácter literario, y muy especialmente para traducir poesía. En el mundo de la traducción de poesía se sabe que las dificultades que surgen son, básicamente, comunes a todos los idiomas, es decir, cuestiones como el ritmo y especialmente, la rima, o el tono de voz del poeta, figuras literarias que suelen utilizarse por los poetas y que no deben ser ignoradas. La rima es como un instrumento en manos del artista y depende de cómo se componen las sílabas que forman las palabras para que nos produzcan sensación agradable, lo cual no es fácil de trasladar debido a las diferencias entre las lenguas.

Cuando más compleja sea la lengua original, más problemas se presentan en su traducción. La lengua española es muy distinta de la persa y eso es uno de los problemas más graves a los que se enfrenta el traductor. A la dificultad que se encuentra en traducir de la poesía hay que añadir el lenguaje complicado del autor que sigue el lenguaje disimulado de las paradojas; lo que ocurre exactamente al traducir la poesía de Hafiz, un poeta con un carácter excepcional, un poeta consciente y comprometido con su poesía y con la misión del poeta. En la obra de Hafiz todo contribuye a traducir lo intraducible, a expresar lo inexpresable.

La realidad es que, a partir del siglo XIII, todos los poemas persas eran místicos, o los signos del sufismo se hacían evidentes en ellos, mientras que en la poesía occidental la presencia del misticismo ha sido mucho menor, y en ocasiones nula. Uno de los problemas de este misticismo es un conjunto de conceptos que se expresan en la poesía persa como la de Hafiz a través de metáforas como el vino, la embriaguez, sufí y bohemio. En la literatura occidental, ninguno de estos conceptos presenta el alcance de que goza en la poesía persa. El poeta occidental nunca puede imaginar la prohibición del

misticismo al referirse a la prohibición de beber vino, por la sencilla razón de que beber vino nunca ha sido prohibido en Occidente. Todo lo que tenía un lugar privilegiado en la poesía mística, en opinión de los primeros traductores occidentales, no era más que una euforia pasajera de la juventud. En consecuencia, el traductor no tiene más remedio que explicar ese tema.

Para traducir poesía el traductor, como si del autor de la obra se tratara, tiene que ser capaz de entrar en la mente y el corazón del autor, de revivir sus circunstancias, de sentir lo que él sintió y percibir lo que él percibió.

Como se mencionó anteriormente, del *Diván* de Hafiz se han hecho versiones por traductores que destacaron en sus países por ser escritores o poetas, por lo que se puede concluir que a pesar de tantas dificultades que hay en el camino de traducir la obra de Hafiz, por el hecho de ser poeta el traductor conoce de lo que está hablando y siente a Hafiz aunque no sea capaz de traducir exactamente de lo que él dice.

La lengua poética de Hafiz es resultado directo de su experiencia. El poeta, verdadero mago del lenguaje, va cambiando los vocablos, libera el lenguaje, lo multiplica sorprendentemente, le permite opciones ilimitadas, lo obliga a estar en evolución constante y en movimiento vertiginoso para que pueda reflejar todos los matices, estados y procesos de la experiencia mística, es decir, amorosa.

Hafiz es un poeta complicado, y sabe perfectamente cómo usar palabras que al mismo tiempo tenga doble sentido con un concepto contradictorio. Por eso la traducción de su obra no es un trabajo para cualquier traductor, ya que se trata de una traducción literaria, solo los traductores que pueden identificarse con el autor podrán llevar a cabo una traducción que una lo dulce con lo útil. Para ofrecer una buena traducción de la poesía de Hafiz, antes que nada hay que entender su poema, hay que tomar en cuenta tanto el fondo como la forma de su poesía, así como también el estilo y el contexto. Por ello, para profundizar el entendimiento de su poema, es mejor tratar de captar su significado figurativo.

Su obra es tan compleja que exigiría mucho tiempo, mucha dedicación, y un conocimiento total y profundo. Tal vez por estas razones ninguno de los traductores de habla hispana ha traducido la obra completa de este poeta.

En esta parte del trabajo se intenta un acercamiento a un asunto tan interesante como la relación entre el texto original de una de las voces más exquisitas de la poesía persa clásica y sus traducciones. Como modelos para este estudio tomaremos los ejem-

plos de la traducción llevada a cabo por Clara Janés junto con Ahmad Taheri. Más específicamente, el propósito de analizar las traducciones de unos versos o, por mejor decir, unos gazales del *Diván* de Hafiz, es dilucidar el conocimiento que poseen estos dos traductores sobre los temas tratados y, por el otro, las estrategias que han seguido para traducir, de modo que pueda establecerse si los traductores han podido elegir, transformar, modificar, reestructurar y reformular para que la obra original sea accesible, y siempre teniendo en cuenta las tendencias deformantes de Berman, las cuales son una manera válida y fiable para evaluar la calidad de las traducciones literarias de esta obra.

Aunque cada uno de los traductores de esta obra se ha esforzado mucho por hacer su papel como un buen traductor, a través de los elementos mencionados por Berman podemos apreciar en buena medida que si ellos han podido ganarse, para que el lector, en lugar de ver al traductor, vea al autor.

Hay que mencionar que para evaluar algunas de las traducciones se han utilizado criterios subjetivos marcados por la distinción entre “traducción literal” y “traducción libre”.

Alguna vez la cercanía entre dos idiomas, tanto desde el punto de vista lingüístico como cultural, es la causa de que los críticos expresen que la semejanza del texto original y su traducción es tan grande que se impone la conclusión de que el traductor no ha traducido de otro idioma sino de su idioma materno. Esta crítica positiva nunca servirá para la obra de Hafiz y eso por el laberinto del lenguaje persa y la estructura que el autor ha empleado en su poesía, así como las diferencias de la versificación persa y española.

A veces nos preguntamos qué necesidad hay de traducir de nuevo una obra que ya está traducida; sobre esta cuestión hay una respuesta fija: las retraducciones normalmente resultan más cercanas a la traducción original y revisten mayor calidad que las primeras traducciones.

Si existen retraducciones es porque nuestro conocimiento se amplía sobre las informaciones personales del autor de la obra, sucesos históricos y culturales, y por supuesto sobre los asuntos lingüísticos acerca de la obra que queremos traducir. En este caso cabe mencionar que Berman defiende este criterio, afirmando que solo las retraducciones pueden aspirar a ser grandes traducciones. Por esta razón sería lógico decir que parece cierto que algunas traducciones envejecen y otras no. Es lo que ha sucedido con la traducción de la obra de Hafiz y las de otros escritores y poetas internacionales.

Como se mencionó más arriba, existen pocas traducciones de El *Diván* de Hafiz; todos los traductores, al traducir esta obra en verso, han utilizado el verso castellano, y no la prosa y eso nos permite tener una evaluación justa entre todas las traducciones hechas al español de esta obra. Generalmente en la poesía no es sólo un contenido, para la poesía es tan esencial el contenido, lo que se dice, como la manera en que se dice. Hay que respetar elementos esenciales como el ritmo del verso, la rima, el sistema métrico que se emplea por el autor. Si comparamos las antiguas con las más recientes, veremos que entre ellas hay diferencias notables tanto en cuanto a la estructura poética como a las diferencias del uso de los términos; aunque cada traducción tiene ventajas propias en relación con el texto original, no se puede decir cuál es la traducción más apegada al texto original. En otras palabras, hay que decir –como afirman algunos famosos poetas– que la poesía es intraducible, porque es imposible que aun los mejores traductores puedan reproducir el sentido del autor y las palabras que ha usado en su obra.

La obra de Hafiz, que abarca muchos tipos de poesía, en realidad es imposible que tenga una traducción verdadera, porque incluso un hablante persa no puede entender todos sus poemas sin consultar los libros que se han escrito sobre las interpretaciones y el significado de las palabras de su obra.

Una versión original podría impresionar a su lector sobre la precisión del lenguaje y de la construcción narrativa, mientras que la transmisión de aquella misma versión dependerá en gran medida del talento del traductor, y la versión traducida puede producir una impresión muy diferente de la que da el texto original.

De todas formas Janés es la poeta y traductora española que ha prestado especial atención a poesía y desde su adolescencia ha empezado a componer poemas; Taheri es el filólogo, y traductor persa que ha descubierto el interior de Hafiz y así ha conocido y comprendido bien a este poeta persa. Las habilidades de estas dos personas cubren los elementos indispensables para traducir una obra excelente como la de Hafiz. Es obvio que para Janés la experiencia de traducir en equipo junto a Taheri le ha permitido tener una visión mucho más completa del asunto y una mayor exactitud. Ciertamente, gracias a esta colaboración se han podido evitar equivocaciones de bulto, que se aprecian en otros traductores. De todas formas, para tener una evaluación justa de dicha traducción, parece justo, cuando no necesario, revisar las traducciones previas, comparándolas entre sí. La mayoría de los traductores de esta obra al eliminar o agregar palabras y frases o incluso algunas veces oraciones, han destruido el significado de algunas partes de la

versión original. Y la razón para hacer todo esto no es nada más que guardar el ritmo y la métrica persa y transmitirlos en la forma de poesía española. Por este motivo para este cotejo se aludirá al concepto de fuerzas o tendencias deformantes de Antoine Berman, las cuales como se mencionó más arriba se ven frecuentemente en las versiones traducidas antes de la de Janés. Mientras que en la traducción de Janés y Taheri estas tendencias se encuentran muy poco. Berman sobre las tendencias deformantes comenta en su artículo “La traducción como experiencia de lo/del extranjero”, diciendo que algunas se combinan con otras o derivan de otras, algunas son muy conocidas y otras serán relevantes únicamente para la traducción francesa, aunque también pueden hallarse a menudo en traductores ingleses, españoles o alemanes, aunque algunas tendencias estarán más marcadas e identificadas en un espacio lingüístico cultural que en otro. Según Berman estas tendencias son, en la mayoría de los casos, inconscientes.

En este proceso según las tendencias deformantes de Berman queremos saber Janés con la ayuda de Taheri ha podido conseguir una traducción de calidad, con mayor fluidez, que se lea bien en la lengua de destino, en lo que respecta a la calidad final. En otras palabras, de esta manera intentamos saber si podemos optar por una traducción que preserve la letra y ponga de manifiesto la adhesión a la ética bermaniana. Como se sabe que todas las tendencias deformantes conjuntas no se pueden encontrar en un texto, entonces solo se estudian algunas de ellas, las que se consideran más adecuadas para cada tipo de texto; con la consideración de la variedad lingüística y la creatividad que se produce durante la traducción, entre las que Berman señala en sus doce tendencias deformantes, nos detendremos particularmente en seis de ellas que son: la racionalización, la clarificación, la expansión, el empobrecimiento cualitativo, el empobrecimiento cuantitativo y la destrucción de los ritmos.

Dado que la versión más reciente es la de Clara Janés, en el presente trabajo nos interesará realizar un análisis contrastivo de dicha traducción. A continuación se presentan algunos ejemplos de gazales de Hafiz que se han traducidos por Clara Janés junto con Ahmad Taheri, con la esperanza de que quede patente la importancia que tiene la labor del traductor para la recepción de la obra.

7. Estudio particular de la traducción de *El Diván* por Clara Janés

Clara Janés lleva más de cuarenta años dedicada a traducir. Una de sus traducciones es *101 poemas* de Hafiz Shirazí que es la última traducción de la obra del Diván de Hafiz en España publicada en 2004 y se considera la mejor traducción hasta ahora, brindando una mayor cercanía al texto original.

Janés, entre 500 gazales, varias casidas, algunos versos escritos en cuartetos y dos sonetos que componen el libro del Diván de Hafiz, solo ha traducido 101, los más conocidos entre el pueblo persa; parece que la traductora haya seleccionado los versos que ella misma consideraba que serían útiles para la lengua del destino y también para la cultura de traducción. Además, como se mencionó anteriormente, la poesía sirve también de herramienta para transmitir un mensaje; Janés ha elegido versos que tiene menos retos de transmitir el sentido y mensaje de Hafiz. Su ideal para elegir estos versos sería que los lectores de la obra en su nueva lengua la comprendieran con igual facilidad que los lectores originales en la suya. Entonces por las elecciones de los versos que ha traducido podemos concluir que ella según tres cosas que son novedad, utilidad, placer, ha elegido algunos de los versos de la obra para traducirlos.

