

ISSN: 2171-6633

## **DER RHEIN, EL RIN O EL ORINOCO: MODELOS DE ANÁLISIS DE TRADUCCIÓN DE POESÍA**

SUSANA SCHOER-GRANADO  
*Universidad de Salamanca*  
susanaschoer@usal.es

Fecha de recepción: 10.07.2024  
Fecha de revisión: 12.07.2024  
Fecha de aceptación: 19.07.2024

**Resumen:** En los debates sobre la naturaleza y los límites de la traducción se utiliza a menudo la traducción de poesía como ejemplo de lo posible y lo imposible en la práctica. A pesar de todas las objeciones al respecto, la lírica ha sido y sigue siendo traducida. Resulta inevitable, pues, que los traductores hayan optado por diferentes aproximaciones y estrategias para enfrentarse a estos textos. En consecuencia, a lo largo de la historia, los expertos en este campo han propuesto numerosos modelos para analizar dichas traducciones. Cabe preguntarse, sin embargo, cuáles de estos modelos siguen aportando algo a la práctica de la traducción en la actualidad y cuáles son las ventajas y desventajas que ofrecen para el traductor de poesía y para los investigadores. Con el objetivo de intentar responder a estas preguntas, se han analizado algunos de los modelos más significativos partiendo de un singular estudio de caso: las traducciones realizadas por la poeta y artista venezolana Verónica Jaffe en su libro titulado *Friedrich Hölderlin: Cantos hespéricos (Según la edición histórico-crítica de D. E. Sattler) Traducciones y versiones libres en lienzos y poemas*.

**Palabras clave:** Traducción de poesía; alemán-español; Hölderlin; Lírica, Verónica Jaffé.

### ***Der Rhein, El Rin or the Orinoco: Analysis Models for Poetry Translation***

**Abstract:** When debating about the nature and the limits of translation, poetry is often used as an example of what is possible and not when translating. Despite objections to the contrary, poetry has been and continues to be translated. It is inevitable, then, that translators have opted for different approaches and strategies in

dealing with these texts. Consequently, scholars interested in the subject have proposed numerous models for analysing such translations. The question arises, however, as to which of these models still contribute something to translation practice today, and what advantages and disadvantages they offer to the translator of poetry and to researchers. In order to try to answer these questions the some of the translations made by the Venezuelan poet and artist Verónica Jaffe in her book titled *Cantos hespéricos (Según la edición histórico-crítica de D. E. Sattler) Traducciones y versiones libres en lienzos y poemas* have been analysed following some of the most used models.

**Keywords:** Poetry translation; German-Spanish; Hölderlin; Poetry, Verónica Jaffé.

Sumario: 1. Introducción. 2. *Cantos Hespéricos*. Traducción y versiones libres. 2-1- Las traducciones de Verónica Jaffé. 2.2. El *outward turn* y los desafíos de ampliar el concepto de traducción. 3. Modelos de análisis de traducción de poesía. 3.1. Modelos macrotextuales. 3.2. Modelos microtextuales. 3.3. Modelos mixtos. 4. Un poema, una traductora y cuatro traducciones. 4.1. Macroestructura: *Der Rhein* y sus formas. 4.2. Microestructura: ¿Cómo de literal? 4.3. Intención y efecto: ¿Cómo evaluar una traducción? 5. Conclusiones.

## 1. Introducción

De todos los géneros textuales traducidos, la poesía en particular ha sido el foco de numerosos debates a lo largo de los siglos, tanto en el ámbito académico como profesional, y lo cierto es que lo sigue siendo. La famosa frase de Robert Frost (*poetry is what gets lost in translation*) es citada en numerosos artículos científicos (p.ej. Carpintero, 2018 o Junqueira, 2012), bien para corroborarla, bien para contradecirla y la discusión también está presente entre aquellos que se dedican a la práctica profesional. Por un lado, se encuentran aquellos que aseguran que la traducción de poesía (o al menos, la buena traducción) es imposible:

Dicho sea de paso, me cuesta trabajo escribir «traducir poesía»; a mis versiones de poemas de otros idiomas nunca las llamo «traducciones» sino «aproximaciones», pues eso es lo que son, y es que no pueden ser otra cosa (Bada, 2024).

Por otro lado, aquellos que sostienen todo lo contrario:

Todo lo que se dice sobre la imposibilidad de traducir poesía son pamplinas. Traducir poesía, como traducir cualquier otra cosa, es posible por dos

razones. La primera, porque se hace, y la segunda porque es eficaz. Gracias a esas traducciones supuestamente imposibles, generaciones enteras de lectores de todos los idiomas han podido disfrutar de lo que los poetas escribían en otros, para ellos desconocidos (Escobar, 2014).

Siendo esto así, cabe preguntarse de qué formas los traductores de este género minoritario se han enfrentado a una tarea tildada tan menudo de irrealizable. Esta misma pregunta, por supuesto, se la ha planteado más de un estudioso del mundo de la traducción. Como consecuencia, existen varios modelos creados expresamente para el análisis de las traducciones de poesía, así como modelos adaptados para el análisis de estos textos. Entre estos últimos se cuentan los de Holmes (1969), Lefevere (1975), Raffel (1988), Bermann (2000) y Carpintero (2018). Asimismo, en las últimas décadas el propio concepto de traducción se ha ampliado de forma considerable y está alcanzando nuevos ámbitos (Vidal Claramonte, 2022), lo cual repercute en el concepto de traducción de poesía.

Una de las obras que mejor ejemplifica en la práctica las nuevas corrientes en traducción de poesía y las nuevas tendencias de los Estudios de Traducción es *Friedrich Hölderlin: Cantos Hespéricos. Traducción y versiones libres* (2016). Como su nombre indica, contiene varios poemas de Friedrich Hölderlin y varias traducciones de los mismos realizadas por la escritora, artista y traductora venezolana Verónica Jaffé. Estas traducciones son de diferentes tipos, incluyendo incluso una, según la clasificación propuesta por Jakobson (1959), se podría considerar intersemiótica puesto que la obra incluye toda una serie de lienzos o collages realizados por la autora-traductora.

En esta obra, la traductora no se limita a ofrecer una o dos traducciones de cada uno de los poemas, sino un total de cuatro. En cada una de ellas sigue un método diferente: traducción literal, libre, interpretativa y elaboración de collages que acompañan a los textos originales y a las otras traducciones (posibles traducciones intersemióticas). Por sus características esta obra ofrece, por tanto, una oportunidad especial no solo para observar las diferentes formas en que se puede traducir un mismo poema, sino también los puntos fuertes y débiles de distintos modelos de traducción de poesía. En este estudio se ha elegido uno de los poemas de Hölderlin, concretamente *Der Rhein*, y se han analizado las diferentes traducciones que lo han tomado como punto de partida en la obra de Jaffé. El objetivo es

ilustrar qué nos pueden aportar dichos modelos y qué perspectivas se echan en falta en la traducción de poesía a la vista de los nuevos giros en los Estudios de Traducción.

## **2. Cantos Hespéricos. Traducción y versiones libres**

### *2.1. Las traducciones de Verónica Jaffé*

Nacida en Caracas en 1957, Verónica Jaffé es, además de traductora, poeta y artista plástica con un doctorado en Literatura Alemana por la Universidad de Múnich. Ha trabajado como docente universitaria e investigadora en la Universidad Simón Bolívar y en la Universidad Central de Venezuela, entre otras. También ha escrito poemas, ensayos sobre literatura venezolana y ha traducido a otros autores alemanes como Gottfried Benn y Else Lasker-Schüler (Fundación Sala Mendoza 2020; Brando 2020).

En 2016 Jaffé publica en la editorial venezolana *La Laguna de Campoma* una nueva versión los cantos de Hölderlin bajo el título *Friedrich Hölderlin: Cantos Hespéricos. Traducción y versiones libres*. Esta obra contiene los poemas elegidos en alemán (los trece poemas, en concreto himnos, seleccionados por Jaffé, dos fragmentos filosóficos y un canto) y hasta cuatro traducciones de diferentes de los mismos: tres de ellas son traducciones interlingüísticas en forma de poema y la cuarta consiste en una intersemiótica en forma de lienzo. Jaffé parte de la edición histórico-crítica de D.E. Sattler y “trabaja y coteja todas las versiones y variantes de los textos y pone de manifiesto el carácter inconcluso, de *work in progress*, de estos célebres cantos” (Schvartz, 2018).

