
Traducción y migración de textos poéticos en la obra de Clara Janés

Author : Debra Faszler-McMahon

Date : 5 febrero, 2015

Resumen

Clara Janés no es sólo una poeta sino también una traductora activa, y este estudio analiza cómo el acercamiento de Janés hacia la traducción poética afecta a su propia poesía original y a su teoría poética. Janés ofrece una perspectiva única sobre el concepto de la extrañeza a través de sus traducciones poéticas, y esta extrañeza se refleja en su poesía, que a menudo ha sido inspirada por las obras encontradas en la traducción. En este artículo se aborda la forma en que las traducciones de Janés han permitido un tipo de migración textual, específicamente a través de una lectura atenta del *Diván del ópalo de fuego* de Janés. Por último, el artículo reflexiona sobre la importancia del trabajo de Janés para los estudios contemporáneos de la migración y la extranjería en la literatura española.

Palabras clave

Clara Janés, traducción, migración, poesía.

En el artículo más reciente de Clara Janés sobre la traducción poética, ella describe la extrañeza ofrecida por los textos poéticos, argumentando que «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» («Las dos orillas del mar», 2008: 164). La idea de que la poesía «dice lo que no dice» parece ofrecer un problema para una poeta que ha pasado tanto tiempo con las traducciones poéticas. Clara Janés (1940-) es una de las poetas y traductoras más prolíficas de España, habiendo publicado más de veinticinco libros de poesía y más de setenta traducciones, trayendo a la literatura española textos checos, turcos, chinos, persas y árabes. Sus traducciones, así como sus interpretaciones poéticas de leyendas de diversas regiones, proporcionan evidencia de cómo la obra de Janés se dirige hacia los conceptos de extrañeza, extranjería y migración en el contexto de la poesía española contemporánea. Esta presentación se estructura en torno a tres temas: en primer lugar, un análisis del acercamiento de Janés a la extrañeza de la traducción poética, seguido de un análisis de cómo las traducciones de Janés han habilitado una especie de migración a través de su poesía original, y terminando con la importancia de su obra para los estudios de la migración y la extranjería en la literatura española.

Janés ha traducido numerosos libros de poesía de una variedad de tradiciones lingüísticas y culturales. Recibió el Premio Nacional de Traducción en español del Ministerio de Cultura de España, y de las 170 publicaciones únicas de Janés catalogadas en la Biblioteca Nacional de España, 84 son traducciones —que comprenden casi la mitad de la producción ya prolífica de Janés. Tal vez el aspecto más intrigante de sus traducciones es que Janés trabaja a menudo con textos en idiomas que ella no domina. Janés hizo hincapié en este aspecto de su escritura en una entrevista, contando que sus primeros intentos de traducción fueron inspirados por el deseo de compartir la poesía extranjera que la había impresionado profundamente. Sin embargo, aprendió que incluso el estudio y la preparación más completos dejaban ciertos huecos culturales y lingüísticos que sólo podían ser superados a través de la colaboración. Por lo tanto, ella orgullosamente reconoce que «[n]inguna de las lenguas que traduzco es que la sepa muy

muy bien [...]. Para traducir poesía hay tanta ambigüedad que siempre necesitas ayuda» (*Entrevista*, 2005).

En la introducción al libro *Translation and Culture*, Katherine Faull señala: «Cómo vemos lo extranjero, ya sea en la cultura o el texto, determina en gran medida la forma de traducir» (2004: 18). De hecho, la decisión de Janés de no buscar «dominio» sobre otros idiomas para sus traducciones poéticas surge de un profundo respeto por las complejidades del lenguaje y, tal vez por esta razón, casi todas sus traducciones recientes son colaborativas y bilingües. Por ejemplo, su versión de la poesía de Rumi incluye el persa original producido en caligrafía a través de la colaboración de Mehdi Garmrudi, así como una traducción al español creada con la ayuda de Ahmad Taherí¹. Cuando Janés trabaja con coautores como Taherí, a menudo desarrolla una traducción literal a la que entonces ella se refiere para crear una versión poética. Por supuesto, el proceso no es sencillo, y siempre hay preguntas y problemas por resolver de forma conjunta. Ella recuerda que Taherí, tal vez inconscientemente, se dedicó a enseñarle el sistema de sonidos básicos del persa obligándole a transcribir fonéticamente el texto persa en que trabajaron. Janés encontró que a través de este proceso, 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 (Janés, *Entrevista*, 2005). El tipo de interacción que Janés ha experimentado con colaboradores como Taherí le permite crear traducciones que mantienen una extrañeza estética.