Para Janés fue una suerte que antes de ella hubiera traductores que se dedicaron a traducir esta obra y seguramente ella ha buscado otras versiones que había, para confrontarlas con la suya.

Cabe mencionar que por la diferencia que existe entre la lengua persa y español muchas características lingüísticas y las normas del libro original se pierden al traducirse al español.

7.1 La creatividad de Janés en el campo de traducción

Para Janés la poesía es la forma, es como un desafío, una continúa reivindicación de lo sensorial y corpóreo; por eso no se la puede traducir literalmente, sino que hay que sumergirse en un maravilloso mundo de aventuras creativas o asaltar la lengua propia.

Tal vez lo más raro y curioso sobre su trabajo es que Janés muchas veces traduce los textos de idiomas que no domina o incluso desconoce. Pero para hacerlo tiene una

razón sencilla y fija: quiere que los lectores españoles también sientan lo que le había impresionado profundamente.

En efecto, las experiencias han probado que para acercarse a un mayor conocimiento de una cultura y lenguaje ajeno necesita una colaboración. No considera esta cooperación fuera del marco literario, sin que orgullosamente confirma que “ninguna de las lenguas que traduzco es que la sepa muy muy bien [...]. Para traducir poesía hay tanta ambigüedad que siempre necesitas ayuda” (Faszer 2010: 37).

Las palabras de Katherine Faull en la introducción de su libro *Translation and Culture* será un justo testigo para la actividad colaborativa de Janés: “Como vemos lo extranjero, ya sea en la cultura o el texto, determina en gran medida la forma de traducir” (Faull 2004: 18).

Por esa declaración, aunque para Janés la complejidad del lenguaje ajeno es algo inevitable, ya sabe que para evitar el riesgo de la complejidad de la forma lingüística extranjera solo podía haber el recurso a la colaboración, y por este motivo ya casi todas sus traducciones recientes son colaborativas y bilingües. En realidad, traducir en forma de colaboración es algo peligroso, pero parece que Janés tiene las capacidades necesarias para arriesgarse a traducir textos que tienen menos relación con la corriente lingüística indoeuropea, como el árabe, chino, persa y turco.

Entre las traducciones que ha hecho de obras persas con la ayuda de un mediador se puede mencionar la versión de *Rubaiyat (Yalal Ud-Din Rumi)*; este libro incluye el persa original con la caligrafía de Mehdi Garmrudi; *Rubaiyat (Omar Jayyam)*, versión bilingüe; *Compañero del viento*, de Abbas Kiarostami;¹ *El Libro de los reyes (Historias de Zal, Rostam y Sohrab)* una gran obra poética escrita por Hakim Abol-Qasem Firdusí;² *101 poemas de Hafiz*; *Iluminaciones persas: compendio de miniaturas y textos de la antigua Persia*; *Rubaiyat Abusaíd Abuljair* con la selección de Mohsén Emadí. Todos estos libros los ha creado con la ayuda de Ahmad Taheri. *Tres poetas persas contemporáneos*,

1 Abbas Kiarostami (1940–2016) fue un director de cine, guionista, productor y fotógrafo iraní, considerado uno de los más influyentes y consagrados directores de la comunidad cinematográfica internacional.

2 Hakim Abol-Qasem Firdusí-e Tusí, o normalmente Ferdowsi, Ferdosí, Ferdousí o Firdawsi (935–1020), es el poeta persa universalmente conocido por ser el autor del inmortal *Shāhnāma* o *Libro de los reyes*, epopeya nacional de Persia. Es considerado el escritor más importante de la lengua persa y uno de los más célebres de la literatura universal. Se le ha dado el sobrenombre de “El Señor de la Palabra”.

de Nima Yushij,¹ Sohrab Sepehri² y Ahmad Shamlú,³ es una traducción que ha hecho con la colaboración de Sahán y también de Taheri. La traducción de *El libro de los secretos*, de Farid ud-Din Attar,⁴ la ha hecho con la ayuda de Said Garby. *Espacio verde. Todo nada, todo mirada*, de S. Sepehri, con la colaboración de Mojgan Salami.

Dado que sus colaboradores, como Taheri, que la ayudan para traducir las poesías, son a su vez escritores y traductores, el proceso de traducción de esta manera, es decir gracias a un mediador no es fácil, pues siempre surgen retos que hay que resolver de forma conjunta para llegar a un punto común. Tal vez la manera elegida de traducir por Janés sea poco común y poco especializada. Pero cuando el conocimiento de una persona prendada de la literatura sobre una poesía, una cultura y una lengua ajena es limitado y la apropiación es una reducción etnocéntrica del texto extranjero a los valores culturales de la lengua de llegada, se impone la traducción colaborativa.

A pesar de que ella es consciente de la complejidad de la poesía del Oriente, hay algo en su interior que la atrae a entrar en este mundo:

Dado que la Tierra es redonda y Oriente es el “punto cardinal del horizonte por donde aparece el Sol en los equinoccios”, todos los espacios pueden revestir la condición de Oriente. Ahora bien, oriente puede ser también un lugar interior, aquel que nos orienta, aquel que inspire al filósofo persa del siglo XII Sohravardi. (Janés 2011: 11)

Entonces se puede decir que traducir para ella, es un modo de vida, un viaje, una experiencia. Es el aire que respira. en realidad las inquietudes y desasosiegos de Clara Janés que ha alimentado desde hace años, se refiere a la traducción, sobre todo cuando para creaciones literarias debe iniciar un viaje a lo largo y ancho de otra lengua.

Esa insistencia que Janés muestra para traducir estos textos exóticos no se reduce a abrir la ventana a las culturas extranjeras; lo más importante para ella es abrirles

1 Alí Esfandiari, más conocido por su seudónimo Nima Yushij (1897-1960), fue un poeta iraní que inició el movimiento literario de la nueva poesía.

2 Sohrab Sepehri (1928-1980), uno de los poetas fundamentales de la literatura persa contemporánea.

3 Ahmad Shamlú (1925-2000), fue un importante poeta, escritor, periodista e intelectual político iraní.

4 Farid ud-Din Attar, fue un célebre poeta y místico musulmán persa que vivió durante la segunda mitad del siglo XII.

los ojos y el corazón a los demás, es decir acercar al lector español a los textos extranjeros y tradiciones poéticas extranjeras.

7.2 Análisis del gazal II

La versión de Janés tiene diferentes partes; empieza su libro contando una leyenda en la que descubre el amor de la vida de Hafiz y luego después de unas líneas escribe la biografía de este poeta y en esta parte habla de la situación social y política en la era del poeta, de las buenas relaciones del poeta con gobernadores, sobre su ideología, el sufismo y el misticismo. Para confirmar varios asuntos cita algunos versos de este poeta. Nos cuenta acerca de las primeras manuscritas de sus poemas, las influencia que ha tenido esta obra sobre los poetas italianos. Se extiende sobre el sentido de algunas palabras como “rend”, un término que aparece con frecuencia y tiene diferentes significados; “vino”, que sirve como un símbolo por excelencia de la poesía mística y significa “salir de uno mismo”. En esta parte también habla de los orígenes del gazal, y el cambio satisfactorio que ha recibido este género lírico por Hafiz:

El gazal, pues, era una forma desarrollada que había sido instrumento de poetas famosos, y que, siendo primero un poema de amor y vino, fue luego empleado por los sufíes, precisamente por su reputación libertina, para darle un giro alegórico. Con todo, no tardó en fosilizarse y en esta situación se hallaba cuando Hafiz se enfrentó a ella y le infundió nuevo vigor.

En la segunda parte, en la sección “Nota de los traductores”, menciona los libros que ha usado para traducir esta obra y añade que por la complejidad de la simbología empleada por Hafiz y la pluralidad de sentido de algunas palabras, ha incluido un glosario explicativo de los más sobresalientes puntos y personajes de la obra.

Acerca del glosario que, en general, se considera como una herramienta esencial para organizar los términos no conocidos o poco comunes de cualquier trabajo escrito, cabe mencionar que esta obra en particular necesita de ese glosario, aun para un lector nativo. Contrariamente a una obra en prosa, que puede presentar su glosario al final del volumen, para un libro de poemas resulta más adecuado dar la información necesaria

para cada palabra desconocida en la misma página, porque así el lector tiene acceso al significado de los términos menos conocidos y alcanza una mejor comprensión y dominio del poema.

Algunos de los traductores de esta obra dan la explicación de los vocablos o expresiones que considera de mayor dificultad después de cada gazal, mientras que Janés, ha optado por disponer su glosario al final del volumen, con lo cual tal vez se dificulta la comprensión de cada uno de los textos.

En cuanto a la traducción propiamente dicha, cabe decir que no ha seguido el orden de los poemas originales, sino que ha operado una selección de los textos más interesantes según su criterio. Para distinguir cada verso se separa de otros versos siguiendo diversos parámetros estilísticos.

Otra cosa que debe considerarse en la traducción de este libro es el título. Generalmente igual que los libros, las traducciones también llevan un título; en este caso el traductor o traduce el título original o lo interpreta o alguna vez prefiere cambiarlo totalmente y elegir otro nuevo; acerca de los poemas se debe decir que la mayoría empiezan con el título, ya que el título puede decir mucho; los autores intentan poner un buen título que capte el interés del lector.

El título de esta obra en persa es “ديوان حافظ” que en español se traduce como *Diván de Hafiz*. En este caso Janés ha elegido el de *101 poemas*. Vale mencionar que en diferentes religiones y culturas, los números tienen significados especiales; por muchos años las personas han creído en las propiedades mágicas de los números y por esta razón algunos números se han considerado sagrados. Este fenómeno no solo aparece en la cultura popular sino también en diversos campos de la literatura. En este sentido el 101, un número misterioso, revela diferentes aspectos importantes y también de carácter sagrado; primero, como se sabe, algunos números son más precisos. La diferencia entre 100 y 101, es que el segundo número es más preciso que el primero; 100 es un número aproximado, pero 101 significa exactamente 101 (es un número preciso); en segundo lugar en el libro de Avesta se ha escrito que el número 101 se refiere a Ahura Mazda (el dios iraní que era la divinidad principal de la religión del Imperio persa); en tercer lugar se dice que el número 101, que pertenece al grupo de los números primos, es un número hermoso, preciso y un símbolo de grandeza y bendición. También el *tasbih* (similar a un rosario) tiene 101 cuentas; lo más importante es que este número en el sistema de escritura abjad es el símbolo del nombre de Dios. Así que podemos concluir que Janés

no ha elegido este título al azar, el título propio de la versión de esta poeta-traductora revela tales referentes, es el sujeto, objeto o medio de transmisión del misterio de Hafiz.

A Hafiz no le gustaba poner títulos a sus poemas; muchos estudiosos de la obra de este poeta creen que la razón es porque sus poemas son como una cadena inseparable, unidos e infinitos; y poner un título a cada uno de ellos generaría limitación y no permitiría que el sentimiento producido penetrara en el alma, al tiempo que perderían la posibilidad de tener diversos sentidos a la vez. A pesar de todo esto, dado que el título generalmente se utiliza como la primera pista sobre el contenido de un poema, así como de ciertos temas o ideas en este, y que también hoy día es un hecho común para un libro de poesía, los traductores occidentales no han respetado esa característica del poeta y han puesto y siguen poniendo títulos a sus gazales.

La traductora Janés para cada poema ha escogido un buen título que capte el interés del lector; para seleccionar cada título ha buscado palabras claves en el poema que le habían causado una gran impresión o le habían parecido importantes, o que se habían repetido a lo largo de poema. Por ejemplo, el título que ha escogido para el gazal estudiado en el trabajo es “Deja la clave del tiempo”. Puede pensarse que haya considerado que esos términos, que se encuentran hacia el final del gazal, sean palabras clave, una especie de conclusión del poema:

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

Deja la clave del tiempo, e indaga y habla de vino y juglaría:
nadie, merced a la ciencia, desveló ni desvelará este enigma.

Se ve que en las versiones más antiguas los traductores han preferido no poner títulos a los poemas de Hafiz, al igual que había hecho el autor; por ejemplo, el conde de Noroña y Rafael Cansinos Asséns no han puesto títulos a los poemas y solo han adjudicado un número a cada gazal.