Las cuatro traducciones presentan, por tanto, diferencias que convierten esta obra en algo singular, puesto que no se trata de cuatro traducciones hechas por personas diferentes, sino por una misma traductora. En el prólogo del libro, el profesor Luis Miguel Isava lo expresa de la siguiente forma: además de la versión original de Hölderlin editada por Sattler, la obra contiene múltiples variantes. La primera de ellas la denomina “literal” y añade que “el autor se convierte entonces como en un traductor stricto sensu -fiel a la letra del otro” (Hölderlin & Jaffé, 2016: 11). La segunda es una “traducción libre” que “si bien conserva las palabras, los motivos, los referentes, incluso las sentencias emblemáticas del poeta alemán (...) presenta ahora, respecto a la tortuosa (...) sintaxis de Hölderlin, una fluidez,

una desenvoltura que inevitablemente comienza a contaminar el texto original con la índole de la sintaxis castellana y con la dicción de la traductora" (íbid). La tercera variante son otros poemas que surgen "de manera más explícita, la circunstancia, los recuerdos, los referentes de la autora vienen a tejerse en la reflexión verbal que surge de los himnos de Hölderlin" (íbid). Y, en cuarto lugar, los lienzos. De aquí en adelante me referiré a las traducciones como T1 (literal), T2 (libre), T3 (los poemas inspirados por las traducciones) y T4 (los collages).

Una de las reseñas de la obra, que también la califica como la "traducción más humana de Hölderlin que he leído" (Nacional, 2018) la además describe de la siguiente forma:

[...] sus páginas [Jaffé] persona utiliza su relación con Hölderlin. Este intento le da a su *voluntad de traducir* un carácter muy singular. Ella vive una circunstancia parecida a la de aquel poeta: que era un "clásico" entre comillas. Hoy en día, escribir poesía no supone pisar un terreno firme, desde el cual uno pueda afirmarse con seguridad y *traducir al pie de la letra*. Pero además, ¿cómo hacerlo desde la encrucijada que vive el país y los vaivenes de la poesía castellana actual?

[...]

Hölderlin construyó un espacio poético ideal, una geografía ideal (una geopoética), al crear en sus *Cantos hespéricos* esa metáfora sobre la vida como una cadena de ríos que se eslabonan unos con otros. En muchos sentidos es una metáfora de su tiempo y también del nuestro, que Verónica Jaffé nos la demuestra página a página, como si dejase su cuerpo, su vida entera, sobre estos pliegos (Nacional, 2018).

## 2.2. El *outward turn* y los desafíos de ampliar el concepto de traducción

En los últimos años el alcance y los temas tratados por los Estudios de Traducción no han dejado de crecer. Como expresa Vidal Claramonte, "si queremos dar respuestas a la enorme diversidad de textos [...] la traducción necesita dejar de mirar hacia adentro para convertirse en un concepto viajero, y entender que actualmente es una actividad presente en prácticamente todos los campos epistemológicos" (2022: s.p.). En consecuencia se ha experimentado un nuevo giro en los Estudios de Traducción, el llamado *outward turn* (término originalmente acuñado por Bassnett y Johnston en 2019). Este entiende que la actividad de traducción no

solo se encuentra en las “disciplinas tradicionales, sino que está presente en otras como el arte, la música, la danza, la sociología, los medios digitales, el activismo, etc.” (Vidal Claramonte, 2022: s.p.).

Esta ampliación es evidente en el proceso de elaboración de los lienzos de Jaffé. Las traducciones “en lienzo” son “exposiciones de obras plásticas creadas con cartón o lienzo de poemas”, descritas y presentadas como traducciones visuales (Brando 2020). Para Jaffé son metáforas, concebidas como “lo que se transporta y traslada en la poesía” y que son, a su vez, “imágenes” (Jaffé en Brando, 2020). Para ella “al trasladarlas, transportarlas, traducirlas, se entienden mejor, o al menos, en formas y lenguajes diferentes. Así, creo poder entender mejor, o en una forma o lenguaje diferente, imágenes que me fascinan, me perturban, me conmueven” (Jaffé en Brando, 2020). Véase las ilustraciones 1 y 2 de uno de los collages:

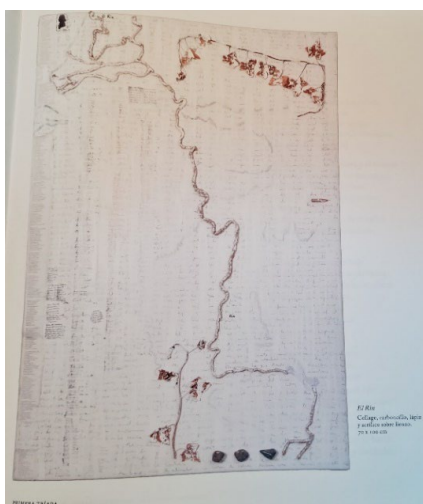


Ilustración 1. T4: Collage El Rin  
(parte delantera)

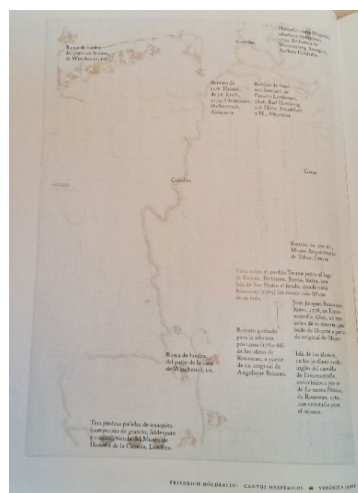


Ilustración 2. T4: Collage El Rin  
(parte posterior)

Sin embargo, las otras tres traducciones (T1, T2 y T3), aunque diferentes entre sí, se enmarcan dentro de una idea más clásica de la práctica. Observamos pues la versatilidad del concepto de la traducción en la actualidad. El propio Isava afirma que incluso el rol de autor llega a traducirse.

Y según las ideas del *outward turn*, todas estas prácticas son traducciones. Sin embargo, para algunos estudiosos como Holmes, si bien todo son traducciones, no todas las traducciones son poesía. Cuando se contrastan, pues, las concepciones más antiguas y las más modernas de traducción, es necesario replantearse cómo analizar los textos (y nuevas formas multimediales) resultantes y qué terminología utilizar. No obstante, delimitar o categorizar diferentes tipos de traducción siempre entraña dificultades, especialmente en el caso de la poesía. Resulta interesante, por tanto, recopilar los modelos de análisis de traducción de lírica existentes y ponerlos a prueba con la obra de Jaffé.

### 3. Modelos de análisis de traducción de poesía

Tras cotejar diferentes modelos de análisis se ha observado que existen, en general, tres tipos. El primero se interesa por la macroestructura del poema y compara el texto original con el texto meta a grandes rasgos. En este caso se plantean preguntas como qué tipos de traducción de poesía hay, qué elementos se mantienen y cuál es la forma del poema original en comparación la del poema meta. El segundo tipo se fija en los detalles, es decir, en la microestructura del texto. En este caso, el análisis quiere determinar si ha habido algún cambio o qué elementos se han mantenido a nivel sintáctico, léxico, fonético, etc. Finalmente, el tercer tipo trata de observar si se ha reproducido el efecto o la intención del poema original. En este artículo me referiré a ellos como modelos macrotextuales, microtextuales y mixtos, respectivamente. A continuación describiremos esta propuesta de tipología más detalladamente.

#### 3.1. Modelos macrotextuales

Uno de los primeros modelos que encaja en esta categoría es el que propone Holmes en 1969 en su ensayo *Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form* en la revista *Babel*.

Holmes defiende que “toda traducción es un acto de interpretación crítica, pero hay algunas traducciones de poesía que se diferencian de todas las demás formas interpretativas en que también tienen por objeto ser actos de poesía” (Holmes, 1969: 20-27). Propone primero, en conjunción con esta idea, la designación ‘metapoema’. Dentro de esa designación distingue varias categorías, como puede observarse en la ilustración 3.

