



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Ordenando Paisajes:
Un Recorrido Hermenéutico y Traductológico
por las Estaciones de *Poeta en Nueva York*
(1940-2020)

D^a Rocío Saavedra Requena

2020



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

Ordenando paisajes:
un recorrido hermenéutico y traductológico
por las estaciones de *Poeta en Nueva York*
(1940-2020).

Directores:
Dr. Francisco Vicente Gómez
Dra. Marta Navarro Coy

D^a Rocío Saavedra Requena

2020

A Rubén, heart of gold.

Agradecimientos

Con la redacción de estos agradecimientos termino un proyecto que ha ocupado los últimos años de mi vida. Nunca había puesto tanto empeño y paciencia en algo y, con emoción, por fin hoy puedo verlo culminado y dar las gracias a aquellas personas que han hecho menos difícil el largo y empinado camino de estos años de pluriempleo y plurihistorias.

En primer lugar, quiero darles las gracias infinitas a Paco Vicente y a Marta Navarro, mis directores de tesis, por haberme permitido realizar este trabajo, por establecer conmigo este diálogo y poner aquí corazón y sabiduría. Gracias también por las correcciones, el aliento y la bondad para que esto saliera adelante. A Paco por quererme en el tiempo, a pesar de mis intermitencias académicas, por mostrarme el camino de la herméutica y por su gran humanidad. A Marta, por su sensatez siempre, su rigor y pragmatismo, su disponibilidad y su empatía. Gracias eternas por todo vuestro trabajo y cariño y por acompañarme en algo tan importante.

Quiero agradecer también especialmente su ayuda al profesor Andrew A. Anderson, por su apoyo fundamental y sus buenos consejos y directrices. Gracias por invitarme a la Universidad de Virginia, por las conversaciones, opiniones, entusiasmos, ideas y ratos. Por Madrid, Chinchón, los emails y la amistad. Gracias también a Christopher Maurer por ser uno de los informadores externos que certifica la idoneidad de esta tesis junto con Anderson. Es un auténtico honor contar para ello con los dos lorquistas más célebres, a los que tanto admiro.

Parte de mis agradecimientos académicos son también para Miguel Valladares Llata, bibliotecario de la Universidad de Virginia y para su mujer; para Pascual Pérez Paredes, por su ayuda y su invitación a la Universidad de Cambridge; Federico Bonaddio, del *King's College* de Londres por su predisposición; los traductores Austin Uhler y Rory Dahl, por sus traducciones y colaboración; Liz Murphy y Ana Rojo, que me introdujeron en la ciencia; Concha Ciller, mi profesora de literatura en el instituto; y mi seño Marisol Alfonso, que me enseñó a redactar, con aquel primer ensayo sobre las abejas.

En lo personal, quiero recordar, muy especialmente y como cada día, a mis abuelos, Dolores, Miguel, Piedad y Gabino. Esto es por y para vosotros: mi historia y mi inspiración. Gracias a mi familia, en general y, en particular, a mis padres, por ser tan especiales y habernos regalado tanto amor siempre. Gracias por vuestra ayuda incondicional y vuestro sacrificio, por remar conmigo en cada proyecto. Gracias a mi padre, por su inteligencia, su agudeza, su inquietud, su visión, su autenticidad, su alegría, su espontaneidad, su carisma, su energía, su fuerza, su valentía, su inigualable entusiasmo y su capacidad de hacer de cualquier cosa algo superlativo. Gracias por «patrocinar» este momento. A pesar de todas las veces que me decías

que no hiciera esta tesis, tú sabes que, como decía Lorca, «A mí ya no me podéis cambiar. Yo he nacido poeta». Todos los logros de mi vida serán siempre para ti, que me enseñaste que nada era suficiente. Y a mi madre, que me dio su juventud y el barro con el que construir los sueños, por sus valores y virtudes, su entrega silente y constante, su amor infinito, por apoyarme como nadie y sostenerme siempre que «he muerto y he resucitado», por creer en mí, recordarme las metas, entender y soportar la llama de mi sensibilidad.