Por un lado sabemos que esta traducción resulta ser una traducción literaria y de otro lado también sabemos que “la traducción perfecta no existe”, sobre todo cuando se trate de la traducción poética, la cual es una labor creativa, entonces no hay que esperar que las versiones traducidas fueran una copia exacta de los originales. Para confirmar el

hecho literario podemos citar unas palabras de Assumpta Camps en su obra *Italia-España* en la época contemporánea:

La traducción literaria resulta un elemento determinado en todo proceso de recepción de una literatura extranjera en el sistema literario de otro país. En dicho proceso interviene, como es sabido, múltiples factores que comprenden desde la intervención personal del traductor, hasta otros quizás menos evidentes. (Camps 2009: 17)

En esta misma línea se puede ofrecer también la opinión de Octavio Paz, quien considera que la traducción desarrolla un papel particular en la literatura:

Los estilos pasan de una lengua a otra; las obras, cada una enraizada en su único suelo verbal son únicas, pero no aisladas; cada una nace y vive en relación con otras compuestas en lenguas distintas. (Paz 1971: 160)

Se siente que los dos traductores, tanto Janés como Taheri se han preocupado por la literalidad de su traducción, buscando siempre vocabulario y expresiones en castellano que se adapten al tiempo vivido por el autor para una mayor veracidad literaria. Aquí también cabe mencionar que en la versión traducida por Janés el nombre de Hafiz se ha escrito "Hafez" como se pronuncia en persa, aunque en este trabajo la narradora ha preferido usar la forma de adaptarse a esta grafía (Hafiz), que puede considerarse casi oficial en España por ser la que usa la biblioteca de referencia.

اگر آن ترک شیرازی به دست آرد دل ما را به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

Si aquel turco de Shiraz mi corazón deleitara,
por su lunar hindú le daría Bujara y Samarcanda.

Ya que queremos empezar nuestro análisis con este poema, sería interesante contar la historia más conocida acerca del diálogo que tuvo lugar entre Hafiz y Tamerlán (Timur), el último gran conquistador de Asia Central. Ese diálogo es tan importante que se ha mencionado en muchos libros que se han escrito sobre la poesía de Hafiz y tiene una relación directa con este verso.

Se dicen que a Hafiz, al igual que a otros ciudadanos de Shiraz, se le había exigido pagar un impuesto a Timur, pero había protestado en contra de la tasa, declarando estar en la miseria. Timur repuso: “Pero usted escribió esos versos. Un hombre que está preparado para cambiar Bujara y Samarcanda por un simple lunar no puede estar en bancarrota”. Hafiz replicó: “Por tal extravagancia estoy yo en bancarrota”. Debido a esta repentina respuesta, Timur anuló el impuesto (Molesworth Sykes 2012: 232).

Idries Shah también ha reflejado este diálogo en su libro *Las sabidurías de los idiotas* diciendo así:

“Tamerlán, el conquistador hizo llevar ante sí a Hafiz y le dijo:

¿Cómo puedes regalar Bujara y Samarcanda por una mujer? Además se encuentran en mis dominios, ¡y yo no permitiré a nadie que insinúe que no me pertenecen!

Hafiz le respondió:

Tu mezquindad te ha dado poder. Mi generosidad me ha hecho caer en tu poder. Tu mezquindad obviamente es más efectiva que mi prodigalidad.” (Shah 2005: 57)

En el primer verso original “ترک شیرازی” se refiere a una hermosa amante de Shiraz, cerca de la ciudad de Samarcanda. En algunas de las referencias donde se identifican las ideas e informaciones que han sido tomadas de lo que Hafiz ha dicho en forma ininteligible, esta palabra se ha definido como una hermosa amante.

Clara Janés ha empleado la misma palabra que Hafiz, y dice “turco de Shiraz” y ha utilizado el género masculino para esta amante, y así no ha podido transmitir el sentimiento del amor.

Al principio de analizar los gazales de Hafiz hay que explicar sobre una tradición persa que ya no es algo lógico para el lector actual.

En esencia, se puede decir que la rica literatura persa de una u otra forma es una literatura homogénea, es decir en la gramática persa no hay diferencia entre género femenino y masculino. Aunque no hay duda de que la amada de la poesía del estilo Jorasaní y del estilo iraquí es un hombre, es asimismo muy usual en la poesía persa, sobre todo en la influenciada por el estilo iraquí, como la obra de Sa'di y Hafiz; este asunto por lo común genera dudas en el lector no profesional o poco acostumbrado a su uso, sobre todo cuando se trata de un lector extranjero.

Casi la mitad de los poemas de estos poetas célebres y conocidos mundialmente son explícitamente sobre un amado y no una amada. Porque en ellos se ha usado claramente las palabras como niño, hombre, vello facial y barba. Curiosamente, en gran parte del resto de su poesía se sigue hablando de un amante masculino. Lo que pasa es que en la lengua persa, por la carencia de distinguir entre el femenino y masculino, ese asunto permanece oculto. Cabe señalar que temas como la danza, el cabello, el lunar, la altura, la falda, la mirada amorosa, el escanciador y cosas similares que hoy en día parecen ser cosas de mujeres, en los tiempos antiguos podían aplicarse igualmente a los hombres. Por lo tanto, seguramente se puede decir que solo en una pequeña parte de la poesía antigua se consideraba a la mujer como una amante.

Básicamente en la literatura persa antigua llamar a una niña o a una mujer era un hecho inusual y una falta de respeto. En este caso es interesante señalar que en la época, cuando el hombre de la casa quería llamar a su mujer, la invocaba por el nombre de su hijo. Por esta razón, a lo largo del Diván, la palabra “niña o chica” no se ha usado ni una sola vez.

Hay que aclarar que en el persa, a diferencia del español, los adjetivos no poseen terminación para la indicación de género, el cual se expresa a través de un sustantivo o un pronombre, o se deduce del sentido de la frase. El lenguaje impide que un lector común y corriente que no sabe nada sobre la historia y tradición de aquella época de Persia, sea capaz de descubrir el género del amado.

A pesar de todas esas informaciones, desde que se empezaron a circular los gaza-les de Hafiz, a todos los personajes de la obra se les han adjudicado el género femenino, y nunca se ha considerado verlos de otro género. La prueba de esta realidad son las imágenes de mujeres bellas con ojos negros cautivadores que muchas veces acompañan a los poemas de Hafiz que se publican en diferentes partes del mundo.

Básicamente, la belleza de este tipo de poesía amorosa o de otra palabra mística, en la que se habla tanto del amor mundano como del amor celestial, normalmente se refiere a una hermosa amada que es bella y pura, o bella y malvada. Las imágenes para representar la belleza de la amada son rasgos como cabello largo, rostro como el sol y la luna, rosas para las mejillas y el rubí o el clavel para los labios y las estrellas para los ojos.

Seguramente para un lector español cuyo idioma puede definir el género femenino y masculino a través de los sustantivos, artículos, adjetivos, participios y pronom-

bres, sería algo extraño y exótico ver que los personajes en un poema amoroso creado por un poeta elocuente, melodioso y místico fueran masculinos. Y, puesto que un lector persa la ha aceptado de modo natural, sin tener conocimiento de su tradición antigua y ha disfrutado al máximo de los gazales de Hafiz, ¿por qué un lector español no experimenta este placer al leer su poesía?

Así que cualquier lector que lee a Hafiz prefiere ver la imagen de una mujer amada. Con todo, parece que los traductores tenían que verter la obra en forma convencional, evitando los rasgos masculinos, y para que sea aceptable y bello es adecuado mostrar una imagen de una mujer amada, utilizando en consecuencia el género femenino.

Janés en algunas partes ha utilizado el género masculino y en otras partes han preferido usar el género femenino, y para ninguno de ellos ha dado una información básica acerca de este asunto; en este caso o tenían que ofrecer una información sobre este uso o tenían que usar de la uniformidad a lo largo de su traducción de tal forma que fuera aceptable para su lector.

Ya se entiende que cuando se habla de una turca de Shiraz, en realidad se habla de una mujer hermosa, porque generalmente las mujeres de esta etnia suelen ser muy bellas.

Raramente se ha indicado que esta palabra se refiera a Tamerlán. A pesar de esta indicación que no se sabe exactamente que sea algo verdadero o falso, la traductora ha utilizado el género masculino. Pero ya que, según el mundo occidental, la poesía de Hafiz es una poesía amorosa, hubiera sido mejor utilizar esta palabra con género femenino.

A continuación de esta misma estrofa Hafiz dice “بدست آرد دل ما را” que en español significa “mi corazón conquistara” o como Idries Shah ha traducido: “tomara mi corazón en sus manos”.

Janés escribe: “mi corazón deleitara”. Cuando uno quiere traducir un texto se enfrenta a distintos problemas y cuando ese texto es un poema se plantea un problema adicional: ¿qué tipo de verso conviene elegir en la lengua de llegada?

Sobre este asunto cabe mencionar que la mayor parte de la obra original presenta complejidades literarias y lingüísticas, que exigen determinadas estrategias de traducción. Por este motivo, resulta útil recurrir a las tendencias deformantes de A. Berman para intentar definir y explicar dichas opciones.

Como se mencionó anteriormente existen diferencias entre la lengua española y la persa, una de estas se aprecia en la métrica, puesto que la métrica persa clásica em-

plea versos con un patrón silábico igual a lo largo del poema, y la métrica española está determinada por el número de sílabas del verso. En este caso hay que recordar que el verso de la poesía persa es la unidad completa más pequeña que consta de dos estrofas. Por ejemplo este poema de Hafiz está compuesto de un verso y dos estrofas:

اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا

Si aquel turco de Shiraz mi corazón deleitara,
por su lunar hindú le daría Bujara y Samarcanda.

Mientras que el verso en los poemas españoles ocupa una línea, con independencia del número de palabras que contenga, y se llama estrofa a un grupo de versos seguidos de un punto aparte, de un punto seguido o un punto y coma. Ante la diferencia entre la métrica en la poesía persa y española, Janés ha sido fiel a la estructura de la poesía de Hafiz, porque en la mayor parte de su traducción ha recreado la métrica del original. Este tipo de traducción es una traducción literaria, es decir se requiere una estricta exactitud en elegir las palabras o significados en la traducción, con otras palabras, es necesario presentar con la mayor precisión posible en un idioma las palabras que estaban escritas en otro.

En el pasaje de la traducción de Janés encontramos solo la primera de las tendencias deformantes que es la racionalización, y eso es por elegir el género masculino para “turco”.

بده ساقی می باقی که در جنت نخواهی یافت کنار آب رکن آباد و گلگشت مصلا را

Sírveme vino, escanciadora, que en el paraíso no hallarás
las riberas del Roknabad ni el jardín de Mosalá.

En esta parte es indispensable dar una explicación sobre “escanciador”, palabra que tiene género femenino en la versión de Janés, y en varias traducciones se ha escrito en género masculino; en este caso cabe decir que en la época de Hafiz, en las tabernas, las personas que servían vino eran tanto hombres como mujeres, entonces en las versiones esta palabra se ha traducido correctamente.

En este pasaje Hafiz a través de esta parte del verso “بده ساقی می باقی” pide al escanciador(a) para que le de lo que ha quedado de la botella de vino. Janés para esta parte elimina la palabra “باقی” y solo dice: “Sírvenme vino”.

Entonces en su traducción hay la primera tendencia deformante, la racionalización. Aunque estos dos nombres (“Roknabad y Mosela”) para el lector español son poco conocidos, ese desconocimiento no es razón para que la traductora tenga intención de describir estos lugares al traducir el verso; Janés como una buena traductora ha traducido este verso según el texto original sin dar ninguna explicación complementaria. La traductora ha ofrecido en el glosario de su libro explicaciones necesarias de palabras desconocidas, como podían ser esos dos lugares (Roknabad y el jardín de Mosalá).

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

Estos gitanos alegres, dulces agitadores de la ciudad,
como los turcos los banquetes, saquearon mi corazón de paz.

Hafiz empieza este verso con la palabra “فغان”, que muestra una expresión de pena, de sentimiento, de dolor o de queja, y que equivale al español “ay”. La traductora no ha vertido esta palabra, muy significativa en este verso. Al eliminar el término se ve que ella ha cometido la primera tendencia deformante de Berman, que es la racionalización; tal vez de una u otra forma se puede decir que por la eliminación de esta palabra también existe la quinta tendencia deformante, es decir, el empobrecimiento cualitativo.