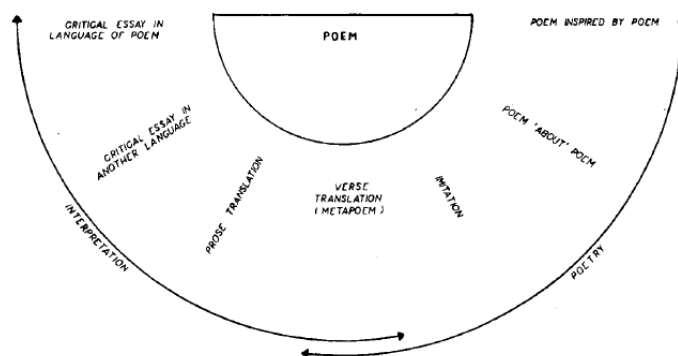


Ilustración 3 Metapoema de Holmes 1969

Basándose en estas categorías y desarrollando las ideas que surgen de ellas, Holmes distingue cuatro formas de traducir poesía: la mimética, que mantiene la forma del original (en su caso la métrica y la estructura); la analógica, que busca una expresión equivalente en la cultura de llegada; la orgánica, donde se mantiene el material semántico y se deja que el poema se desarrolle de manera natural; y la forma extrínseca o desviada (*extraneous o deviant*) donde ni en la forma ni en el contenido del poema original aparece implícita en la traducción (Holmes, 1967: 27). Estas clasificaciones se aplican solamente a aquellas que emplean el verso: Holmes descarta las traducciones de verso en prosa, pues da por sentado que no pretenden ser un poema por derecho propio (Lefevere, 1970: 3).

Lefevere, en 1975, propone a su vez ocho tipos de traducción de poesía en la obra *Translating poetry: seven strategies and a blueprint*. Estas son la traducción fonética (que trata de recrear los sonidos de la lengua de origen en la lengua meta), la traducción literal (o palabra por palabra), la traducción métrica (reproduce la métrica original en la lengua meta, lo que no es siempre posible), la traducción en prosa, la traducción rimada (quiere reproducir la rima, por lo que el sentido puede resultar no equivalente), la traducción en verso libre (prevalece el sentido semántico) y la traducción interpretativa. Esta última puede ser de dos tipos: versión o imitación. La versión se produce cuando se prescinde la forma del original. La imitación



se produce cuando el traductor produce un poema propio (Lefevere, 1975: 103).

Como se puede observar, tanto Holmes como Lefevere se fijan en los rasgos formales de la macroestructura del poema original (cómo son la métrica, la rima, los fonemas, etc.) para analizar cuáles de ellos se mantienen en el poema traducido sin entrar en un análisis línea por línea o palabra por palabra. Existen, sin embargo, también modelos que se interesan por los cambios realizados a nivel microtextual.

### 3.2. Modelos microtextuales

En esta segunda categoría se incluyen todos aquellos modelos que identifican y clasifican los cambios realizados a nivel microtextual que se concretan en el léxico, la sintaxis, la pragmática, la morfología o la fonética. También se engloban aquí otros modelos que, si bien no fueron pensados originalmente para analizar traducciones de poesía, han sido utilizados o contemplados para tal fin desde su creación.

En este estudio se resaltan dos de ellos. El primero son las doce tendencias deformantes de la traducción de Berman (2000) expuestas en *Translation and the trials of the foreign*. Estas tendencias son, según el autor, hasta cierto punto inevitables, pero pueden ser mitigadas por un traductor atento. Entre ellas se cuentan la racionalización, la clarificación, la ampliación, el ennoblecimiento o vulgarización, el empobrecimiento cualitativo, el empobrecimiento cuantitativo, la destrucción de los ritmos, la destrucción de las redes de significación subyacentes, la destrucción de patrones lingüísticos, la destrucción de la red vernácula o su exotización, la destrucción de expresiones y modismos y la supresión de la superposición de lenguas. Aunque muchas de estas tendencias también se podrían aplicar a nivel macrotextual, se suelen analizar verso a verso o palabra por palabra, como en el estudio de Jafari & Karimnia (2015).

En un artículo de 2018, Carpintero propone su propio modelo de análisis, inspirado en la retórica y basado en lo que denomina «metábole», según la Retórica General del Grupo  $\mu$ : “toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje” (1970: 62; Carpintero, 2018: 106-7). Para Carpintero estas estas metáboles pueden generarse en todos los niveles lingüístico-textuales: el fonético-morfológico, el sintáctico, el semántico y el lógico-textual. Pueden, además, tener lugar de cuatro maneras: supresión;

adjunción; supresión/adjunción o sustitución [...] y permutación (ibid). Algunos ejemplos de posibles metáboles serían los siguientes:

- Supresión fonética: Wo die Wälder // donde los bosques (se pierde la aliteración del sonido de la w en la T1)
- Permutación sintáctica: er tobt // furioso (verbo/adjetivo T1)
- Sustitución semántica: Halbgott // héroe (sustantivos de campos semánticos cercanos, pero no traducciones directas en la T2)
- Supresión lógico-textual: Jetzt aber, drin im Gebirg / Tief unter den silbernen Gipfeln / Und unter fröhlichen Grün // Como el río joven y furioso (se pierde el hilo narrativo que nos sitúa primero dentro de la montaña en la T2).

Esta primera parte del modelo tiene un fuerte componente microtextual. Sin embargo, al analizar la traducción de poesía no solo es necesario fijarse en la macro y micro estructura, también en combinarlas.

### 3.3. Modelos mixtos

Así, en la segunda parte de su artículo Carpintero combina las metáboles con las categorías de Holmes (forma mimética, analógica, orgánica y extraña) y con las partes de la retórica (Carpintero, 2018: 107). Así, relaciona la *inventio* con la semántica, la *dispositio* con la sintaxis y ambas con la pragmática (2017: 103). Añade, además, que “tanto la *inventio* como la *dispositio* comparten aspectos verdaderamente esenciales ya que no debemos olvidar que son formantes del discurso junto con la *elocutio*. Es decir, ninguna de las tres partes clásicas de la retórica debe ser vista de manera aislada, sino que todas se entrecruzan” (2017: 103). Asimismo, Carpintero indica que existen lenguas cuya sintaxis es radicalmente distinta, como el español y el turco, por lo que las traducciones, en consecuencia, requieren enormes ajustes en el nivel oracional que a su vez implican unas desviaciones sintácticas inevitables (2017: 107).

El modelo de Carpintero evidencia que ambos niveles están intrínsecamente relacionados conciliando el análisis de la macro y microestructura a través de conceptos de la retórica. Este enfoque ayuda, a su vez, a expresar qué planos de la macroestructura (gracias en particular a las categorías de la *inventio* o contenido y la *compositio* u organización de la información) se ven afectadas por las metáboles en la microestructura. Carpintero defiende, igual que Arduini que “la traducción presupone un

modelo integrado en que no quede excluido ninguno de los aspectos retórico-textuales" (Arduini, 2000: 159). Sin embargo, no termina de ayudar a explicar por qué se toman estas decisiones o por qué factores pueden haberlas condicionado. También crea nuevos interrogantes: ¿se deben considerar todas y cada una de las metáboles de un poema para poder analizarlo correctamente? y ¿qué sucede cuando hay tantos cambios en un texto que no es posible seguir este esquema?

Otro modelo aboga por fijarse no en la retórica, sino en el público. En la obra *The Art of Translating Poetry* (1988), Raffel presenta su propia clasificación de tipos de traducción poética e identifica cada uno con un público diferente. Al inicio de su propuesta reconoce que pocos estarán de acuerdo con su sistema, puesto que "muy pocos de los que escriben sobre traducción, en particular, están dispuestos a admitir que ningún tipo de traducción es "el mejor" para todos y cada uno de los públicos" (Raffel, 1988: 108). Considera que esta prevención tal vez se deba a que los críticos no comprenden o no son conscientes de las cuestiones lingüísticas y culturales que hay que tener en cuenta (Raffel, 1988: 108-112).