Al reflexionar Janés sobre su propia teoría de la traducción poética, ella describe esa «extrañeza» como una manera de honrar las complejidades lingüísticas y culturales de un texto original, y cita a una serie de poetas y críticos como Walter Benjamin, Quevedo, Heidegger, Jaime Siles, Luis Antonio de Villena y Jenaro Talens («Las dos orillas del mar», 2008). Janés recuerda un foro en el que Talens habló sobre la traducción, y comenta:

Talens, que ha escrito mucho y bien sobre la traducción para acompañar sus excelentes versiones de poetas alemanes o de Shakespeare, manifestó que el afán de conocimiento era su móvil principal: '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 (Janés, 2008:167).

Janés está de acuerdo, y describe la traducción como un desafío porque la poesía es para ella la forma, y por lo tanto no se puede traducirla literalmente, sino que implica una aventura creativa, o un asalto a la lengua propia. Ella sostiene que «se trata, como en todo arte, de una metamorfosis; y, en la práctica, de una aventura. Para traducir, pues, hay que tener un espíritu aventurero y, en busca del logro al que se aspira, correr todos los riesgos» («Las dos orillas del mar», 2008: 166-167).

Con los años, la actitud receptiva de Janés hacia los proyectos de colaboración ha propiciado un mayor interés y capacidad para arriesgar la traducción de textos en idiomas menos relacionados con la corriente lingüística indoeuropea, como el árabe, persa, turco y chino. *The Scandals of Translation* de Lawrence Venuti demuestra que la traducción a menudo participa de estrategias orientalizantes, mediante la reproducción de los estereotipos de los «otros» y afirmando el discurso de la cultura de la traducción. Sin embargo, él sostiene que esto es más frecuente en las traducciones que tratan de ser lo más fluidas y transparentes posible, y que, de hecho, la mejor traducción tal vez no sea el «experto» tipo fluido, sino más bien el tipo en que «se manifiesta en su propia lengua la extrañeza del texto extranjero» (Venuti, 1998: 67-87)². El enfoque no especializado que Janés lleva a la traducción puede parecer sorprendente o aun ingenuo, pero mientras que el conocimiento limitado de otra cultura y lengua siempre implica una tendencia hacia la traducción «etnocéntrica», el estudio *Orientalismo* de Edward Said argumenta que las estrategias más destructivas del etnocentrismo se han construido sobre la base de conocimiento especializado y «experto» de otras culturas (Said, 1978). En *Viaje a los dos Orientes*,

unas reflexiones de Janés sobre culturas y viajes publicadas en 2011, Janés analiza el término «oriente» explícitamente, y aunque no cita a Edward Said ni hace referencia a las complejidades del orientalismo, es claro que ella reconoce y es consciente de su propia perspectiva y del efecto de la contextualización:

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).

Ella cita a un filósofo persa en su reflexión sobre la noción de Oriente, lo que es apropiado, ya que Janés ha sostenido siempre que ella acude a los aspectos culturales de su poesía no a través de un programa ideológico, sino por medio de experiencias muy prácticas de la lectura y la traducción. El rechazo de Janés de un conocimiento especializado no es una estrategia orientalizante, sino más bien una conciencia de las políticas siempre presentes en el proceso de traducción. Esta perspectiva es derivada de su propia experiencia de crecer como hablante de catalán en Barcelona en los años después de la Guerra Civil. El objetivo de las traducciones de Janés no es definir otra cultura, sino más bien dar acceso a lectores de español a un diálogo continuo con tradiciones poéticas extranjeras³.