Ya sabemos que la música y la poesía y, por tanto, el lenguaje están relacionados estructuralmente de tal forma que se dice que la música es la hermana misteriosa de la poesía. Las características de los poemas de Hafiz, por su estilo y por la peculiaridad que conservan, crean un ambiente sentimental y ofrecen y abren un gran camino para la interpretación de la música persa. Muchos grandes músicos persas se han inspirado en las poesías de Hafiz para crear y componer sus canciones de amor.

Hafiz con su razón poética y estética busca mediante la filosofía llegar al fondo cognitivo en el que tan intensamente se entrevera pensamiento y experiencia. Una de

las características de esta poesía es la repetición de palabras y letras, pero no siempre se hace para construir una rima, sino que muchas veces tiene el propósito de dar voz y musicalidad a su poesía de tal forma que el lector la escuche sin ninguna dificultad y la disfrute, a pesar de que no entienda el significado de las palabras.

El ritmo que de estas repeticiones surge es armónico y simétrico, símbolo acústico de la unidad original que Hafiz pretende mostrar con la razón poética. En este caso cabe señalar la musicalidad surgida en la poesía de Hafiz origina más de la repetición de las letras que las palabras.

فغان کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب

Con la repetición de las letras subrayadas en el verso ha producido un sonido musical que, al leer el verso, aun un extranjero que no conoce su significado puede disfrutar de la musicalidad que se ha producido con la repetición; una musicalidad que por la distancia entre estos dos idiomas es imposible reproducir; ciertamente ningún traductor en ningún idioma es capaz de una reconstrucción conceptual hasta ese punto.

Como se ve en la traducción de Janés no se siente de ninguna forma esta musicalidad. En este caso es posible que, por las diferencias entre las lenguas, no haya habido más remedio que proceder de ese modo, por lo que puede aceptarse como algo lógico.

La voz “لولیان” significa “gitanos”, aunque aquí el autor se refiere a “las gitanas”, las mujeres que habían venido de otros lugares del mundo. Hafiz habla de las mujeres fatales, esas mujeres hermosas y perniciosas al tiempo, capaces de acabar con el alma y la vida de sus amantes y convertirlos en sus esclavos. Así que cuando Hafiz habla de “لولی” se refiere a una amante hermosa.

Janés la ha traducido como “Estos gitanos”; ha utilizado el género masculino:

کاین لولیان شوخ شیرین کار شهر آشوب

Estos gitanos alegres, dulces agitadores de la ciudad

En el verso del texto original las tres palabras subrayadas son adjetivos para la primera, que el sustantivo (gitanas).

Janés ha usado la cantidad correcta de adjetivos; la palabra “شوخ” tiene varios significados, aunque uno de ellos es “alegre”, que ha utilizado. Con todo, hubiese podido emplear otros significados como “hermoso” o “seductor”, que seguramente hubiesen transmitido mejor la idea de Hafiz. En este sentido, se observa en la traducción que además de la aparición de la primera tendencia de Berman, la racionalización, también ha causado la quinta tendencia de Berman que es el empobrecimiento cualitativo.

چنان بردند صبر از دل که ترکان خوان یغما را

como los turcos los banquetes, saquearon mi corazón de paz.

En este segundo verso de la misma estrofa, Hafiz compara estas hermosas mujeres que roban la paciencia y paz del alma, con los soldados turcos que roban en los banquetes reales: en una de las tribus de los turcos, había una costumbre que en las fiestas del rey, después de comer, los invitados tenían permiso para llevarse los objetos de oro o de plata que encontraban en el palacio real.

Al principio de este verso, Hafiz usa la palabra “چنان” lo que muestra adverbio de cantidad para expresar el grado elevado de arrebatar la paciencia del alma. Esta palabra que aquí se usa como una figura retórica, se ha utilizado para hacer notar la forma del robo, para que el lector capte mejor el mensaje y preste mayor atención al hecho descrito. La traductora no la ha traducido.

ز عشق ناتمام ما جمال یار مستغنی است به آب و رنگ و خال و خط چه حاجت روی زیبا را

Para nuestro pulcro amado no es un amor tan imperfecto:
agua, color, lunar, retoques, ¿para qué los quiere el rostro bello?

En estos versos Hafiz dice acerca de la hermosura de su amada que en realidad es una imagen de Dios, y habla de nuestro amor imperfecto hacia Él. Aunque C. Janés ha usado en su traducción el adjetivo posesivo para el sustantivo “amor”, ha cambiado su

lugar, del mismo modo que muchos otros traductores cuando hacen algún cambio en su traducción de poesía para reflejar la armonía y producir la musicalidad; así que ha usado el adjetivo en la primera parte del verso y lo ha empleado para “amado” y dice “para nuestro pulcro amado”; pues, aunque ha cambiado el orden de las palabras, con este cambio no se ha perdido el significado del verso.

من از آن حسن روزافزون که یوسف داشت دانستم که عشق از پرده عصمت برون آرد زلیخا را

Yo, por la hermosura creciente de José, sabía
que amor del velo de inocencia a Zulaika privaría.

A pesar de los aspectos negativos de que alguna vez adolece, el trabajo en equipo actúa como una palanca poderosa que puede aumentar la productividad. Cuando todo es perfecto, definitivamente hay mejores resultados. El trabajo de Janés y Taheri ha tenido los resultados esperados. A través de este pasaje se puede confirmar este asunto. Ellos han empleado todos los elementos y factores necesarios que deben considerarse en la traducción de un poema. Para poder traducir con una buena colaboración, han adquirido herramientas y han desarrollado capacidades para desempeñarse como mediadores entre dos lenguas y culturas diferentes.

Esta es definitivamente una traducción verdadera de la poesía de Hafiz. El lector, con esta traducción, puede entender correctamente el sentido de Hafiz, a pesar de las diferencias lingüísticas. Gracias al uso de palabras enriquecidas, como se ve en muchas partes de su traducción, han constituido para lector una especie de “literatura afectiva” que le emociona y le apasiona.

اگر دشنام فرمایی و گر نفرین دعا گویم جواب تلخ می‌زبید لب لعل شکرخا را

Insúltame y maldíceme a placer, que por ti rezo. ¿Merece respuesta amarga el labio granate y bello?

En este verso Hafiz se está dirigiendo a su amada y para expresar el amor que siente por ella, empieza su verso en forma condicional y dice: “Si me insultas o me maldices, te rezo”.

Janés en este verso elimina “si”, la primera palabra del texto original, la cual introduce la prótasis de la cláusula condicional, y lo dice en modo indicativo. La traductora, eliminando esta palabra, lo expresa de tal forma que permite que el lector piense que el autor estaba ordenando a su amada que lo insultara y maldijera; después de eso, inmediatamente usa la palabra “a placer”, que no existe en el texto original; aunque quiere suavizar el tono del poeta, es innecesaria. Una de las tendencias deformantes que se puede encontrar en este verso es la racionalización, pero además de esto, quitar el condicional “si” ha causado la tendencia de empobrecimiento cualitativo también.

En la segunda estrofa para la expresión “لب لعل شکرخواه” ha escrito “el labio granate y bello”; a pesar de que la palabra “bello” de una u otra forma es correcta, hubiera resultado más conveniente utilizar el término “dulce”.

نصیحت گوش کن جانا که از جان دوست تر دارند جوانان سعادت مند پند پیردانا را

Escucha, alma mía, esta advertencia: más que por el alma, los jóvenes dichosos por el consejo del sabio anciano claman.

La palabra “نصیحت” en español equivale a “consejo”; “advertencia” es un sinónimo cercano de esta palabra; en realidad el poeta al unir estas dos palabras “نصیحت گوش کن” en forma imperativa, hace que sus palabras sean más serias.

Aunque la traducción de Janés no es una traducción palabra por palabra, resulta fluida y sencilla, y parece presentar una tendencia hacia la interpretación, aunque no se ve dicha preferencia en todas las partes de su traducción. Ella ha usado la palabra “calman” mientras que en el texto original no aparece tal vocablo.

Entonces en la traducción de Janés se ve las tendencias como la racionalización, la expansión.

حدیث از مطرب و می گو و راز دهر کمتر جو که کس نگشود و نگشاید به حکمت این معما را

Deja la clave del tiempo, e indaga y habla de vino y juglaría:

nadie, merced a la ciencia, desveló ni desvelará este enigma.

Por la variedad lingüística y creatividad que ha aparecido a lo largo de la traducción, se ha aplicado varias tendencias deformantes de Berman. El traductor ha intentado conservar el mensaje subjetivo y semántico codificado en el original, aunque haya hecho un cambio total del original.

Janés, en la primera estrofa, primero ha traducido la segunda parte y luego la primera, y con este cambio ha aplicado la primera tendencia es decir, la racionalización; también para “حکمت”, que viene a significar “sagacidad” en español, ha utilizado varias palabras, “merced a la ciencia”; entre las tendencias se ve la expansión o de alargamiento.

Como se ha mencionado antes, es obvio que la estructura de las lenguas persa y española es distinta, y este hecho puede jugar un papel importante a lo largo del proceso de traducción. Estas diferencias causan las tendencias deformantes.

غزل گفتمی و در سفتی بیا و خوش بخوان حافظ که بر نظم تو افشاند فلک عقد ثریا را

Puliste la perla del poema, Hafiz, alegre ven y canta,
que el firmamento, en tus versos, el sartal de las Pléyades desgrana.

Aunque la traductora ha intentado centrarse en lo que ha hecho el poeta a la lengua en la que está escrito este poema, en castellano no ha vuelto a ser el mismo poema. Claro que son inevitables los cambios, pero que se haga lo mínimo posible.

Hafiz en la primera estrofa dice “ven y canta alegremente”, pero Janés para hacer rima utiliza este adverbio para las dos acciones y dice: “alegre ven y canta”. Como se sabe, la poesía es una expresión artística, con esa diferencia que todo no cabe en una misma categoría, algunas son fáciles de entender y algunos como la lengua poética de Hafiz tienen incluso otras implicaciones. La poesía de Hafiz, en comparación con las obras de otros poetas persas, tiene una forma y un estilo único; este poeta con frecuencia juega con las palabras basándose en la polisemia y coincidencias fonéticas que componen un lenguaje poético con sentidos ambiguos y, sobre todo, múltiple.

Al hacer poesía intenta hacer inteligible su enorme experiencia espiritual; entonces, para entenderla, hay que considerar tanto el sentido literal como el sentido figurado del poema y determinar de qué manera ambos interactúan y se mezclan.

Hafiz, igual que otros poetas clásicos, tiene su ritmo, lo que en poesía es esencial, y en la traducción ese ritmo hay que procurar reproducirlo en la medida de lo posible en español. Al leer las traducciones que se han hecho del *Diván*, cada traductor tiene su estilo, pues un traductor debe tratar de entenderse bien con el espíritu del original, y con el ritmo del escrito; y ese ritmo hay que procurar reproducirlo, en la medida de lo posible, en la lengua término.

Siempre se ha dicho que una buena traducción debe transmitir el mismo contenido del texto de origen a la lengua de destino y evidentemente, no debe añadir ideas ni tampoco suprimirlas; todos los elementos del texto original como la terminología y aun el estilo deben trasladarse correctamente y eso es lo que exactamente Antoine Berman afirma en su teoría.

Aunque no es posible alcanzar el idealismo de Berman, a través de su teoría es posible acercarse a la traducción más aceptable, en la que para afirmar su aceptabilidad se tienen en cuenta criterios como aproximación, equivalencia, imitación, sustitución, reproducción o recreación.

La traductora sabe bien que entre la poesía de la lengua original y su idioma debe producir un enlace muy fuerte, pero por la diferencia desde el punto de vista de la sonoridad, que es el efecto que nos producen los recursos del poema, y también por la diferente estructura poética, fonética y fonológica de ambas lenguas, es casi imposible traducir el poema sin cambiar este equilibrio; en otras palabras, sabemos que el poema traducido no puede ser exactamente lo mismo que el original, por esa razón Jorge Luis Borges dice que “el original es infiel a la traducción”.