Aunque tiene algunos puntos en común con los modelos de Holmes y Lefevere, la tipología de Raffel no se rige por lo que se ha conservado de la macroestructura, sino por el público destinatario. El primer tipo de traducción es la "traducción formal", dirigida a los académicos y los estudiantes, con fines más didácticos que literarios. El segundo es la "traducción interpretativa", dirigida a un público general que lee con fines literarios. También habla de la "traducción expansiva" o "libre", pensada para quienes no leen por cuestiones literarias, sino que quieren leer algo sin más, y preferiblemente algo nuevo, reciente. Por último, Raffel menciona la "traducción imitativa", que apenas considera traducción como tal: es aquella es que "apenas una traducción", ya que el público se interesa más por el trabajo de un traductor en particular que en el del poeta original (Raffel, 1988: 108). Da el ejemplo de las traducciones de Robert Lowell en su obra *Imitations*, donde aparecen "traducciones" que son realmente poemas inspirados por los de otros autores.

Algunos traductores profesionales de poesía y estudiosos sobre el tema, por el contrario, no ponen el énfasis en la métrica o lo que se ha sacrificado del poema, sino en el efecto que buscan recrear en la traducción. En el sentido de Bonnefoy:

Uno debe poder ver, en efecto, lo que motiva el poema (...); uno debe saber revivir el acto que a la vez lo produjo y lo estanca allí: y desprendidas de esa forma fija que no es más que la huella, la intención, la intuición primeras (una aspiración, digamos, una obsesión, algo universal) podrán ser intentadas de nuevo en la otra lengua..." (1998: 27).

En esta misma línea apunta Jeroen Vandaele en su libro *Translation and Big Details* (2023) cuando propone los conceptos de pensamiento parte-todo y los grandes detalles para la traducción humanística (en la que se engloba la traducción de poesía). El objetivo es incidir en cómo los elementos microtextuales pueden tener grandes repercusiones a nivel macrotextual. A su vez, expresa la importancia de la intencionalidad del autor y del traductor. Para Vandaele:

(...) el pensamiento parte-todo es la capacidad de proyectar rápidamente un significado relevante, rico y reajutable sobre un elemento textual, por minúsculo o elusivo que sea, mediante la activación masiva del conocimiento holístico: conocimiento de textos, géneros, interacciones en la vida real, audiencias y culturas. Se trata de una capacidad esencial para la interpretación, la producción creativa de significados y la comparación textual para la traducción. Es, o al menos eso argumentaré, una capacidad que permite a los expertos en traducción calibrar cuándo y por qué los detalles son importantes en la interpretación, la creación y la comparación (2023: 7).

Vandaele admite que su teoría aún tiene algunos puntos débiles, como la forma de identificar estos "grandes de detalles", lo que remite a algunas de las preguntas que surgen a raíz del modelo de Carpintero. Es difícil, sin embargo, juzgar todos estos modelos de forma abstracta. Para decidir con mejor criterio cuáles son los puntos fuertes y débiles de cada modelo, se aplicarán a un poema concreto.

#### **4. Un poema, una traductora y cuatro traducciones**

*Der Rhein* es uno de los diecinueve himnos compuestos por Hölderlin entre 1800 y 1804, junto con *Der Ister*, *Wie wenn am Feiertage*, *Die Wanderung y Germanien*, entre otros. En su versión más conocida, *Der Rhein* consta de quince estrofas de 14 a 16 versos cada una, excepto la última, que solo contiene 12 versos. En una versión anterior del poema, sin embargo, esta estrofa también está formada por 14 versos. El poema está escrito, además, en verso libre.

En esta composición, Hölderlin sigue la estructura de las tríadas de Píndaro. Dicho de otra forma, las quince estrofas pueden agruparse en subgrupos de cinco tríadas de tres estrofas cada una. En un comentario a una de las versiones del poema, Hölderlin señala que:

Das Gesetz dieses Gesanges ist, daß die zwei ersten Partien der Form [nach] durch Progreß u Regreß entgegengesetzt, aber dem Stoff nach gleich, die 2 folgenden der Form nach gleich dem Stoff nach entgegengesetzt sind die letzte aber mit durchgängiger Metapher alles ausgleicht. (Hölderlin, Schmidt, 1992: 56)<sup>1</sup>

En cuanto al contenido, las estrofas de *Der Rhein* siguen el curso del propio río, desde su nacimiento en las montañas, su juventud salvaje, su llegada a su paso por las llanuras de Alemania hasta llegar a su desembocadura. Realizan, a su vez, un recorrido por la filosofía de Hölderlin: al principio se ensalza la importancia de la naturaleza y el poema está lleno de alusiones a la Antigua Grecia; después, a medida que el Rin avanza en su cauce, el poema subraya la importancia de la naturaleza y la unión del poeta con la misma. Continúa invocando referencias a la Ilustración y a Rousseau, referentes para Hölderlin más cercanos a él que los de la Antigua Grecia. Finalmente, el poema termina con el ideal del filósofo y poeta para Hölderlin, encarnado en su amigo Sinclair, y referencias a la concepción de religiosa y panteística del poeta, encarnada en el dios cristiano. La esperanza y el anhelo por la llegada a Alemania de una nueva época democrática e ilustrada son evidentes en el poema.

Tras exponer las características principales de este poema de Hölderlin, se procederá a comparar las distintas traducciones de Jaffé según los modelos esbozados anteriormente.

#### 4.1. Macroestructura: *Der Rhein* y sus formas

Para abordar los modelos macrotextuales se utilizará como ejemplo la segunda estrofa del poema *Der Rhein* y sus tres traducciones lingüísticas (T1,

---

<sup>1</sup> “La norma que rige este canto es que las dos primeras partes son opuestas en su forma (progresión y la regresión), pero iguales en el contenido, las dos partes siguientes son iguales en la forma y opuestas en el contenido, pero la última lo compensa todo con una metáfora continua”. (Hölderlin, Schmidt 1992: 856) [traducción propia].

T2 y T3). En esta estrofa, como se puede observar en la tabla 1, se describe el nacimiento del río y se relaciona al mismo con un semidiós:

<p><b>Der Rhein</b>          (...)          Jetzt aber, drin im Gebirg,          Tief unter den silbernen Gipfeln          Und unter fröhlichem Grün,          Wo die Wälder schauernd zu ihm,          Und der Felsen Häupter          übereinander          Hinabschaun, taglang, dort          Im kältesten Abgrund hört          Ich um Erlösung jammern          Den Jüngling, es hörten ihn, wie er          tobt',          Und die Mutter Erd anklagt'          Und den Donnerer, der ihn          gezeuget,          Erbarmend die Eltern, doch          Die Sterblichen flohn von dem Ort,          Denn furchtbar war, da lichtlos er          In den Fesseln sich wälzte,          Das Rasen des Halbgotts.</p>
---

Tabla 1. Segunda estrofa de *Der Rhein*

Al aplicar las categorías del metapoema de Holmes a las tres traducciones (véase la tabla 2), se podría aplicar el concepto de «traducción en verso» a la T1, el de «poema del poema» a la T2 y el de «poema inspirado por el poema» al T3. La T1 conserva la estructura de los versos y el contenido, la T2 más o menos el significado, condensándolo notablemente, y la T3 se separa tanto de la forma como del contenido. Además, Jaffé menciona explícitamente que está escribiendo un poema inspirado por el original y las traducciones realizadas con anterioridad.

**Traducción 1: El Rin**

**Traducción 2: Rin**

**Un poema como un**

		<b>río</b>
(...)	(...)	(...)
Pero ahora desde dentro de la montaña	Como el río joven y salvaje	Como el Rin antes
al fondo de los picos de plata	que fuerza furioso en acantilados	tampoco el Orinoco
y bajo el verde alegre,	y cataratas su salida de las ataduras	sabe desde un principio
donde los bosques [/] estremecidos y	terrenales de su fuente,	a dónde ir y qué hacer
las cabezas de rocas sobrepuestas	intentaba librarse él,	con el caño Casiquiare,
voltean a mirarlo, día tras día, [/] allá	como un héroe antiguo	o si divertir el camino
en el abismo más frío, oí clamando por su salvación,	de sus cadenas.	que se bifurca
al joven, y lo oían, furioso acusando a la madre tierra		a veces más
y al Tonante quien lo engendró,		o a veces menos.
piadosos sus padres, pero los mortales huían del lugar,		
pues terrible era, sin luz		
retorcido en sus cadenas,		
el frenesí del semidiós.		