La obra poética más popular de Janés, y una que demuestra el impacto de sus traducciones y su deseo de participar en un diálogo literario, es el *Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)* (1996). El libro se basa en una leyenda cultural islámica, una historia que, según Alessio Bombaci, es «tan famoso en el Oriente islámico como Romeo y Julieta en el Oeste» (Bombaci, 1970: 47). La leyenda cuenta la historia de amor entre Layla y Machnún, dos jóvenes separados por una variedad de factores culturales y sociales, y de los intentos de Machnún por superar esta separación meditando sobre Layla y de esa forma llegar a estar unido con ella. Si bien otros autores han desarrollado variadas interpretaciones místicas de esta unión a lo largo de los años, el relato básico –una historia de las barreras sociales, el amor y la pasión idealizada– se ha mantenido durante siglos como una historia clásica dentro de las culturas islámicas. Alessio Bombaci señala que la leyenda se trasladó de escritos árabes, en los que era principalmente una colección de poemas y relatos vagamente agrupados, a las versiones persas como el de Nizami, quien por primera vez organizó el cuento en una narrativa estructurada. A partir de ahí la historia se transfirió a las letras turcas, donde se modificó de nuevo y fue diseminada (Bombaci, 1970: 47-112). Por tanto, el significado de la leyenda reside no sólo dentro de la propia historia, sino también dentro del proceso en que ha sido adoptado y embellecido por medio de diversas comunidades culturales y lingüísticas a través del tiempo. La versión de Janés marca la primera vez que la historia ha sido interpretada en castellano, y los movimientos históricos de la leyenda a través de una variedad de fronteras culturales, lingüísticas y nacionales la convierten en una obra importante para el análisis de extrañamiento, extranjería y migración en la poesía contemporánea española⁴.

La historia transmitida en el *Diván* de Janés se corresponde muy de cerca en su forma poética y contenido narrativo a otras versiones conocidas de la leyenda de Layla y Machnún. De hecho, parece participar del patrón bien establecido de una «respuesta» o *jev?b*, una práctica tradicional de las letras persas y turcas que ha marcado los parámetros de muchas interpretaciones de la historia⁵. La versión de Janés, al igual que las versiones de Nizami y otros, está enmarcada por un prólogo y una coda de poemas de introducción y conclusión. Títulos como «Excusa y razón que del libro se da» (20) y «El poeta pone punto final a lo escrito» (114) expresan las motivaciones y los objetivos del texto y de su narrador poético⁶. Además, muchos títulos emplean expresiones formuladas como «De cómo...», «Donde se relata...» y «Lo que dijo...», haciéndose eco de la sintaxis y del vocabulario del persa y turco. El seguir de cerca un original en el contexto de una «respuesta» nunca ha sido considerado un defecto en la tradición «jevab», porque «en vez de ofrecer nuevos temas y estados de ánimo, [los autores] intentaron

crear variaciones utilizando los mismos temas y estilos» (Bombaci, 1970: 85). El *Diván* de Janés sigue los parámetros tradicionales; sin embargo, como en todas las respuestas buenas, también varía las normas de forma sutil e intrigante. Dos aspectos de su interpretación son particularmente notables para un estudio de la extrañeza en la poesía contemporánea: la incorporación de la mutualidad como tema central dentro del énfasis tradicional en los estados cambiantes del ser, y la atención explícita dada a la poesía como medio de unión transformadora.