Se sabe que el gazal es una composición estrófica breve dedicada exclusivamente al tema amoroso, formada de cinco a doce versos; este tipo de poesía presenta una estructura determinada, de tal forma que el verso rimado es aquel cuya palabra final rima con la final del verso siguiente. Esta estructura se ha destruido en algunas partes de la versión de Janés, debido a las diferencias entre las lenguas.

Clara Janés no solamente destaca como poeta, sino también como traductora de poesía. No son pocos los textos que ha dedicado a la traducción. Podríamos afirmar que, en los escritos de Janés, la palabra “traducción” abarca diferentes significados en rela-

ción con el pensamiento, el lenguaje y el sentido, en otras palabras, se puede decir que a ella le interesa la traducción de poesía no sólo como un reto lingüístico, sino que también practica esta actividad para ampliar sus horizontes culturales, literarios y filosóficos.

Cabe mencionar que Janés para desarrollar esta traducción literal a la que se refiere para crear luego una versión poética, no ha trabajado sola, sino con uno de sus coautores como Taheri, especialista en la literatura persa, quien le ha ayudado a traducir varias obras literarias persas.

Aunque Janés es una gran traductora, no tiene conocimientos suficientes del idioma persa, lo cual representa un obstáculo para proceder a la traducción, para la cual es obvio que se necesita el dominio de las lenguas en contacto. Este extremo es más necesario, si cabe, cuando se trata de la versión de una obra clásica y de gran relevancia en la cultura de salida, como es la obra que nos ocupa.

En la traducción de Hafiz por Janés, las habilidades de dos individuos han creado el arte de la traducción, es decir que uno es complementario del otro; cada uno de ellos ha aportado el 50% del trabajo y las aportaciones de cada uno de los socios son muy valiosas; por todo lo mencionado, no parece justo que esta traducción solo lleve el nombre de Clara Janés y quede oscurecido el papel de Taheri.

Janés durante una entrevista que le hizo en 2005 por Debra Faszler-McMahon, mencionó que el proceso de la traducción no era sencillo, y siempre hubo preguntas y problemas por resolver de forma conjunta. Recuerda que Taheri, tal vez inconscientemente, se dedicó a enseñarle el sistema de los sonidos básicos del idioma persa obligándole a transcribir fonéticamente el texto persa en que trabajaron. Janés encontró que a través de este proceso podía llegar a la forma de su traducción, y así pronto comenzó a tener una idea de los ritmos y sonidos de la poesía persa, algo que no podría haber conseguido trabajando por su cuenta (véase McMahon 2013: 55-62).

El tipo de interacción que Janés ha experimentado con un colaborador como Taheri le permite crear traducciones que mantienen una “extrafieza” estética. Janés al meditar sobre su propia teoría de la traducción poética, explica esa “extrafieza” como una forma de honrar las complejidades lingüísticas y culturales de un texto original.

Teniendo en cuenta que el poema de Hafiz es muy rimado, pudo haberlo traducido con los elementos de racionalización, empobrecimiento cualitativo, expansión y clarificación.

Como se sabe, la opción de Berman es cierta idea de fidelidad a la letra, que en el caso de las traducciones del *Diván* se puede concluir que el ejemplo más logrado sería la traducción de Clara Janés.

7.3 Características y usos de los signos de puntuación en la traducción de Janés

La puntuación es uno de los elementos esenciales a la hora de traducir que poco se habla de ello. Para percibir el significado y el propósito del mensajero oral, las características del habla como énfasis en las palabras, entonación (la sonoridad, el tono, el acento), y el lenguaje corporal son muy efectivas; pero en el lenguaje escrito, debido a su naturaleza, estos elementos no pueden reflejarse. Desde tiempos inmemoriales hasta hoy, los autores han intentado compensar esta escasez y el vacío, utilizando los signos de puntuación como herramientas, ya que indican las pausas y el modo de la entonación del habla y así transferir su significado al lector de tal manera que comprenda de forma coherente y sin ambigüedades el contenido de un texto, lo que le permite una mejor interpretación, análisis y comprensión del contenido.

La puntuación correcta es valiosa y muy necesaria en toda obra literaria, aunque también en la poesía está el caso de omitirla (como un estilo o incluso método vanguardista), pero para hacerlo también es necesario saber emplearla. En la poesía los signos de puntuación (coma, guion, dos puntos, punto) se utilizan de la forma en que se utilizarían en un párrafo en prosa.

En épocas antiguas se escribía todo seguido y las palabras juntas, sin ningún signo de puntuación lo que muchas veces producía una complicación a la hora de interpretar los textos. Pero cabe expresar que la puntuación y el uso de mayúsculas no siempre son necesarios para lograr estos objetivos; un ejemplo notable se muestra en la obra de Hafiz, que no comporta, en su propia sencillez, ningún signo de puntuación, aun cuando son necesarios: no hay comas, ni puntos, ni mayúsculas para empezar las oraciones. Aunque parece más difícil entender un texto como *El Diván*, sin puntuación, que uno bien estructurado, con comas y puntos, lo cierto es que esta obra se ha leído desde hace siglos y no ha influido negativamente en su aceptación general.

Cabe mencionar que en literatura, hasta hace un siglo, no existían normas exactas para establecer el correcto uso de los signos en los textos, tanto narrativos como

poéticos; aunque simbólicamente se dice que la falta del uso de los signos de puntuación en la poesía de Hafiz se debe al hecho de que el poeta ha creado una obra de manera infinita e ilimitada. En su obra el tiempo y el lugar tienen una sola definición; su poesía es como concebir el origen del Universo, sin principio ni fin.

En el caso del uso de los signos de puntuación, Ahmad Shamlú, el gran escritor, poeta y traductor persa, quien opina que no es aconsejable omitir la puntuación en los versos, decidió introducir signos de puntuación en la obra de Hafiz. Este intento fue para que el lector no se perdiera en el doble sentido que puede llegar a tener una oración y que no produzca dificultades de comprensión lectora hasta el grado de malinterpretar en muchas ocasiones lo que se dice en la obra de Hafiz, y que, al cabo, pudiera salir ganando con la posibilidad de encadenar la correcta fluidez de los versos. Pero ha empleado demasiados puntos, de tal forma que el lector al recitar los gazales, en vez de ganar fluidez, simplemente lo termina perdiendo. Su trabajo fue censurado por algunos críticos, arguyendo que desde hace seis siglos los lectores han podido leer la obra de Hafiz sin signos de puntuación y la han leído correctamente, y creen que la forma alfabética y las regularidades lingüísticas que potencian las posibilidades comunicativas del idioma persa le permite evitar usarlos mientras no genere confusión alguna en la lectura.

Ahora si se contempla en las tendencias deformantes de Berman se entiende que uno de los asuntos que se estudia en la primera de sus tendencias deformantes, la racionalización, es el cambio de los signos de puntuación, pues un signo mal situado puede cambiar las relaciones sintácticas y, por tanto, el significado de una oración.

Pues ya que se ha llevado a cabo un estudio sistemático de la traducción hecha por Janés, para completar este estudio se procurará averiguar sobre la forma del uso de los signos de puntuación en el gazal estudiado en el trabajo.

Hay reglas tradicionales que se encuentran constantemente en la poesía clásica más antigua; una de ellas es que tradicionalmente, en poesía, la primera palabra de cada verso del poema se escriba con mayúscula; de esta manera, las reglas para la poesía clásica difieren de las de la prosa. Con todo, en la poesía moderna, tanto en español como en otras lenguas, es inusual que se utilice ese criterio.

Desde el punto de vista ortográfico, la lengua persa y la española son completamente diferentes, por ejemplo, en la lengua persa no hay diferencia entre letras mayúsculas y minúsculas como se ve en las lenguas románicas. La falta de signos de puntuación y mayúsculas siempre es muy significativa en la poesía moderna y hay que respe-

tarla, pero muchos poetas modernos eligen no seguir estas reglas a pesar de que hay que usarlas con criterio, y más si el poeta quiere ser fiel a todos los tipos de estilos literarios que tiene la poesía. Entonces, aunque se trata de traducir un texto clásico, para que el lector no sufra confusión al leer el texto traducido es recomendable usar los signos de puntuación.

Si observamos la versión traducida por Janés desde el punto de vista de puntuación, veremos algunas diferencias fuera de las reglas de puntuación que se han usado por ella.

Dado que la traducción de Janés no sigue las normas tradicionalmente clásicas, así que la primera palabra en cada oración de su traducción no empieza con mayúscula; dado que su traducción es reciente, sigue el estilo moderno ; no cabe duda de que todo depende del poeta, de su mundo artístico.

El traductor para tener una separación entre cada estrofa, ha dejado un espacio y, para dar fin a una estrofa, ha empleado el signo del punto, un signo de puntuación que normalmente se emplea para indicar el final de un enunciado.

Janés en su traducción entre dieciséis signos de puntuación, han utilizado los signos como: punto, punto y coma, dos puntos, los signos de interrogación y exclamación. Dado que Janés, para cada línea del texto original de Hafiz ha hecho una traducción de dos versos sin dividirlo en diferentes estrofas, al igual que el texto original, entonces es obvio que en su traducción no se ven demasiados signos de puntuación.

Subrayamos que alrededor del 80% de los signos utilizados en su traducción es el punto y coma.

Los dos puntos son un signo ortográfico que detiene el discurso para llamar la atención sobre lo que sigue, normalmente, enumeraciones, ejemplificaciones, ampliaciones o citas textuales.

Aunque en su traducción los signos de puntuación se han utilizado adecuadamente, hay que decir que los dos puntos que la traductora ha utilizado en su traducción, algunos se han usado inadecuadamente.

Ocurre en la traducción de Janés, cuando dice:

Para nuestro pulcro amado no es un amor tan imperfecto:
agua, color, lunar, retoques, ¿para qué los quiere el rostro bello?

Deja la clave del tiempo, e indaga y habla de vino y juglaría:
nadie, merced a la ciencia, desveló ni desvelará este enigma.

Escucha, alma mía, esta advertencia: más que por el alma, más que por el alma, los jóvenes dichosos por el consejo del sabio anciano claman.

El segundo verso viene a completar el primero; el signo de dos puntos que se ha colocado en primer verso no se ha usado para indicar una enumeración ni la declaración del primer verso, pues, en este caso hubiera sido mejor utilizar el signo de coma en lugar de emplear el signo de dos puntos.

En los versos mencionados parece que la traductora ha usado el signo de dos puntos para dar una conclusión a lo que antecede, pero hubiera podido utilizar la conjunción “que”, la palabra que ha usado en otras estofas como una conexión; así con esta estrategia podía ayudar a la fluidez de la poesía de Hafiz.

A través del cambio de los signos de puntuación en estas partes del texto, se puede decir que se ve la primera y la séptima tendencia deformantes de Berman.

V. CONCLUSIONES

Conclusiones

Las conclusiones obtenidas, tras la finalización de esta tesis doctoral nos han llevado a entender el nivel y la recepción de las traducciones de dos obras persas clásicas que se han hecho por los traductores especializados españoles.

Se sabe que en la traducción de poesía las problemáticas son, básicamente, comunes a todos los idiomas, es decir, cuestiones como el ritmo y principalmente, la rima, o el tono de voz del poeta, figuras literarias que suelen utilizarse por los poetas y que no deben ser ignoradas; en total se puede decir que la poesía es como un arte, pero lleno de retos, sobre todo cuando se trata de la poesía antigua, pues una de las primeras conclusiones que nos transmite este estudio es que estamos ante dos obras que además de tener las características mencionadas, expresan sentimientos místicos y mundanos, con un lenguaje complejo, llena de desafíos y paradojas y muchísimas palabras con múltiples significados y también con una estructura rimada única, forma altamente efectiva en la lengua persa, pero inapropiada para la mayoría de las demás lenguas; en este caso podemos decir que, en realidad, es imposible que estas obras tengan traducciones verdaderas.