Tabla 2. T1, T2 y T3 de la segunda estrofa de *Der Rhein*.

No obstante, surge la duda acerca de dónde están los límites entre las diferentes categorías. Así, cabe preguntarse a qué categoría pertenece una traducción que no mantiene la estructura de los versos, pero sí es fiel al contenido. Del mismo modo, no encontramos un equivalente o descriptor en esta clasificación la T4, plástica e intersemiótica. Es más, el propio Holmes

expandió en su momento el significado de lo que es una traducción y actualmente el *outward turn* hace lo mismo, por lo que quizá conviene pensar si el modelo de Holmese queda corto y es necesario crear una nueva categoría (obra de arte inspirada por el poeta / *work of art inspired by the poem*) o si este nuevo tipo de traducciones deben ser analizadas de otra forma.

La segunda clasificación de Holmes (formas orgánica, analógica, orgánica y extrínseca) también plantea limitaciones. Ya en el caso de adscribir la T1 a una de las categorías surge la pregunta si, tratándose de un poema en verso libre, este tipo de traducciones habrían de clasificarse como miméticas u orgánicas, puesto que se mantiene la estructura del original, que es la ausencia de estructura. Si se comparan las tres traducciones esta pregunta se hace aún más evidente: la T2 podría ser orgánica o extrínseca, pero calificar la T1 y T2 de orgánicas, aunque sea de formas diferentes, parece erróneo. La T3, de corresponder a una de las categorías de Holmes, sería extrínseca, pero, de nuevo, no es equiparable a las T2. Los límites entre las cuatro formas pueden ser, en la práctica, muy flexibles. Por último, la traducción intersemiótica queda totalmente fuera de esta clasificación.

En lo que respecta a la tipología de Lefevere, la T1 podría, con la justificación adecuada, ser una traducción literal, métrica o traducción en verso libre (o incluso pertenecer a más de una categoría). Las otras dos solo encajarían en el apartado de interpretación, si bien siguen reglas diferentes. A modo de resumen, véase la siguiente tabla:

<i>Traducción de Jaffé</i>	<i>Según Holmes</i>	<i>Según Lefevere</i>
<i>Traducción 1: El Rin</i>	Verse translation Forma mimética u orgánica	Traducción literal o métrica o en verso libre
<i>Traducción 2: Rin</i>	Poem of the poem Forma orgánica o extrínseca	Interpretación
<i>Traducción 3: Un poema como un río</i>	Poem inspired by the poema Forma extrínseca	Interpretación
<i>Traducción 4: Collage El Rin</i>	¿Obra de arte inspirada por el poema? / ¿Forma extrínseca?	¿Interpretación?

Tabla 3. Clasificación de las traducciones de Jaffé según Holmes y Lefevere



Otra cuestión reseñable es que tanto Jaffé como Isava afirman que las T1 de todos los poemas son “literal(es)” y que “el autor se convierte entonces como en un traductor stricto sensu –fiel a la letra del otro” (Hölderlin & Jaffé, 2016: 11). Sin embargo, un crítico puntilloso podría alegar que cabe un mayor grado de literalidad: Jaffé traduce “Tief unter den silbernen Gipfeln” como “al fondo de los picos de plata” y no como “al fondo de los plateados picos” o “profundos bajo los plateados picos”.

Se observa pues que hay niveles de literalidad y todas estas categorías que Holmes y Lefevere proponen no son absolutas. De hecho, en algunos casos resulta difícil marcar el límite entre unas y otras. Quizá por ello, aunque sea de forma inconsciente, otros autores abogan por modelos más microtextuales.

#### 4.2. Microestructura: ¿Cómo de literal?

La coexistencia de diferentes traducciones literales se evidencia leyendo el prólogo de Jaffé. En él, la traductora hace referencia a otra traducción de los himnos del poeta suabo:

En el 2013 se publicaron en las Ediciones Hiperión los himnos allí llamados cánticos (Gesänge) en edición de Anacleto Ferrer y versión española de Jesús Munárriz. Se trata de traducciones literales y fragmentos que Michael Knaupp reunió en 1993 siguiendo de forma semidocumental (...) los himnos del famoso cuaderno de folios de Homburg (Jaffé, 2016: 30-31)

Resulta interesante que Jaffé describa las traducciones de Munárriz como “literales”, aludiendo implícitamente a que son más literales que las suyas. La tabla 4 permite apreciar las diferencias entre ambas versiones:

<b>Der Rhein</b>	<b>T1 (Jaffé)</b>	<b>Traducción (Munárriz)</b>
Im dunkeln Efeu saß ich, an der Pforte	Sentado estaba en la oscura hiedra, junto al portal	Estaba sentado en la oscura hiedra, a las puertas
Des Waldes, eben, da der goldene Mittag,	del bosque cuando el mediodía dorado	del bosque justo cuando el dorado mediodía,
Den Quell besuchend, herunterkam	bajó a visitar la fuente	por visitar la fuente, iba bajando
Von Treppen des	las escaleras de los Alpes	

Alpengebirgs, Das mir die göttlichgebaute, Die Burg der Himmlischen heißt	construidos por los dioses y llamados el castillo de los celestiales,	los escalones de los Alpes, de construcción divina, que para mí bastión de los celestes se llaman
---	--	--

Tabla 4. T1 de Jaffé y traducción de Munárriz de parte de la primera estrofa de *Der Rhein*.

Para describir cómo se procede exactamente en cada una de estas traducciones se puede recurrir a modelos o clasificaciones que se centran los cambios a nivel microtextual.

Para Carpintero, como se ha expresado antes, una metábole es “toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje” (1970: 62). Al comparar las traducciones de Jaffé y Munárriz se aprecia que las metáboles son, sobre todo, sustituciones sintácticas por necesidad (Die Burg der Himmlischen **heißt** / y **llamados** el castillo de los celestiales / bastión de los celestes **se llaman**), ya que el alemán y el español tienen sistemas diferentes.

Si se observa la tabla 1, que muestra las T1, T2 y T3 de la segunda estrofa, se ve que la traducción literal de Jaffé contiene alguna adjunción y permutación sintáctica más (Den Jüngling, es hörten ihm, wie er **tobt**/ al joven, y lo oían, **furioso**). También se mantiene bastante cerca de original en cuanto a cantidad de metáboles, aunque es posible encontrar algunas permutaciones. Un ejemplo de ello es la siguiente permutación fonética, que cambia la aliteración del sonido /e/ por el sonido /p/: Erbamend die Eltern / **p**iosos los **p**adres.

Si observamos la T2, es obvio que la cantidad de metáboles aumenta. La estrofa al completo ha cambiado sintácticamente, ha habido numerosas supresiones semánticas (*Gipfel*/acantilados o *Halbgott*/héroe antiguo), si bien a un nivel lógico-textual el original es más o menos reconocible. Es decir, el hilo narrativo del poema, la personificación del Rin y el orden en que se suceden los elementos siguen estando presentes. La T3, sin embargo, resulta irreconocible a nivel microtextual debido a la multitud de cambios.

Si utilizamos el concepto de deformación de Berman y sus subclases para describir lo traducido, las versiones literales de Jaffé y Munárriz apenas presentan deformación alguna. Procede insistir en que hablamos de un

poema en verso libre, por lo que las traducciones literales no pierden la rima y el ritmo del original. No obstante, al analizar las T2 y T3 de Jaffé encontramos casi todas las tendencias deformantes: la clarificación, la ampliación, el ennoblecimiento o vulgarización, el empobrecimiento cualitativo, el empobrecimiento cuantitativo, la destrucción de los ritmos, la destrucción de las redes de significación subyacentes y la destrucción de patrones lingüísticos, por nombras algunas (véase tabla 5).

En la T3 se aprecia, además, la destrucción de la red vernácula o su exotización. la destrucción de expresiones y modismos y la supresión de la superposición de lenguas. Esto no implica un juicio necesariamente negativo. En este caso Jaffé presenta sus traducciones 2 y 3 con transparencia y además explica cómo las ha realizado.