También quiero agradecer a mis hermanos, Miguel y Ana, que han vivido de cerca todos estos años difíciles. Miguel haciendo piruetas para arreglarme los horarios para que yo pudiera seguir con todo. Gracias Miguel por confiar siempre en mí para ponerle palabras a las cosas. Ana, gracias por tu fe, por tu amor y por ser luz y cielo. Sois mi mayor ejemplo y orgullo. Gracias también a mi querida y mágica Justine, que tantas cosas buenas ha traído a esta casa.

Punto y aparte es Rubén, que vino para poner orden a todo y me dio la fuerza, la inspiración e ingredientes para arrancar con la escritura. Gracias por acompañarme en el sacrificio, por elegirme, por confiar, por poner siempre mi felicidad lo primero y, sobre todo, por enseñarme lo que era eso. Gracias por haber aparecido aquel 30 de julio inolvidable y por tu amor. Gracias, Saturno.

Igualmente, le agradezco a mi otra familia, la de Jerez, por prestarme su casa durante semanas y meses como refugio para avanzar capítulos mientras sonaban en la calle zambombas o saetas. Por entender las ausencias, por el cariño y por ayudarme más de lo que pensáis. Héctor, «sigamos con las risas».

A los amigos, la familia elegida, que también han vivido la distancia autoimpuesta y han estado de una u otra forma en este proceso. A Rosa Periago, y con ella, a Manolo Villaescusa y Nora, *forever and ever*; a Dolo Faura y Rosa Mirete, por compartir la vida sin reservas; a mis lorquianos, Raquel Abril y Antonio Martí, «los amo»; a las lectoras, Alba Gálvez y Brittany Gray y a mis canadienses, Tony, Eros, Marsha, AJ y Gianni Fiacconi, Mario, María y Dani Pascucci y Kyle Firmino, que siempre me acompañan y que fueron determinantes para mi vocación por la lengua anglosajona. También a mis queridas Virginia Cantó, que me descubrió la poesía en la Casona del Pinar siendo muy jóvenes, Carmen Cuadrado, Marina Martínez, Carmen Iniesta, Miriam Huéscar y Maite Valencia; a las amigas doctoras, Juli Rodríguez y Bel Guerrero, así como a Lorena López Oterino, que pronto lo será también y con quien compartí Cambridge y las sobremesas en Homerton; al Sur de María Montes y a Elena Fernández, por su motivación, sus consejos y las velas a la Virgen de la Cabeza del Valle del Zalabí y a San Buenaventura. Otros nombres propios son Carles Esquembre, artista autor del cómic *Lorca: Un poeta en Nueva York* al que le debo el diseño de la ilustración que cierra este trabajo, y los hermanos Ángel y Reme Perni, que en su día me pusieron en esta senda.

Quisiera citar también a mis compañeros de *Properly* y de la Escuela de Idiomas con los que he trabajado estos años, por facilitarme siempre las cosas y hacer que ir al trabajo fuera una alegría, así como a los alumnos, de los que tanto he aprendido y algunos de los cuales se han convertido en grandes amigos. También a mis compañeros de este recién estrenado curso en el IES Alfonso X que ya se augura memorable.

Por último, agradezco las ayudas recibidas para la investigación por parte de la Universidad de Murcia para estancias en el extranjero, y las becas y ayudas concedidas que fueron el germen de este trabajo. La Residencia de Estudiantes, en Madrid, también ha colaborado con este proyecto, así como lo hizo la Fundación de Federico García Lorca en Fuente Vaqueros, poniendo a mi disposición sus recursos.

Gracias a todos los que me habéis querido, aunque a veces no me hayáis entendido. Todo llega y, sin duda, ahora empieza lo mejor.

«Dejadme las alas en su sitio, que yo os respondo que volaré bien.»

(García Lorca)

“To read poetry in translation, in fact, is always to read words that the poet did not write”.