Asimismo hay que confesar que al lector en lengua original le impresiona la precisión del lenguaje y de la construcción narrativa al acercarse al texto original, mientras que por la distancia y normas lingüísticas no se produce el mismo sentimiento en el lector español al leer la versión traducida. En estas dos obras persas, como otras obras literarias clásicas, se encuentran palabras que no tienen una correspondencia exacta en la lengua española; en este sentido, otra de las conclusiones que resultan de este trabajo se refiere a los traductores, quienes han jugado su papel como mediadores de la mejor manera posible. En el caso concreto de evaluar la efectividad de la aplicación de la búsqueda de equivalencias para vocablos persas, se puede ver cómo los traductores, en la mayoría de los lugares de las versiones traducidas, han sido conscientes del significado o significados de las palabras, condicionados por la situación de las mismas en un contexto determinado. También se ha podido ver, en el propio hecho comunicativo de la transmisión del mensaje, que han realizado un enorme esfuerzo para encontrar un equilibrio que tenga sus equivalentes en música, sentido, léxico o arquitectura.

Aunque en verdad no se puede trasladar todo lo que el verso original encierra, los traductores, para llevar a cabo un trabajo de tantas dificultades, han tendido a la per-

fección, huyendo de las soluciones sencillas o prácticas, y así, han intentado traducir no sólo lo que ha dicho el autor sino cómo lo ha dicho, que es lo importante.

A través de la forma de traducir de los dos traductores estudiados, Joaquín Rodríguez Vargas y Clara Janés, puede concluirse que los dos conocían bien el estilo de los escritos del mundo antiguo.

Se sabe que, para traducir, es imprescindible tener un buen conocimiento de uno o más idiomas extranjeros; en nuestro caso los hallazgos de la investigación indican que el conocimiento del traductor del idioma persa ha originado que su traducción esté más cerca del texto original: Rodríguez Vargas tiene una enorme familiaridad con la lengua de origen, mientras que Janés ha compensado su desconocimiento del idioma persa trabajando con Taheri, uno de sus mejores coautores. Sin embargo, la diferencia entre las estructuras gramaticales y la falta de coincidencia de los términos entre el español y el persa, asociadas en muchos casos a las diferencias culturales, han generado obstáculos y desafíos a la actividad de estos traductores.

No obstante, no hay que perder de vista que, además de que una buena traducción exige un perfecto dominio del idioma y un buen traductor tiene que poseer un excelente conocimiento del tema tratado, el conocimiento de la biografía del autor original es otra condición indispensable para que el traductor descubra personalmente lo que siente el autor original y así pueda llevar a cabo su tarea de la mejor manera posible. En nuestro caso parece que la importancia y el peso específico de los dos autores persas ha reducido al mínimo el margen de libertad de los traductores. La comparación hecha con unos pasajes del libro original con la traducción muestra que Rodríguez Vargas ha entrado en contacto con el mundo de Sa'di conociendo y respetando las características culturales y elementos literarios que este poeta persa ha utilizado en su obra. A través de su traducción muestra que conoce los códigos lingüísticos y culturales; también la versión traducida de la obra de *Golestán (Rosaleda)*, por este traductor se hace notar que tiene una excelente aptitud para la aplicación de los diferentes elementos que se ha usado en la obra.

Clara Janés a través de su versión de la obra de Hafiz, con la ayuda de Taheri muestra su talento frente a una poesía en la que confluyen la complicación, la confusión y el laberinto. Gracias a su gran interés tanto en diferentes idiomas como en literatura clásica, gracias a su formación como traductora, y a la vez gracias a que es una poeta, ha sido posible realizar esta gran obra.

A pesar de todas las dificultades que han impedido que estas dos traducciones sean una copia completa de la obra, los hallazgos del presente estudio, a partir de la identificación de algunas tendencias deformantes en traducción definidas por Antoine Berman, en el marco de un análisis crítico evaluativo de traducciones literarias, muestran que las dos traducciones se han centrado en el texto de origen, o, mejor dicho, han distorsionado en menor grado el texto de origen.

La mayoría de los traductores y teóricos de la poesía creen que el traductor de poesía, debido a la necesidad de crear el ritmo y la rima adecuados, puede aumentar o disminuir la forma de la poesía y el número de versos. Pero hay que decir que elegir una forma diferente tiene sus límites y la desviación de la forma de la poesía en la lengua de origen, es darle la espalda al poeta y su significado. En nuestro caso, aunque el carácter especial de estas dos obras, debido tanto al alejamiento temporal como al estilo complejo, causa que el traductor se encuentre ante un conjunto de charadas, de enigmas, de acertijos... en fin, ante un rompecabezas. Con todo, se observa que los dos traductores gracias a su habilidad y al conocimiento del pensamiento e ideología de los poetas han podido realizar su trabajo de la mejor manera posible. La transformación que han realizado del idioma de origen al de destino muestra que saben bien cómo jugar con las palabras, y como un especialista sabe cuándo y dónde tienen que usar de las técnicas de la traducción, así como resolver las dudas u oscuridades que aparecen en el texto original; aunque muchas veces se ha mencionado que “el traductor es un traidor”, los traductores de estas obras han centrado su esfuerzo en ser muy fieles al texto original en términos de su forma y contenido, es decir no han interpretado, incluso en algunos casos que se han producido algún enigma.

En realidad estos dos traductores con su traducción han demostrado que no se puede decir con certeza que traducir poesía es imposible.

Dado que estos traductores antes de serlo son poetas y escritores, se puede comprobar que aunque las técnicas usadas por ellos no son semejantes, en la medida de lo permitido por la distancia lingüística han podido transmitir al lector español las palabras y sentimientos internos y externos de estos dos poetas. En otras palabras, aunque se plantea la cuestión respecto a la imposibilidad de mantener la eufonía del original en la versión traducida por la fonética dispar entre ambas lenguas, en las dos obras se ve que los traductores han mantenido el ritmo y, en la mayoría de ocasiones, la rima y la estética que caracteriza a los versos, a la poesía. En ese caso, para alcanzar la musicalidad y el

aliento poético que se hallan en la obra original, algo que se considera un elemento fundamental en la poesía persa, han puesto mucha atención en la elección del orden de los vocablos escogidos. Aunque hay que recordar que nunca ha de aspirar a reproducir exactamente el original, el texto se lee con fluidez. No debe pasarse por alto que cada uno de estos dos traductores tiene presente en todo momento a lo largo de su actividad el mensaje que debe trasladar a su cultura. Tampoco hay que olvidar el arte de la traducción por traductores expertos como Janés y Vargas que puede considerarse una fuente de inspiración, ha permitido entender más profundamente la riqueza encerrada en estas obras y la sutileza de los medios utilizados por estos destacados poetas persas.

En este trabajo a través de análisis de algunas partes elegidas de cada obra, resulta que los traductores han observado los criterios básicos que se requieren para determinar la calidad de su traducción.

La tesis se cierra con la última conclusión: Joaquín Rodríguez Vargas y Clara Janés en colaboración con Ahmad Taheri, asumiendo el trabajo de traducir los complicados libros de Sa'di y Hafiz, han alcanzado, en efecto, reconocimiento por la calidad literaria de sus traducciones.

VI. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAS, Ehsan (1978): *Tarikh-e al adab al Andolosi (asr-e al tavaef v al morabetin)* [Historia de la literatura andaluza (la época de las tribus y los almorávides)], 5ª ed., Beirut, Dar Al Thaqafa.

ABD AR-RAHMAN JAMI, Nur ad-Din (1991): *Nafahat al-Uns* [Soplos de hermandad], 2ª ed., Teherán, Etelaat.

ABDULLAHI, Manijeh (2006): “Shivehaye ravayat pardazi dar Golestan” [Los modos narrativos en *Golestán*], *Olum ejtemai va ensani-e Daneshgah-e Shiraz* 25: 3, 133–146.

ABOLGHASEMI, Mohsen (1994): *Tarikh-e zaban-e farsi* [Historia de la lengua persa], Teherán, Ed. Samt.

AGAR, Lorenzo et al. (2009): *Contribuciones árabes a las identidades iberoamericanas*, Madrid, Casa Árabe-IEAM.

ALMARCEGUI, Patricia (2016a): “Poesía y memoria: el caso de Irán”, *Cuadernos del Mediterráneo* 23, 280–285.

ALMARCEGUI, Patricia (2016b): *El murmullo de la tumba de Hafiz*, Centro de Estudios del Somontano de Barbastro. <http://cesomontano.es/index.php/component/k2/item/348-terapiacolectiva4>)

ÁLVAREZ SANAGUSTÍN, Alberto (1991): “La traducción poética” en M.ª Luisa Donaire & Francisco Lafarga (eds.), *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 261–270. <http://www.cervantesvirtual.com/download/la-traduccin-potica-0/>

ANDERSON, Andrew A. (1988): *Diván del Tamarit. Seis poemas galegos. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, Madrid, Espasa-Calpe.

ARANGO, Manuel Antonio (1995): *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca*, Madrid, Fundamentos.

ARMIÑO, Mauro (1988): *Parnaso*, Barcelona, R. Sopena.

ARNOLD, Arthur (1877): “Persia en 1876”, *Revista Contemporánea* X, 463–495.

BAHAR, Mohammad-Taghi (1958): *Sabk shenasi-e se jeldi* [Estilística en tres volúmenes], Teherán, Amirkabir.

BARCIA, Roque (1894): *Diccionario general etimológico de la lengua española*, Barcelona, Gutenberg, vol. IV.

BARROS ARANA, Diego (1909): *Obras completas*, Madrid, Imp. Cervantes.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo (1871): “Música en Persia”, *El Entreacto* 7 (14 de enero), p. 1.

BEIK, Amin, José Carlos BRAGADO & Angélica Sara ZAPATERO (2014): “Influencia de la cultura persa en el pensamiento de los escritores y periodistas de habla hispana”, texto presentado en las VII Jornadas de Lengua y Comunicación para periodistas y escritores (19–20 de abril de 2007), Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
https://eprints.ucm.es/7905/1/articulo_final.pdf

BENÍTEZ BURRACO, Antonio (2006): *Tres ensayos sobre literatura rusa. Pushkin, Gógol y Chéjov*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

BERMAN, Antoine (1984): *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique: Herder, Goethe, Schlegel, Novalis, Humboldt, Schleiermacher, Hölderlin*, París, Gallimard.

BERMAN, Antoine (1989): “La traduction et ses discours”, *Meta* 24, 672–679.
<https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1989-v34-n4-meta326/002062ar/#pdf-viewer>

BERMAN, Antoine (1995): *Pour une critique des traductions: John Donne*, París, Gallimard.

BERMAN, Antoine (1999): *La traduction et la lettre, ou L'auberge du lointain*, París, Seuil.

BERMAN, Antoine (2005): *La traducción y sus discursos*. Trad. de J. J. Gómez Montoya, Medellín, Universidad de Antioquia.

BLANCO, Ignacio (2011): *Entre la ficción y la realidad*, Madrid, Fragua.

BONILLA, Marco (2017): “Hafez: Irán y la poesía” en *Revista Arcadia*.
<https://www.revistaarcadia.com/libros/articulo/hafez-el-mejor-poeta-de-iran-recordado-en-una-cronica/65861/>

BURKE, Peter & Ronald PO-CHIA (2007): *Cultural Translation in Early Modern Europe*. Trad. de J. Izquierdo y P. Arroyo, Madrid, Akal.

CAMPS, Assumpta (2009): *Italia-España en la época contemporánea: estudios críticos sobre traducción y recepción literarias*, Berna, Peter Lang.