La leyenda Machnún-Layla desafía las nociones estables de identidad porque Machnún pasa por varias metamorfosis que ponen el «yo» en juego. A partir de la transformación de Kays en Machnún, y terminando con la creación por Machnún de Layla en su corazón, la leyenda siempre presenta el «ser» y el «yo» como dinámica. La versión de Janés toma la noción de ser inestable y la extiende a cuestiones de identidad española mediante la filosofía de un poeta islámico, Ibn al-‘Arabí, que vivió y escribió en la península Ibérica. Ibn al-‘Arabí fue un filósofo y místico islámico del siglo XIII que nació en Murcia (al-Andalus), y su pensamiento tiene gran resonancia para enfoques alternativos al ser y al saber dentro de una tradición literaria y filosófica peninsular pero no del todo «occidental». La expresión famosa de Ibn al-‘Arabí «*wahdat al-wuyud*» describe su sistema de pensamiento religioso, y ha resultado ser una frase compleja y controvertida. Como Rosemary Schimmel explica, «el término *wuj?d*, lo que se traduce generalmente como ‘ser’, o ‘existencia’, significa, básicamente, «encontrar», o «que se encuentran», y es, por tanto, más dinámica que la mera ‘existencia’» (Schimmel, 1975: 267). En árabe, como en otras lenguas semíticas, no hay una expresión equivalente a «ser». Estudiosos contemporáneos recomiendan la mejor traducción de *wahdat al-wuj?d* como la «unión de encontrar y ser encontrado». *Siwuj?d* debe ser entendida como una participación más activa que la mera existencia, con la connotación de reciprocidad que incluye tanto «encontrar» como «ser encontrado», entonces el sistema filosófico de Ibn ‘Arabí describe un encuentro mutuo. La noción de encuentros mutuos como base de un sistema de pensamiento filosófico es intrigante en el contexto de debates contemporáneos sobre la identidad, la migración, y los extranjeros. Pero una filosofía de encuentros mutuos fue también controvertida durante la época de Ibn ‘Arabí, pues es una idea que ha hecho de él una figura polémica tanto en el Islam ortodoxo y más allá. Por ejemplo, la poesía amorosa famosa de Ibn al-‘Arabí insiste en la creación mutua con la Divinidad: «¿Cómo puede ser independiente, / Cuando yo le ayudo y le asisto? / En mi conocerlo, yo lo creo» (Schimmel, 1975: 266). La filosofía de Ibn al-‘Arabí implica un enfoque radical en «ser», que hace hincapié en los actos recíprocos entre el «yo» y hasta el más desconocido y misterioso «otro».

En su *Diván del ópalo de fuego*, Janés hace eco de Ibn ‘Arabí, enfatizando la importancia de los encuentros mutuos. Uno de los mejores ejemplos de *wahdat al-wuj?d* se produce en el «Poema de Layla». Mientras que en las versiones tradicionales de la leyenda, Machnún es el poeta y Layla a menudo funciona simplemente como el objeto de la poesía, en la versión de Janés, tanto Layla como Machnún escriben poesía. Esta sección relata un intercambio epistolar y poético entre Layla y Machnún:

«Poema de Layla al recibir la carta y de las palabras que ella dijo»

Layla duerme
reclinada la cabeza
en las palabras de Machnún
que la envuelven como
incienso:
‘oscura es mi tez
pero resplandece
porque tú me ocupas’.
Todo se dispone al equilibrio.

Dos aves quietas en el alfeizar
aguardan a que ella
escriba la respuesta.

*

(las palabras)
Los rubíes que arrancó
de mi corazón su carta
son el lacre
que sellará la mía (90).

Varios aspectos del poema presentan una interacción mutua. La carta de Machnún a Layla aparece en el medio de la primera estrofa: Sus palabras no aparecen en el contexto de su propio poema, sino más bien como una cita en el centro del poema de Layla, como el título «Poema de Layla», enfatiza. La poesía de Machnún es parte de la descripción contextual que pone en marcha la respuesta de Layla. Las palabras de Machnún hacen hincapié en los aspectos tradicionales de la leyenda como la presencia de Layla en su corazón. Por ejemplo, la oscuridad de la piel de Machnún marca la presencia simbólica de Layla ya que su nombre, Laylat, significa la noche en árabe, y la frase «tú me ocupas» implica que Layla está dentro de su corazón. Sin embargo, en realidad es Machnún quien se encuentra dentro de Layla en este texto, ya que a nivel formal sus palabras aparecen dentro del dominio narrativo de Layla.

Los versos que siguen las palabras de Machnún también indican un cambio en la narrativa tradicional. Lo que queda por delante es señalado por el verso «Todo se dispone al equilibrio», un verso que divide al poema en dos mitades iguales de ocho versos. La línea indica que lo que sigue va a llevar a una nueva paridad entre Layla y Machnún. De hecho, en los tres versos que preceden a «Las Palabras», dos pájaros esperan en silencio lo que Layla va a escribir, y debido a los espacios en la forma textual, los lectores también deben tomarse una pausa expectante junto con las aves. La noción de un público esperando la poesía de Layla ofrece un equilibrio interesante a la historia tradicional de esperar la poesía amorosa de Machnún.