<i>Traducción de Jaffé</i>	<i>Tendencias según Bermann</i>	<i>Metáboles según Carpintero</i>
<i>Traducción 1: El Rin</i>	Apenas hay	Sobre todo sustituciones sintácticas, algunas permutaciones fonéticas
<i>Traducción 2: Rin</i>	clarificación, ampliación, ennoblecimiento o vulgarización, empobrecimiento cualitativo, empobrecimiento cuantitativo, destrucción de los ritmos, destrucción de las redes de significación subyacentes, destrucción de patrones lingüísticos.	Metáboles de todo tipo, sobre todo supresiones
<i>Traducción 3: Un poema como un río</i>	Clarificación, ampliación, ennoblecimiento o vulgarización, empobrecimiento cualitativo, empobrecimiento cuantitativo, destrucción de los ritmos, destrucción de las redes de significación subyacentes, destrucción de patrones lingüísticos, destrucción de la red vernácula, exotización	Metáboles de todo tipo, supresiones y supresiones, original irreconocible
<i>Traducción 4: Lienzo El Rin</i>	No aplicable	No aplicable

Tabla 5. Traducciones de Jaffé según las tendencias de Bermann y las metáboles de Carpintero.

Del análisis se desprende que estos modelos son útiles cuando queremos observar qué estrategias se han seguido en traducciones bastante cercanas al original. Cuanto más se alejan del texto origen menos información nos pueden aportar sobre la traducción, puesto que el texto nuevo es tan radicalmente diferente que los cambios no se pueden contar o categorizar. Por otra parte, cabe preguntarse si el análisis palabra por palabra de una traducción y todos sus detalles permite evaluar su calidad.

#### 4.3. *Intención y efecto: ¿Cómo evaluar una traducción?*

Si, como propone Carpintero, pasamos a aplicar los conceptos de la retórica en las traducciones de Jaffé, se puede comprobar que el discurso de dos de las tres traducciones lingüísticas ha sido construido de forma totalmente diferente al original. De hecho, resulta casi imposible compararlas. La *inventio* (el contenido semántico) presenta semejanzas en las dos primeras traducciones, si bien está muy modificada en la segunda, mientras que en la tercera es totalmente diferente. La *dispositio*, es decir, la organización y transformación de dicho contenido, también varía considerablemente en las tres. Esto es una consecuencia directa de las estrategias utilizadas: traducción literal, libre e inspiración. Así en el caso de la T1, la *dispositio* de la traducción es parecida a la *dispositio* de la original. En la T2, el contenido ha sido presentado de forma más resumida y directa. En la T3, el nuevo contenido viene acompañado por una nueva organización del mismo.

Si consultamos el modelo de Raffel, que dividía las traducciones de poesía según el público destinatario, cabría afirmar que, en este caso, son todas del mismo tipo, puesto que al ser publicadas al mismo tiempo y de forma conjunta, el receptor es idéntico. Así, se podría decir que se trata de traducciones expansivas o libres, concebidas para un público que quiere leer algo nuevo, o bien interpretativas, pensadas para un público general; en ciertos contextos tampoco estaría de más hablar de una traducción formal con fines académicos.

Miremos ahora entonces la intención y el efecto de las traducciones. Como hemos observado antes, si bien hay algunos modelos que tratan de combinar la macroestructura con la microestructura, este paso resulta difícil y poco intuitivo. Esta dificultad, sumada a la pregunta formulada en el apartado anterior (¿cómo se decide lo que es una buena traducción de un

poema?), pone de manifiesto la necesidad de pensar qué otros factores son relevantes al analizar y valorar la traducción de poesía. Vandaele, por su parte, defiende a este respecto que un texto puede incluir grandes detalles (elementos microestructurales) que repercutan considerablemente en la macroestructura. Identificar estos detalles es parte de la dificultad del trabajo y de la habilidad del traductor.

Para demostrar el efecto de esos “grandes detalles” y qué otros factores deberían tenerse en cuenta a la hora de valorar poesía, se presenta aquí un ejemplo concreto. En la última estrofa del poema, Hölderlin utiliza en los versos 3 y 6 los términos *Gott* y *Herrschers* respectivamente. Si se compara la primera traducción de Jaffé con la de Munárriz, se observan pequeñas diferencias: «un dios» / «soberano» (Jaffé) y «Dios» / «del Señor» (Munárriz). Véase la tabla 6:

Der Rhein	T1: El Rin	El Rin (Munárriz)
(...)	(...)	(...)
Dir mag auf heißem Pfade unter Tannen oder	Puede que a ti, mi Sinclair, en ardientes caminos	A ti, querido Sinclair, en el cálido sendero bajo los abetos o
Im Dunkel des Eichwalds gehüllt	bajo los abetos o en la sombra del robledal	en la oscuridad del robledal, recubierto
In Stahl, mein Sinclair! <b>Gott</b> erscheinen oder	cubierto de acero se te aparezca <b>un dios</b> o	de acero puede aparecésete <b>Dios</b> o entre nubes,
In Wolken, du kennst ihn, da du kennest, jugendlich,	entre nubes, tú lo conoces porque conoces, joven,	tú lo conoces, pues conoces desde joven
Des Guten Kraft, und nimmer ist dir	la fuerza del bien y no se te esconde	la fuerza del bien, y nunca
Verborgen das Lächeln <b>des</b> <b>Herrschers</b>	la sonrisa del <b>soberano</b> ,	se te ocultó la sonrisa <b>del Señor</b>
Bei Tage, wenn	de día, cuando	de día, cuando
Es fieberhaft und angekettet das	afebrado y sometido en cadenas	febril y encadenado parece
Lebendige scheint oder auch	parece lo vivo o también	lo viviente ni tampoco
Bei Nacht, wenn alles gemischt	en la noche, cuando todo	de noche, cuando todo se mezcla
Ist ordnungslos und wiederkehrt	se mezcla y sin orden está y regresa	y desordena y vuelve
Uralte Verwirrung.	ancestral confusión.	la primitiva confusión.

Tabla 6. Estrofa 15 de Der Rhein en las traducciones de Jaffé y Munárriz.

En el caso de la traducción 2 de Jaffé hay una referencia a un “ideal divino”, pero la argumentación aplicada a las traducciones más literales no es relevante. En el caso de la traducción 3, el matiz se pierde completamente (véase tabla 7), por lo que a partir de este momento nos centraremos en la traducción 1 de Jaffé y la de Munárriz.

<b>Der Rhein</b>	<b>T2: Rin</b>	<b>T3: Un poema como un río</b>
(...)	(...)	(...)
Dir mag auf heißem Pfade unter Tannen oder	Es posible, joven y fogoso amigo,	Cuándo podré
Im Dunkel des Eichwalds gehüllt	que creas ver en la lucha del presente	regresar
In Stahl, mein Sinclair! <b>Gott</b> erscheinen oder	un <b>ideal divino</b> ,	a Caracas.
In Wolken, du kennst ihn, da du kennest, jugendlich,	encarnación de un bien,	2008
Des Guten Kraft, und nimmer ist dir	una libertad,	
Verborgen das Lächeln <b>des</b> <b>Herrschers</b>	una cura a la fiebre,	Y dos años más tarde
Bei Tage, wenn	una salida posible	Continuo la espera
Es fieberhaft und angekettet das	de la duda, del desorden.	Pero ya en otra medida:
Lebendige scheinete oder auch	la nocturna,	Para traducirme este presente con su angustia
Bei Nacht, wenn alles gemischt	vieja confusión.	Tener que relegar con dolor la poesía fluida de mi amado
Ist ordnungslos und wiederkehrt	ancestral confusión.	Poeta
Uralte Verwirrung.		Y recalar en estos trozos de poemas Islas caribe Cantos quebrados Caracas.

Tabla 7. T2 y T3 de la última estrofa de Der Rhein.