- CANDELAS, Miguel (2014): *Cómo gritar viva España desde la izquierda*, Madrid, Ed. Bubok.
- CANO, José Luis (1950): *La poesía de la generación del 27*, Barcelona, Labor.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (1983): *Hafiz (Mohammed Schemsu-d-Din) Gaceles*, Madrid, Editora Nacional.
- CANSINOS ASSENS, Rafael (2006): *Antología de poetas persas (selección, introducción y traducción)*, Madrid, Arca.
- CANSINOS, Rafael Manuel (2014): “¿Por qué sobrevive Rafael Cansinos Assens?”, *El Cultural* (4 de junio). <https://elcultural.com/Por-que-sobrevive-Rafael-Cansinos-Assens>
- CANTÙ, Cesare (1866): *Historia universal*. Trad. y anotada por N. Fernández Cuesta, Madrid, Imp. Gaspar y Roig, vol. IV.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio S. (1856): *Álbum español y extranjero. Corona científica, literaria, artística y política en honor del caballero Azara*, Madrid, Alejandro Fuentenebro.
- CASTELLANOS DE LOSADA, Basilio S. (1858): *Memorándum historial. Nociones de la historia universal y particular de España por siglos*, Madrid, D. F. del Castillo.
- CASTILLO, Francisco Javier (2014): “Notas a propósito de las publicaciones de Richard F. Burton en español”, *Fortunatae* 25, 51–71. <https://riull.ull.es/xmlui/handle/915/4039>
- CAVESTANY, Juan Antonio (1902): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública del Excmo. Sr. D. Juan Antonio Cavestany*, Madrid, Real Academia Española.
- CERNUDA, Luis (1931): *Federico García Lorca*, Madrid, Ed. Heraldo.
- CERNUDA, Luis (2003): *Los placeres prohibidos*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga.
- COLETES BLANCO, Agustín (1999): “Un apunte sobre la fortuna de Tagore en España”, *Archivum* 48–49, 147–179.
- CONTE, Augusto (1903): *Recuerdos de un diplomático*, Madrid, Imp. J. Góngora y Álvarez, vol. III.
- CUETO, Leopoldo Augusto de (1871): *Poetas líricos del siglo XVIII*, Madrid, Rivadeneyra, 2ª ed. (BAE).

CURESES DE LA VEGA, Marta (1995): *El compositor Agustín González Acilu: la estética de la tensión*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales (ICCMU).

CUTILLAS, José Francisco (2012): “Nota sobre los manuscritos persas de la colección Gayangos de la Biblioteca de la Real Academia de la Historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 209: 3, 351–362.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4140526&orden=1&info=link>

DALMASSÓ, Nicolás (2015): “Surrealismo reflexivo de Luis Cernuda (una aproximación a los placeres prohibidos)”, *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 40, 385–394.

DANESHPAJUH, Manuchehr (2009): *Ostad sojan Sa’di* [Sa’di, el maestro de la palabra], Teherán, Hamshahri.

DASHTI, Ali (1960): *Ghalamro- e Sa’di* [El territorio de Sa’di], Teherán, Avicena.

DELLA VALLE, Pietro (2012): *Safarnameh-e Pietro Della Valle* [Itinerario de Pietro Della Valle]. Trad. de S. Shafa, Teherán, Katibeh.

DÍAZ ESTEBAN, Fernando (2002): “Informe acerca del contenido e importancia de la colección Gayangos en la Real Academia de la Historia”, *Boletín de la Real Academia de la Historia* 199: 1, 61–87.

DUBEUX, Louis (1842): *Historia de la Persia*, Barcelona, Imp. del Liberal Barcelonés.
<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000168475&page=1>

ESMAEILI, Alireza (2015): “Presentación” en Marcos Roca Sierra (ed.), *Cervantes-Sa’di: miradas cruzadas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 5–6.
<https://eprints.ucm.es/29740/1/Saad%C3%AD%20%20Cervantes.pdf>

ETCHEGOYEN, Félix (1952): *El jardín de las Rosas de Sa’di*, Buenos Aires, Guillermo Kraft.

FASZER-MCMAHON, Debra (2010): *Cultural Encounters in Contemporary Spain: The Poetry of Clara Janés*, Cranbury, Rosemont Publishing & Printing Comp.

FASZER-MCMAHON, Debra (2015): “Traducción y migración de textos poéticos en la obra de Clara Janés”, *Eu-topías* 5. <http://eu-topias.org/traduccion-y-migracion-de-textos-poeticos-en-la-obra-de-clara-janes/>

FAULL, Katherine M. (2004): "Introduction" en Katherine M. Faull (ed.), *Translation and Culture*, Lewisburg, Bucknell University Press, 13–24.

FORUGHI, Mohammad Ali (2007): *Koliyath-e Golestan-e Sa'di* [Colección de *Golestán* de Sa'di], 7ª ed., Teherán, Milad.

FOUCHÉCOUR, Charles-Henri de (1989): "Hafiz, maestro de la lírica persa", *El Correo de la UNESCO* 42:3, 13–16. https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000082428_spa

FRANK, Armin (1984): "Theories and Theory of Translation" en Joseph P. Strelka (ed.), *Literary Theory and Criticism. Festschrift in Honor of René Welleck*, Nueva York, Peter Lang, I, 203–221.

GARCÍA AYUSO, Francisco (1876): *Irán o Del Indo al Tigris. Descripción geográfica de los países iraníes, Afganistán, Beluchistán, Persia y Armenia*, Madrid, Imprenta de Medina y Navarro. [https://hdl.handle.net/2027/uc1.\\$c32882](https://hdl.handle.net/2027/uc1.$c32882)

GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1978): *El libro de las banderas de Ibn Said Al-Magribi*. Ed. de E. García Gómez, Barcelona, Seix Barral.

GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1982): "Lorca y su *Diván del Tamarit*", *ABC* (5 de febrero), p. 3. <http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/abc/1982/02/05/003.html>

GARCÍA GÓMEZ, Emilio (1982): *Poemas arábigoandaluces*, Madrid, Espasa-Calpe.

GARCÍA JURADO, Francisco (2019): "El poeta Hafiz, «el memorioso», y las «sortes Vergilianae». Literatura y adivinación" en el blog *Hypotheses. Reinventar la Antigüedad*. <https://clasicos.hypotheses.org/5784>

GARCÍA LORCA, Federico (1931): *Poema del cante jondo*, Madrid, Ulises.

GARCÍA LORCA, Federico (1940): *Diván del Tamarit*, Buenos Aires, Losada.

GARCÍA LORCA, Federico (1994): *Prosa, 1*. Ed. de Miguel García-Posada, Madrid, Akal (*Obra completa*, VI).

GARCÍA LORCA, Federico (2015): *Romancero gitano* (1928), Madrid, Debolsillo.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1984): *Teoría y práctica de la traducción*, 2.ª ed. Madrid, Gredos.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1985): *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Real Academia Española.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1989): *En torno a la traducción: Teoría, Crítica, Historia*, Madrid, Gredos.

GARCÍA YEBRA, Valentín (1994): *Traducción: historia y teoría*, Madrid, Gredos.

GHANADAN, Reza (2014): *Az mashregh-e pialeh-e, Hafiz dar gharb* [Del Oriente de la Copa, (Hafiz en Occidente)], Teherán, Ed. Mehr Vista.

GHOLAMREZAEI, Mohammad (1998): *Sabk shenasi-e sher-e Parsi* [La estilística de la poesía persa], Teherán, Jamí.

GOETHE, Johann Wolfgang von (1964): *Diván de Oriente y Occidente*. Trad. de S. Shafa, Teherán, Ed. Ibn Sina.

GOETHE, Johann Wolfgang von (2000): *Diván de Oriente y Occidente*. Trad. de K. Safavi, Teherán, Ed. Hormos.

GONZÁLEZ FERRÍN, Emilio (2006): *Historia general de Al Ándalus (Europa entre Oriente y Occidente)*, Córdoba, Almuzara.

HADIDI, Javad (1958): *Az Sa'di ta Aragon* [Desde Sa'di hasta Aragon], Teherán, Ed. Markaz Daneshgahi.

HAFIZ (1989): *Diván-e Hafiz* [El Diván de Hafiz]. Ed. de Hosein Elahi Gomshehi, con caligrafía de Golam Hoslin Arnirjaní, Teherán, Ed. Soroush.

HAFIZ (2015): *Bargozideh v sharh ashar-e Hafiz* [Selección y descripción de los poemas de Hafiz]. Ed. de Baha-ud-din Khorramshahi y Mehrdad Niknam, Teherán, Ed. Farzán Ruz.

HAMIDIÁN, Saeed (2010): *Sharh-e shog; Sharh v tahlil ashare Hafiz* [La descripción del entusiasmo; análisis de los poemas de Hafiz], Teherán, Ed. Gatre.

HASANLI, Kavus (2011): "Hadis-e khosh-e Sa'di" [Los agradables hadices de Sa'di], *Ketab-e mah-e adabiyat: khan-e ketab* 48, n.º 162, 16-23.

HERNÁNDEZ, Mario (1977): "Huellas árabes en el *Diván del Tamarit*", *Ínsula* 370, 3-5.

IBN JALDÚN (1997): *Introducción a la Historia Universal (Al Muqaddimah)*. Estudio preliminar, revisión y notas de E. Trabluse, trad. de J. Feres, México, Fondo de Cultura Económica.

IGLESIAS KENNEDY, Daniel (2003): *Espacio vacío*, Madrid, Betania.

- ISASI URDANGARIN, J. M. (1999): *Un mundo de sastre*, Vitoria, Bassarai.
- ISMAELPOUR, Akbar (2005): “Pishine ashennai v tasirat-e moteghabel-e Iran v España” [Antecedentes de conocimiento e influencias mutuas entre Irán y España], *Faslname-e tarikh-e ravabet-e kharegi* 24-25, 43-68.
- JANÉS, Clara & Ahmad TAHERI (2004): *101 poemas de Hafiz Al-Shirazí*, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
- JANÉS, Clara (1998-1999): “Intervención. Clara Janés, Premio Nacional de Traducción 1997 al conjunto de la obra”, *Vasos Comunicantes* 12, 94-102. <https://es.calameo.com/read/000594825c6f694156f7a>
- JANÉS, Clara (2011): *Viaje a los dos orientes*, Madrid, Siruela.
- JIMÉNEZ LEÓN, Marcelino (2011): *La obra crítica de Enrique Díez-Canedo*, Mérida, Editora Regional de Extremadura.
- JOANNE, Adolphe (1852): *Viaje ilustrado en las cinco partes del mundo*. Introducción de Ildfonso Antonio Bermejo, Madrid, Mellado.
- JUNOY, José María (1935): “La poesía didáctica de Saadi”, *La Vanguardia* (13 de febrero), 9.
- KARGARI, Omid (2009): *Golestanvareh-e Shiraz*, Shiraz, Daneshnameh Fars.
- KELLY, L. G. (2006): “Translation: History” en Keith Brown (ed.), *Encyclopedia of Language and Linguistics*, Amsterdam, Elsevier, 69-80.
- KHATIBRHABAR, Khalil (1983): *Golestan*, 2ª ed., Teherán, Safi Alishah.
- KHAZAELI, Mohammad (2000): *Sharhe Golestan-e Sa’di* [Descripción de *Golestán* de Saadi], 3ª ed., Teherán, Badragheh Javidan.
- KIANIFAR, Reihaneh (2009): *Gaye paye iran dar España* [La huella de Irán en España], Teherán, Ed. Paieh-e Danesh.
- LAFARGA, Francisco (1996): *El discurso sobre la traducción en la historia. Antología bilingüe*, Barcelona, EUB.
- LAPEÑA, Tomás (1806-1807): *Ensayo sobre la historia de la filosofía desde el principio del mundo hasta nuestros días*, Burgos, Ramón de Villanueva, vol. I. <http://www.filosofia.org/aut/002/tlhf.htm>

- LOVELL, Mary S. (1998): *A Rage to Live*, Nueva York, W. W. Norton & Company.
- LOZANO PÉREZ, Manuel (1865): *El asno ilustrado, o sea La apología del asno*, Madrid, Moya y Plaza.
- LUNA, María Elvira (2007): “Traduciendo del persa. Entrevista a Joaquín Rodríguez Vargas”, *Konvergencias Literatura* 4. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2310481&orden=119672&info=link>
- LYONS, John (1984): “Imbricación y difusión cultural y traducibilidad” en J. Lyons, *Introducción al lenguaje y a la lingüística*. Trad. de R. Cerdá, Barcelona, Teide, 260–285.
- MARTÍ MIQUEL, Jaime (1886): *El libro del Oriente (Poemas de los principales autores extranjeros puestos en rima castellana)*, Madrid, Viuda e Hijos de Alcántara.
- MARTÍ MIQUEL, Jaime (1895): *El ramo de pensamientos. Poesías de ilustres poetas extranjeros puestos en rima castellana*, Madrid, Teodoro y Alonso.
- MARTÍNEZ SHAW, Carlos & Marina ALFONSO (2015): “Asia en el siglo XVIII” en *Historia moderna: Europa, África, Asia y América*, Madrid, UNED, bloque VI, tema 3.
- MASSÉ, Henri (1985): *Tahghigh dar bare ye Sa’di* [Investigación sobre Sa’di]. Trad. de M. H. Mahdavi Ardebili y G. Yousefi, Teherán, Ed. Tus.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1994): *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid, CSIC.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (2012): *Obras completas. I: Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, Universidad de Cantabria–Real Sociedad Menéndez Pelayo.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1902): *Discursos leídos ante la Real Academia Española en la recepción pública de D. Ramón Menéndez Pidal*, Madrid, Viuda e Hijos de M. Tello.
- MOIN, Mohammad (1996): *Hafiz-e shirinsokhan* [Hafiz, elocuente], Teherán, Ed. Sedai Moaser.
- MOLESWORTH SYKES, Sir Percy (2012): *Tarikhe Iran* [La historia de Irán]. Trad. de M. Taghi Fakhredaie Gilani, Teherán, Ed. Neghah.
- MOTIE, Hossein (2018): *Daneshname ye adabiyat-e Iran* [Enciclopedia de la literatura persa], Ghom, Buketab.