El poema de Layla alude a la noción de mutualidad no simplemente dando a Layla un papel activo poético, sino también mediante la intertextualidad, que sitúa sus palabras firmemente dentro de la tradición poética y filosófica de Ibn al-Arabí. Aluden las referencias de Layla a rubíes, cera, y sellos, que sitúan el poema conscientemente dentro de una larga tradición islámica literaria derivada del *Fusus al-hikam* de Ibn al-'Arabí, en la que el poeta compara los muchos aspectos de lo último desconocido «otro» –lo Divino– a los biseles de una joya, y describe la personalidad humana como el sello de Dios en las piezas de cera individuales. El *Fusus* es famoso por su estilo denso y poético, por lo que es difícil de traducir, pero muchos poetas han empleado las imágenes que utiliza Ibn 'Arabí en la obra, como por ejemplo las gemas multifacéticas, laca, un anillo de sello, y sello, para describir la complejidad de ser y para tener en cuenta la capacidad infinita del lenguaje (Schimmel, 1975: 265). En el poema de Layla, vemos la densidad de las frases y la resistencia a la traducción presente en el *Fusus* de Ibn al-'Arabí, así como un énfasis en la capacidad creativa de la palabra poética:

*

(las palabras)
Los rubíes que arrancó
de mi corazón su carta
son el lacre
que sellará la mía (90).

Los primeros versos se refieren a las gemas que la carta del amado arrancó del corazón de Layla, y se puede oír en la repetición de sonidos / k / la ruptura abrupta a la que el poema se refiere (*que arrancó, corazón, carta, lacre, que*). Sin embargo, mientras que los sonidos «k» implican un encuentro fuerte y recuerdan el exterior afilado de un bisel o gema, la prominencia de las consonantes líquidas y sibilantes como / r /, / s / y / l / señalan las gotas y chorros de cera que se utilizarán como un sello (son *el lacre, / sellará, la*, etc.). Esta combinación de la falta de permanencia (chorros de cera) y huellas o formas contundentes (sellos hechos con los biseles de un anillo), se dirige a una noción de ser inestable. Janés utiliza formas poéticas que son al mismo tiempo tanto interiores como exteriores a la cultura y literatura peninsular, y la tensión entre la interioridad y la exterioridad plantea una pregunta sobre el significado de la decisión de Janés de interpretar una leyenda cultural islámica en este momento particular de la historia de España. Tal vez se trata de la manera en que el Islam ha sido históricamente considerado como el «otro» de la Europa «cristiana» y sin embargo, la cultura islámica es una parte muy importante de la lengua, literatura y historia española, y más todavía en el siglo XXI con nuevas comunidades de inmigrantes musulmanes. Si la función de mitopoesis es «construir un puente de un contexto espaciotemporal a otro y otorgar significado continuo y renovado para una narrativa cultural probada a través del tiempo», entonces el *Diván* de Janés habla por nuestro tiempo, ofreciendo una forma de «ser» alternativa que se emplaza en los encuentros poéticos⁷. Mientras Janés explora las tradiciones culturales y religiosas de una amplia variedad de regiones y autores, es significativo que su interés por reunir a las formas culturales orientales y occidentales, interiores y exteriores, a menudo recurre a las expresiones culturales y las voces textuales que pueden ser vistas tanto interiores como exteriores a las construcciones de la identidad española.