A primera vista parece que Munárriz ha sido más literal en el primer caso (*Gott*) y Jaffé más en el segundo (*Des Herrschers*). Si se consulta el diccionario Duden, se observa que, efectivamente, si se busca el término *Herrscher*, no hay indicación de que se traduzca como «Dios»:

(...) männliche Person, die herrscht (1), die die Macht innehat; Machthaber, Regent [...] ein grausamer, gerechter, absoluter, gnädiger Herrscher / der Herrscher des Landes / Herrscher über ein Land, ein Volk sein / er spielt sich gerne als Herrscher auf (ist herrschsüchtig) / zum Herrscher gekrönt werden (Duden, 2020)

Si se busca el término *Herr*, por lo contrario, observamos que en la tercera acepción sí tiene ese sentido:

(...) männliche Person, die über andere oder über etwas herrscht; Gebieter; Besitzer [...] ein gütiger, gnädiger, gerechter, strenger Herr / **Jesus Christus, der Herr / der Herr Jesus** / der Herr des Hauses / sind Sie der Herr dieses Hundes? / **Gott der Herr / der Herr der Welt (Gott) / der Herr über Leben und Tod (Gott)** / der ist Herr über einen großen Besitz (er hat einen großen Besitz) / der Eroberer machte sich zum Herrn über das Land (Duden, 2020)

Ahora bien, el Duden no es un diccionario diacrónico. Al consultar el corpus histórico del DWDS se encuentran ejemplos de *Herrscher* empleado con el sentido de «Dios» a lo largo del siglo XVIII. Por mostrar uno de los casos:

Jesus Christus, der göttliche Sohn des ewigen Vaters, Und der Mensch, stieg wieder hinauf zu der Höhe des Berges, Welcher, bis er sich zur Rechte des Vaters erhübe, sein Thron war, Sieh, ein Thron auf Erden; und doch des **Herrschers der Welten!** (DWDS, [Klopstock, Friedrich Gottlieb]: Der Messias. Bd. 4. Halle, 1773.)

Ante estas pruebas, se podría pensar que la traducción de Munárriz es más acertada, al menos semánticamente. Faltan, no obstante, algunos elementos por considerar. En primer lugar, Jaffé y Munárriz, aunque lo parezca, no están traduciendo el mismo texto, sino dos versiones muy parecidas, pero diferentes, del mismo poema de Hölderlin. Jaffé, concretamente, utiliza la versión de la edición histórico-crítica de D.E. Sattler. Munárriz, por su parte, se basa en la versión de Michael Knaupp. Los versos en cuestión (*In Stahl, mein Sinclair! Gott erscheinen oder / (...) /*

*Verborgen das Lächeln des Herrschers*) son idénticos en ambas; es más, casi todo el poema lo es.

Sin embargo, la versión de Sattler contiene algunos versos más en las estrofas 8 y 12 y una estrofa entera más al final. Es posible que se trate de una versión anterior no pulida, puesto que no mantiene la estructura de las tríadas de Píndaro ni la uniformidad de la métrica. La versión de Sattler, también conocida como la *Frankfurter Ausgabe*, es algo anterior a la de Knaupp. La *Stuttgarter Ausgabe*, anterior a ambas, contiene el mismo texto que la de Knaupp (1953: 148-156) La primera data de los setenta, la segunda de los noventa. Jaffé, en su prólogo, describe la edición de Knaupp como correcta, pero más tradicional y “convencional”, mientras que opta por la de Sattler por la “profunda comprensión de los textos [de Sattler]” (2016: 31). Todo estos factores probablemente hayan llevado a que sea la versión utilizada por Knaupp la más fácil de localizar actualmente.

Resulta curioso que uno de los versos añadidos en la estrofa 13 contenga la palabra *Herrscher*: Das studenlange, der **Herrscher** / An goldenen Seilen gelenkt hat. La última estrofa también es diferente y hace que el poema termine con un tono ligeramente distinto, más religioso en la versión de Knaupp y más humano en la de Sattler:

Última estrofa de la versión de Knaupp / penúltima en la de Sattler	Última estrofa en la versión de Sattler
(...)	(...)
Dir mag auf heißem Pfade unter Tannen oder Im Dunkel des Eichwalds gehüllt In Stahl, mein Sinclair! <b>Gott</b> erscheinen oder In Wolken, du kennst ihn, da du kennest, jugendlich, Des Guten Kraft, und nimmer ist dir Verborgen das Lächeln <b>des</b> <b>Herrschers</b> Bei Tage, wenn Es fieberhaft und angekettet das Lebendige scheinete oder auch	Zu bleiben. Und du sprichst Ferne zu mir, aus ewigheiterer Seele, Was nennest du Glück, Was Unglück? wohl versteh' ich die Frage, <b>Mein Vater!</b> aber noch Tost die Welle, die mich Untergetaucht Im Ohr mir, und mir träumt Von des Meergrunds köstlicher Perle.



Bei Nacht, wenn alles gemischt	Du aber, kundig
Ist ordnungslos und wiederkehrt	Der See, wie des vesten Landes,
Uralte Verwirrung.	Schauest die Erd und das Licht an;

Tabla 8. Últimas estrofas de Der Rhein en las versiones de Knaupp y Sattler

Es posible que Jaffé optara por una traducción menos marcada por la terminología religiosa porque ya no encajaba teniendo en cuenta los nuevos añadidos. Donde el poema de Knaupp comienza con los dioses griegos, pasa por los filósofos y termina en dios (posiblemente el Jesús-Dioniso de Hölderlin, con tintes cristianos) y en su amigo Sinclair, el de Sattler no hace una distinción tan clara debido a la inclusión de *Herrscher* un par de estrofas antes. Además, el poema no acaba con “la sonrisa oculta del Señor”, con mayúscula (*Verborgen das Lächeln des Herrschers*) y “la ancestral confusión”, sino con una apelación a un padre no divino, sino humano. Con esto en mente, llama la atención que la versiones de Jaffé hayan sido descritas como “más humanas”.

Este análisis sirve para demostrar que para localizar los “grandes detalles”, como los llama Vandaele, que tienen grandes efectos en el poema al completo es necesario primero tener en cuenta factores que, hasta el momento, se han dejado mayoritariamente de lado en el análisis de la traducción de poesía, por ejemplo el papel del propio traductor, el objetivo de la traducción o el momento en que se ha realizado. En este caso, no se trata de elucubrar sobre por qué cada traductor optó por una versión distinta del texto de origen o si una versión es más válida que otra, sino de mostrar cómo un *big detail* puede marcar la diferencia a la hora de traducir.

## 5. Conclusiones

Los ejemplos dados en este estudio no pretenden abarcar todos los casos posibles, pero ayudan a ilustrar que, inevitablemente, casi todos los modelos de análisis de traducción poética tienen sus limitaciones. En particular se observa que aunque hay modelos que aspiran a ser integradores, muchos se limitan a analizar bien las características generales del poema original y la traducción o bien los cambios a nivel microtextual.

Se antojan necesarios, pues, modelos que combinen las decisiones del traductor tomadas a nivel microtextual con los cambios efectuados a nivel macrotextual y que, al mismo tiempo, no solo las relacionen con el contexto

en el que el poema fue escrito, sino también en el que fue traducido. En este sentido, son especialmente relevantes las reflexiones de Vandaele respecto a la capacidad de los traductores de identificar “grandes detalles” y a cómo estas afectan al texto al completo. Tal y como Vandaele plantea en su libro, de esto se deriva la cuestión de cómo identificar estos detalles.

Asimismo, también es importante dilucidar para qué queremos modelos de análisis de traducción de poesía. La gran mayoría de modelos existentes son descriptivos y no prescriptivos (si bien más de un autor incluye alguna opinión personal sobre alguna de sus categorías). El objetivo de un modelo de análisis, al menos en un contexto de investigación, no debería ser decidir qué es una traducción válida de un poema y qué no lo es, sino identificar cuáles son las características que hacen de un texto un poema original y cuáles de ellas y cómo han sido vertidas a la lengua meta. Esto nos puede dar información no solo acerca de qué estrategias de traducción se han utilizado, sino también de lo que el traductor considera importante traducir. Por todo ello es imposible desligar un texto de su traductor y a un traductor de su contexto. Aunque se haya considerado al traductor invisible, su labor y sus decisiones no lo son.