- MOVAHED, Zia (2013): *Sa'di-e ashegh* [Sa'di enamorado], Teherán, Nilufar, esp. cap. V.
- MOVAHED, Zia (2015): *Diruz va emruz-e sher-e farsi* [Poesía persa ayer y hoy], Teherán, Hormoz.
- MOYA, Virgilio (2004): "Touroy o hacia las cosas mismas" en V. Moya, *La selva de la traducción*, Madrid, Cátedra, 141-152.
- NEWMARK, Peter (1991): "La teoría y el arte de la traducción" (trad. de S. Gapper), *Letras* 23-24, 27-58 (trad. del cap. I de P. Newmark, *Approaches to Translation*, Oxford, Pergamon Press, 1981).
- NEWMARK, Peter (2010): *Manual de traducción*. Trad. de V. Moya, Madrid, Cátedra.
- NIDA, Eugene (1964): *Toward a Science of Translating*, Leiden, Brill.
- NORD, Christiane (1997): *Translating as a Purposeful Activity, Functionalist Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome.
- NORIO, T. S. (2012): *De la poesía*, Madrid, Libros de la Herida.
- NOROÑA, Gaspar María de Nava, conde de (1833): *Poesías asiáticas puestas en verso castellano*, París, Julio Didot Mayor.
- NÜSSLEIN, Franz Anton (1864): "Filosofía ideal. Estética", *La Abeja. Revista científica y literaria ilustrada* III, 1-5, 33-37, 73-91, 113-119, 153-163, 193-197, 233-236, 273-279, 313-319, 353-357, 393-398 y 432-433
- ORTIZ DE LA VEGA, Manuel (1854): *Los héroes y las grandezas de la tierra*, Barcelona, Cervantes, vol. VIII.
- OXFORD (1981): *The Concise Oxford Dictionary of Quotations*, Oxford, Oxford University Press.
- PÁEZ RÍOS, Elena (1952): *Colección de Índices de publicaciones periódicas españolas. El Museo Universal (1857-1869)*, Madrid, CSIC.
- PALENQUE, Marta (2020): "Rafael Cansinos Assens" en *Diccionario histórico de la traducción en España*, Portal de Historia de la Traducción en España. <http://phite.upf.edu/dhte/castellano-siglos-xx-xxi/cansinos-assens-rafael/>
- PAREJA, Félix María (1952): *Islamología*, Madrid, Razón y Fe, vol. II.
- PAZ, Octavio (1956): *El arco y la lira*, México, Fondo de Cultura Económica.

- PAZ, Octavio (1971): *Traducción, Literatura y Literalidad*, Barcelona, Tusquets.
- PAZ, Octavio (2014): "Literatura y literalidad" en *Entre uno y muchos. Obras completas I. La casa de la presencia. Poesía e historia*, 2ª ed., México, FCE, 562–572.
- PÉREZ GONZÁLEZ, Rosalía (2016): «Tendiendo puentes: la obra traductora de Clara Janés», *Revista de Estudios Hispánicos (UPR)* 3: 1 67–79.
- PINTOR IRANZO, Iván (2000): "A propósito de lo imaginario", *Formats. Revista de Comunicación Audiovisual* 3. <https://www.raco.cat/index.php/Formats/article/view/57035/343102>
- POLO, Higinio (2002): *Irán: memorias del paraíso*, Barcelona, Montesinos.
- POLT, John H. R. (1975): *Poesía del siglo XVIII*, Madrid, Castalia.
- PRADOS, Emilio (2005): *Poesías orientales*. Trad. de E. Prados, ed. de F. Chica, Málaga, Antigua Imprenta del Sur.
- PRÍNCIPE, Miguel Agustín (1862): *Fábulas (en verso castellano y en variedad de metros)*, Madrid, M. Ibo Alfaro. <https://hdl.handle.net/2027/ucm.532588595x>
- RAMEZANI, Mohsen (1984): *Golestán Sa'di*, Teherán, Ed. Padideh.
- RICE, Edward (2009): *El capitán Richard F. Burton*, Madrid, Siruela.
- RIVADENEYRA, Adolfo (1880): *Viaje al interior de Persia*, Madrid, Estereotipia de Aribau y C^a.
- RIVAS, Ángel de Saavedra, duque de (1884): *Obras completas*, Barcelona, Montaner y Simón, vol. I.
- ROCA SIERRA, Marcos, ed. (2015): *Cervantes–Sa'di: miradas cruzadas*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid. <https://eprints.ucm.es/29740/1/Saad%C3%AD%20%20Cervantes.pdf>
- RODICIO, Ángela (2011): *El jardín del fin: un viaje por el Irán de ayer y hoy*, Madrid, Debate.
- RODRÍGUEZ VARGAS, Joaquín (2007): *La rosaleda*, Barcelona, Ediciones El Cobre.
- ROMANA, María Luisa, José Manuel SÁENZ & Pilar ÚCAR, eds. (2011): *Traducción e interpretación: estudios, perspectivas y enseñanzas*, Madrid, Universidad Pontificia de Comillas.

RUIZ SILVA, Carlos (1979): *Arte, amor y otras soledades de Luis Cernuda*, Madrid, Ediciones de la Torre.

SAFA, Zabihollah (1952): *Tarikh- e olum- e aghli dar tamadon- e Islami ta avasete gharn-e pangom-e hegri* [Historia de las ciencias intelectuales en la civilización islámica hasta mediados del siglo V AH.], Teherán, Ed. Daneshgah.

SAFA, Zabihollah (1990): *Tarikh-e Adabiyat dar Iran* [Historia de la literatura de Irán], Teherán, Ed. Bahman.

SAHAB, Abdulgasem (1977): *Farhang-e Khavarshenasan* [Biografías de los orientalistas], Teherán, Sahab.

SAMARGHANDI, Dolatshah (2003): *Tazkerat al-Shu'ara* [Biografía de los poetas], Teherán, Padideh.

SANTOS ESCUDERO, Ceferino (1975): *Símbolos y Dios en el último Juan Ramón Jiménez. El influjo oriental en "Dios deseado y deseante"*, Madrid, Gredos.

SANTOYO, Julio César (1987): *Teoría y crítica de la traducción: Antología*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona.

SCHOLEY, Arthur (2002): *Cuentos de los derviches persas y otros cuentos sobre la humildad y el orgullo*, Madrid, EDAF.

SHAFA, Shojaeddin (2005): *De Persia a la España musulmana: la historia recuperada*. Trad. de M. Semsar, Teherán, Ed. Gostare.

SHAH, Idries (1995): *El camino del Sufi*, Barcelona, Paidós.
<http://libroesoterico.com/biblioteca/Sufismo/Shah%20Idries%20El%20Camino%20del%20Sufi.pdf>

SHAH, Idries (2005): *La sabiduría de los idiotas. Cuentos de la traducción sufi*, Madrid, Arca de Sabiduría.

SHAMISA, Sirius (1991): *Seir-e gazal dar sher-e farsi* [El recorrido del gazal en la poesía persa], Teherán, Ferdous.

SHAMSUDDIN ELÍA, R. H. (2014): *La civilización del islam (Pequeña enciclopedia de la cultura, las artes, las ciencias, el pensamiento y la fe de los pueblos musulmanes)*, Buenos Aires, Instituto Argentino de Cultura Islámica.

<http://islamchile.com/biblioteca/fundamentos-creencias-practicas-narraciones-generalidades/La%20Civilizacion%20del%20Islam.pdf>

SIN AUTOR (1850): *El abuelo católico. Obra adoptada para servir de texto en las escuelas de enseñanza. Traducida del francés*, Barcelona, Manuel Sauri.

SIN AUTOR (1868): “El aire”, *El Panorama* 41, 323.

SIN AUTOR (2002): “The top 100 books of all time”, *The Guardian* (8 de mayo). <https://www.theguardian.com/world/2002/may/08/books.booksnews>

SIN AUTOR (2020): “El poeta persa Sa’di, pacificador mundial (Especial con motivo del Día Nacional de Sa’di)” en *Pars Today* (sitio web). <https://parstoday.com/es/radio/iran-i5272-el-poeta-persa-saadi-pacificador-mundial-especial-con-motivo-del-da-nacional-de-saadi>

SOLANO, Susana (2001): *Granada-Sintra*, Granada, Centro José Guerrero.

SOTELO VÁZQUEZ, María Luisa et al. (2015): *Desde ambas laderas. Culturas entre la tradición y la modernidad*, Barcelona, Universitat de Barcelona.

STEINER, George (1975): *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción*. Trad. de A. Castañón, México, Fondo de Cultura Económica.

SUÁREZ, José Bernardo (1868): *El tesoro de las niñas*, Valparaíso, Nuevo Mercurio.

SUFÍ, Leila (1998): *Zendeginam-e shaeran-e Iran* [La historia de los poetas de Irán], Teherán, Ed. Ramín.

TORRES POU, Joan (2013): *Asia en la España del siglo XIX*, Nueva York-Amsterdam, Rodopi.

UECKER, Günther (2012): *Injuries-Connections*, Teherán, Museum of Contemporary Art.

UTRERA TORREMOCHA, María Victoria (1999): *Teoría del poema en prosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

VEGA, Miguel Ángel (1994): *Textos clásicos de teoría de la traducción*, Madrid, Cátedra.

VIDAGAÑ, Fernando (2016): “Introducción” en R. W. Emerson, *El poeta y otros ensayos*. Trad. de F. Vidagañ, Buenos Aires, Buenos Aires Poetry.

<https://buenosairespoetry.com/2016/06/14/el-poeta-otros-ensayos-de-r-w-emerson-introduccion>

VIDAL, Manuel (1912): *Antología de apólogos castellanos de cien escritores y poetas*, Madrid, Gabriel Molina.

VV. AA. (1830–1833): *Diccionario histórico o Biografía universal compendiada*, Barcelona, Librería de Narciso Oliva, 12 vols.

VV. AA. (1831–1834): *Diccionario geográfico universal*, Barcelona, Imp. José Torner, 10 vols.

VV. AA. (1926): *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo–Americana*, Madrid, Espasa–Calpe.

VV. AA. (2006): “Especial Irán”, Hesperia. Culturas del Mediterráneo 5.

VV. AA. (2018): “Velada en el centro Persépolis en torno a *Todo nada, todo mirada* de Sohrab Sepehrí”, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.
<https://www.orienteymediterraneo.com/velada-en-el-centro-persepolis-en-torno-a-todo-nada-todo-mirada-sonrah-sepehri/>

WĀLI, Na’ym (2000): “Entrevista con Rafael Alberti”, *Al–Hayāt* n.º 13566 (3 de abril), p. 18.

YOHANNAN, John D. (2006): *Gostare–e sher–e pharsí dar Engelestan v Amrica* [La extensión de la poesía persa en Inglaterra y América]. Trad. de A. Tamimdari, Teherán, Ed. rozaneh.

YOUSEFI, Gholamhossein (1989): *Tas–hihe Golestán–e Sa’di* [Corrección de *Golestán* de Sa’di], Teherán, Ed. Kharazmi.

ZAMORA, Manuel (2004): *La frontera del frío*, Sevilla, Universidad de Sevilla.

ZARINKUB, Abdulhossein (2000): *Hadis–e Khosh–e Sa’di* [Agradable Hadis de Saadi], Teherán, Sojan.