En el contexto de la migración literaria, parece especialmente significativo que el *Diván* sólo es el texto de Janés más popular en español, sino que ha sido traducido al árabe y se encuentra en su cuarta edición en ese idioma⁸. El interés por la versión de Janés por parte de hablantes del árabe, la lengua en la que la leyenda apareció por primera vez, puede sorprender a los lectores de la poesía española, pero como Alessio Bombaci explica, las versiones originales de la historia no se convirtieron en una narrativa, y es sólo en las últimas décadas que la historia se ha interpretado artísticamente en árabe⁹. Sin embargo, debido a las muchas otras versiones de la leyenda, la traducción al árabe permite un intercambio de ideas no sólo entre la población de habla castellana y árabe, sino entre muchas otras tradiciones (sobre todo turcas y persas). El *Diván* de Janés participa de un intercambio de culturas, y este movimiento no es unidireccional. De hecho, los temas que dirigen el acercamiento de Janés hacia la traducción –por ejemplo, el énfasis en la colaboración mutua y la insistencia en la complejidad cultural y lingüística de la poesía– son las mismas preocupaciones que marcan las innovaciones de su «respuesta». Son la historia de la transmisión literaria y el movimiento intercultural que hacen que el cuento sea tan apropiado para expresar la extrañeza poética de la literatura española contemporánea. Al final de su más reciente publicación sobre la traducción poética, Janés comenta entrevistas que hizo con catorce poetas contemporáneos, haciéndoles preguntas sobre «la recepción de la poesía extranjera en España y sus consecuencias en nuestra poesía» («Las dos orillas del mar» 2008: 169). Mientras que varios poetas lamentan lo que una describe como «un especie de ‘nacionalismo’ lingüístico» o el rechazo de la poesía extranjera en traducción, Janés nota con placer que el oficio asombroso de la traducción poética «se empieza a valorar» y que «hay una mayor apertura hacia lo que se escribe fuera de España» (Janés, 2008: 173). Mientras que el trabajo original que Janés ha creado con el *Diván* no es una traducción, participa del tipo de intercambio poético ofrecido a través de sus muchas otras traducciones, creando así un diálogo que permite el acceso a formas culturales extranjeras para los lectores de español. La poesía de Janés reúne las formas culturales peninsulares e islámicas, una tarea importante en el ambiente cultural contemporáneo. Mientras que en España la retórica se esfuerza por definirse en el marco de la Unión Europea, y las distinciones entre el este y el oeste, extranjeros y nativos, interior y exterior dominan la escena política, la poesía de Clara Janés ofrece la posibilidad de mediar entre estas dicotomías. Las traducciones de Janés y su poesía original son significativas para la

España del siglo XXI no simplemente porque incorporan las tradiciones culturales, religiosas y lingüísticas que a menudo se identifican como «oriental» y por tanto «extranjero» u «otro». Son también importantes porque ofrecen enfoques alternativos a la existencia y al ser que no insisten en metáforas binarias como yo / otro, interior / exterior, sino que pueden abarcar nuevos tipos de relaciones y encuentros mutuos.

Notas

¹ Janés, Clara. Trans. Yalal ud-Din Rumi (*Rubayat*, 1996).

² Traducción mía. El original: «manifests in its own language the foreignness of the foreign text».

³ Hay solamente dos libros que han sido publicados que tratan exclusivamente las obras de Clara Janés, uno publicado en 2009 por Annelisa Addolorato (*Viaje entre palabras: poesía y prensa como comunicación y mediación: Clara Janés*) y el otro publicado en 2010 por Debra Faszter-McMahon (*Cultural Encounters in Contemporary Spain: The Poetry of Clara Janés*). Ambas obras analizan la producción poética de Janés más allá de las categorías femeninas que dominaron los estudios sobre Janés anteriormente.

⁴ Varios críticos del trabajo de Janés han discutido su traducción de los mitos, en especial su afición por «mitopoesis» intercultural, el desarrollo de nuevas versiones de las leyendas existentes. Sin embargo, estas críticas han prestado poca atención a lo que la traducción de las diversas leyendas culturales Janés dice sobre el enfoque de «otredad», o lo que ello implica en cuanto a la dinámica cultural contemporánea en España. Jill Scott articula una relación entre el contacto cultural y la revisión de los cuentos antiguos en «Translating Myth: The Task of Speaking Time and Space». Ella define mitopoesis como «the creative means by which myth achieves its translation to new times and spaces», argumentando que el objetivo de mitopoesis es entender y representar nuevas visiones del mundo y las formaciones sociales. Es en el contexto de los nuevos tiempos, espacios y configuraciones sociales que un análisis del mitopoesis de Janés parece más significativo. Janés escribe desde dentro de la España contemporánea, una región geopolítica que ocupa una posición algo único en los movimientos culturales que han definido el «oeste» y sus «otros». Es precisamente en el contexto de la cambiante relación de España con el oeste y en particular sus «otros» islámicos que la obra de Janés ofrece alternativas para abordar el «ser» y permitir los encuentros culturales. *El Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)* expresa las posibilidades de contacto cultural trayendo una leyenda islámica sobre el ser a la tradición poética española, previendo el «ser» más allá de la objetivación, y ofreciendo la poesía como un sitio para los encuentros mutuos.