Un primer paso sería, por tanto, analizar el texto original para identificar qué es lo que el autor quería lograr con el poema y qué “grandes detalles” lo revelan. En consecuencia, este análisis no debería obviar el contexto de la traducción y el traductor, que se refleja en los siguientes aspectos:

1. Factor diacrónico: el tiempo transcurrido entre la creación del texto de partida y del texto meta debe tenerse en cuenta no solo para saber en qué fijarse, sino en qué recursos de documentación utilizar.
2. Transparencia del traductor respecto al texto original utilizado y el objetivo de la traducción (una traducción fiel o un poema inspirado) entre otros.
3. Intención del traductor: quién es el traductor, qué es lo que quiere hacer, con qué fin y cómo lo logra.
4. Intención del autor y cómo esta se relaciona con la intención del traductor.
5. El factor del público: si bien la clasificación de Raffel no es perfecta, obviar el papel que el lector tiene en una traducción resulta limitante. Se debería por tanto incluir en posibles modelos de análisis.

Una vez considerados estos factores, se procede a analizar el texto traducido y observar las estrategias y técnicas empleadas con ellos en mente.

Por supuesto, otra pregunta que surge después de todo lo dicho en relación al concepto de traducción sería si, al ampliar el concepto de traducción son necesarias nuevas categorías para nuevas formas de traducción. Esto es relevante, por ejemplo, en el caso de «traducciones» de poemas a otros tipos de obras de arte. ¿Debemos en este caso seguir hablando de traducciones, simplemente más alejadas del original, o se trata de categorías independientes?

En las traducciones de Jaffé del poema *Der Rhein* se ha podido observar que realizar un análisis sin considerar cuál es el objetivo de la traductora resultaría un trabajo infructuoso. Aquí la primera traducción coincide con lo que se suele considerar una traducción correcta cuando se abre un libro de poesía de Hölderlin: es una versión más literal que se ciñe al texto original sin ser una traducción automática palabra por palabra. Como se ha podido observar, en los casos que consideraba importantes la traductora se ha desviado del sentido más literal. La segunda traducción, que podría describirse como un resumen del sentido del poema, sería menos aceptable en lo que respecta a las expectativas de los lectores familiarizados con Hölderlin en español. La tercera traducción sería para muchos un poema totalmente nuevo, si bien inspirado en la poesía del poeta alemán. Ahora bien, la combinación de las tres traducciones ofrece una visión más amplia de la práctica. La obra de Jaffé plantea así nuevos interrogantes: ¿qué sería de una traducción que mantuviera la métrica y el sentido de Hölderlin, pero sustituyera las referencias al Rin y a Alemania por referencias al Orinoco y a Venezuela? ¿Sería una traducción o hablaríamos ya de una versión o de una adaptación?

En último lugar, tenemos los lienzos presentados por Jaffé que hacen que el lector se replantee aún más su concepto de traducción. Estas versiones entran en el ámbito de la traducción intersemiótica. De todo esto se desprende que la deuda teórica pendiente con la traducción de poesía no solo no está saldada, sino que su montante ha ido aumentando con el paso del tiempo y la evolución de los propios Estudios de Traducción: obras como la de Jaffé pueden resultar inspiradoras en tanto nos muestran, desde la práctica, los nuevos caminos por los que transita a día de hoy la traducción de poesía.

### Referencias bibliográficas

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*, Murcia: Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- Bada, R. (2024, enero 10). “¿Qué es traducir?” En *El Trujamán*. «[https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero\\_24/10012024.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/enero_24/10012024.htm)»
- Bassnett, S., & Johnston, D. (2019). The outward turn in translation studies. *The Translator*, 25(3), 181-188. DOI: <https://doi.org/10.1080/13556509.2019.1701228>
- Benn, G. (1977) “Problemas de la lírica” en *Ensayos Escogidos*, trad. Sara Gallardo y Eugenio Bulygin, Buenos Aires: Ed. Alfa.
- Berman, A. (1992). *The experience of the foreign: Culture and translation in romantic Germany*. State University of New York Press.
- Berman, A. (2021[2000]). “Translation and the trials of the foreign”. En *The Translation Studies Reader* (4.ª ed.). Routledge.
- Bonnefoy, Y. (1998) “La traducción de la poesía” trad. Arturo Carrera, en *Diario de Poesía* 45, 27-28. En «<https://ahira.com.ar/ejemplares/diario-de-poesia-n-45/>»
- Brando, K. (2020, 03). Veronica Jaffe. *La Poeteca*. En «<https://lapoeteca.com/veronica-jaffe-metafora-transporte-y-traslacion/>»
- Carpintero Ortega, R. (2018). “Dispositio y compositio en la traducción de poesía turco-español” en *TRANS. Revista de Traductología*, 22, 99. DOI: «<https://doi.org/10.24310/TRANS.2018.v0i22.4076>»
- Duden Wörterbuch. (2020a). *Herr* (Versión digital). Bibliographisches Institut. En «<https://www.duden.de/rechtschreibung/Herr>».
- Duden Wörterbuch. (2020b). *Herrscher* (Versión digital). Bibliographisches Institut. En «<https://www.duden.de/rechtschreibung/Herrscher>».
- DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, & Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. (2024). *Korpora im DWDS: DTA-Kernkorpus*. DWDS. En «<https://www.dwds.de/r>».
- Escobar, J. (2002, febrero 14). “Traducir poesía”. En *El Trujamán*. En «[https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero\\_02/14022002.htm](https://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/febrero_02/14022002.htm)»
- Fundación Sala Mendoza. (2020, agosto 11). *Verónica Jaffé*. Sala Mendoza. En «<https://www.fundacionsalamendoza.com/post/hoja-de-artista-veronica-jaffe>»

- García de la Banda, F. (1993). "Traducción de poesía y traducción poética" en *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción: 2-6 de abril de 1990, 1993*, ISBN 84-7491-468-X, págs. 115-135. En «<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5308826>»
- Hölderlin, F. (2013). *Cánticos (Gesänge)*, trad. Munárriz y ed. Ferrer, Ed.; 1. Madrid: Hiperión.
- Hölderlin, F. (2016). *Friedrich Hölderlin: Cantos hespéricos (Según la edición histórico-crítica de D. E. Sattler) Traducciones y versiones libres en lienzos y poemas*, trad. Jaffé. Caracas: La Laguna de Campoma.
- Holmes, J. S. (1969). "Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form" en *Babel*, 15(4), 195-201. DOI: «<https://doi.org/10.1075/babel.15.4.01hol>»
- Jakobson, R. (1959) "On Linguistic Aspects of Translation." *On Translation*, edited by Reuben Brower, Harvard UP, pp. 232-39
- Jones, F. R. (2011). *The Translation of Poetry*. En K. Malmkjær & K. Windle (Eds.), *The Oxford Handbook of Translation Studies* (p. 0). Oxford University Press. DOI: «<https://doi.org/10.1093/oxfordhb/9780199239306.013.0013>»
- Junqueira, I. (2012). "Is poetry untranslatable?" *Estudos Avançados*, 26, 9-14. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0103-40142012000300002>
- Klopstock, F. G. (1773). *Der Messias*. Bd. 4. Halle. En «[https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/klopstock\\_messias04\\_1773?p=28](https://www.deutschestextarchiv.de/book/view/klopstock_messias04_1773?p=28)»
- Lefevre, A. (1975). *Translating poetry: Seven strategies and a blueprint*.
- Pound, E., & Eliot, T. S. (Thomas S. (1968). *Literary essays of Ezra Pound*. New York: New Directions. En «<http://archive.org/details/literaryessaysof00poun>»
- Raffel, B. (1988). *The Art of Translating Poetry*. Penn State University Press. DOI: «<https://doi.org/10.5325/j.ctv14gp9n1>».
- Schvartz, C. (2018, agosto 24). Hölderlin/ Jaffé – Cantos Hespéricos / Claudia Schvartz. CUARTA PROSA. En «<https://cuartaprosa.com/2018/08/24/holderlin-jaffe-cantos-hespericos-claudia-schvartz/>»
- Vandaele, Jeroen. (2023). *Translation and Big Details: Part-Whole Thinking as Practice and Theory*. Routledge Advances in Translation and Interpreting Studies. New York, NY: Routledge.

Vidal Claramonte, M. C. Á. (2022). *Outward Turn (giro de apertura)*. DOI «<https://doi.org/10.5281/ZENODO.6370297>».