⁵ Bombaci, «The History of Leyl? and Mejn?n», 85.

⁶ Las páginas citadas en el texto se refieren a Clara Janés, *Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)*, Murcia, España: Regional de Murcia, 1996.

⁷ Scott, «Translating Myth», 58.

⁸ Talat Shahin, trans, *Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)*, (al árabe), Emiratos Árabes Unidos: La Organización Cultural Abued-Dhabl, 1998. Segunda edición, Egipto, 2005. Tercera edición, Saná, Yemen, 2005. Cuarta edición, El Cairo, Egipto, 2008. También es de notar que muchas de las obras de Janés han sido traducidos a otros idiomas, incluido el árabe, checo, persa, chino, hindi,

búlgaro, italiano, alemán, francés, inglés, turco, rumano y serbocroata.

⁹ El primer relato árabe unificado (a diferencia de la original colección de relatos sueltos) era una versión dramática publicada en 1931 por el poeta egipcio Ahmad Shawq?, *Majnun Layla*. Mihr: al-Maktabah al-Tijariyah al-Kubra, 1931 (citado en Bombaci, «La Historia de Leyla y Mejn?n», 50).

Bibliografía

•

ADDOLORATO, Annelisa (2009), *Viaje entre palabras: poesía y prensa como comunicación y mediación: Clara Janés*, Colmenar Viejo, Madrid: Amargord.

•

BOMBACI, Alessio (1970), «The History of Leyl? and Mejn?n», en Alessio Bombaci, ed., Trans., Elizabeth Davies, *Leyl? and Mejn?n by Fuz?I?*, London: George Allen & Unwin LTD, pp.11-112.

•

FASZER-MCMAHON, Debra (2010), *Cultural Encounters in Contemporary Spain: The Poetry of Clara Janés*, Lewisburg, PA: Bucknell University Press.

•

FAULL, Katherine M. (2004), «Introduction», en Katherine M. Faull, ed., *Translation and Culture*, Lewisburg: Bucknell University Press, pp.13-24.

•

JANÉS, Clara (1996, 2005), *Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)*, Murcia: Editora Regional de Murcia.

•

JANÉS, Clara (1998, 2005, 2008), *Diván del ópalo de fuego (O la leyenda de Layla y Machnún)*, Trans., Talat Shahin (al árabe), United Arab Emirates: Cultural Organization Abued-Dhabl, 1998. Second edition Cairo, Egypt, 2005. Third edition Saná, Yemen, 2005. Fourth edition Cairo, Egypt, 2008.

•

JANÉS, Clara, trans., (1991), «Introducción», en *Diván*, de Yunus Emré, Guadarrama, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

•

JANÉS, Clara (2005), *Entrevista por Debra Faszzer-McMahon*, realizada en el domicilio de Clara

Janés en Madrid, España, 19 julio.

•

JANÉS, Clara (2008), «Las dos orillas del mar: Sobre la traducción de poesía», en Javier Gómez Montero, ed., *Nuevas pautas de traducción literaria: Cuadernos del taller de traducción literaria de Kiel*, Madrid: Visor, pp. 161-173.

•

JANÉS, Clara (2011), *Peregrinaje*, Madrid: Salto de Página.

•

JANÉS, Clara, trans., (1996), *Rubayat de Yalal ud-Din Rumi*, Guadarrama, Madrid: Ediciones del Oriente y del Mediterráneo.

•

JANÉS, Clara (2011), *Viaje a los dos orientes*, Madrid: Ediciones Siruela.

•

SAID, Edward (1978), *Orientalism*, New York: Pantheon.

•

SCHIMMEL, Annemarie (1975), *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill: University of North Carolina Press.

•

SCOTT, Jill (2004), «Translating Myth: The Task of Speaking Time and Space», en Katherine M. Faull, ed., *Translation and Culture*, Lewisburg: Bucknell University Press, pp. 58-72.

•

VENUTI, Lawrence (1998), *Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, London: Routledge.