(Mayhew)

1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA	16
1.1. INTRODUCCIÓN	16
1.2. INTRODUCTION	22
1.3. OBJETIVOS	28
1.4. MATERIAL Y METODOLOGÍA	31
2. UMBRALES DE LA TRADUCCIÓN	44
2.1. ¿QUÉ ES TRADUCIR?	44
2.1.1. LA LENGUA NATURAL, SISTEMA SEMIÓTICO	46
2.1.2. EL TEXTO Y LA DINÁMICA SIGNIFICANTE	47
2.1.3. LA APUESTA TRADUCTOLÓGICA	53
2.1.4. EL DIÁLOGO HERMENÉUTICO Y SEMIÓTICO	54
2.1.5. LA TRADUCCIÓN COMO NEGOCIACIÓN: PÉRDIDA, GANANCIA Y COMPENSACIÓN	55
2.2. LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS LITERARIOS: PRAXIS ESPECÍFICA O SINGULAR	58
2.3. LA TRADUCCIÓN POÉTICA	60
2.3.1. EL TEXTO POÉTICO	60
2.3.2. LA SUSTANCIA DE LA EXPRESIÓN: CUANDO EL «CASI» ES EL QUID DE LA CUESTIÓN	63
2.3.4. TIPOS DE TRADUCCIÓN POÉTICA Y PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN	65
2.3.5. LA METÁFORA	67
2.3.5.1. LA METÁFORA COGNITIVA Y SU TRADUCCIÓN	70
3. TRADUCIR A GARCÍA LORCA Y POETA EN NUEVA YORK	77
3.1. CLAVES ARTÍSTICAS PARA LA TRADUCCIÓN DE POETA EN NUEVA YORK	79
3.1.1. DEL PAISAJE DEL ALMA AL OBJETIVO CORRELATIVO	79
3.1.2. DE LA IMAGEN AL HECHO POÉTICO	86
3.1.2.1. LA IMAGEN Y EL HECHO POÉTICO EN POETA EN NUEVA YORK	94
4. POETA EN NUEVA YORK	104
4.1. EL VIAJE	104
4.2. INFLUENCIAS DE LA OBRA	109
4.3. DESCRIPCIÓN GENERAL	113
4.4. HISTORIA TEXTUAL	118
4.4.1. EL ORIGINAL DE LORCA	118
4.4.2. LA PUBLICACIÓN DE LA OBRA Y NO COINCIDENCIA DE LAS DOS PRIMERAS EDICIONES	120
4.4.3. EL CASO DE TIERRA Y LUNA	125
4.4.4. PÉRDIDA, RECUPERACIÓN DEL ORIGINAL Y PUBLICACIÓN DE LA VERSIÓN DE ANDERSON	127

5. RECEPCIÓN DE LORCA EN ESTADOS UNIDOS	131
5.1. LOS TRADUCTORES Y LAS TRADUCCIONES DE <i>PNY</i>	151
6. «VUELTA DEL PASEO»	165
6.1. TEXTO BASE DE «VUELTA DEL PASEO»	165
6.2. MUNDO POSIBLE DE «VUELTA DEL PASEO»	165
6.3. IMÁGENES, FIGURAS RETÓRICAS Y TRADUCCIONES DE «VUELTA DEL PASEO»	174
6.4. COTEJO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS DE «VUELTA DEL PASEO»	176
6.5. BALANCE DE LA TRADUCCIÓN DE «VUELTA DEL PASEO»	188
7. «LA AURORA»	191
7.1. TEXTO BASE DE «LA AURORA»	191
7.2. MUNDO POSIBLE DE «LA AURORA»	192
7.3. IMÁGENES, FIGURAS RETÓRICAS Y TRADUCCIONES DE «LA AURORA»	202
7.4. COTEJO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS DE «LA AURORA»	205
7.5. BALANCE DE LA TRADUCCIÓN DE «LA AURORA»	219
8. «NOCTURNO DEL HUECO»	222
8.1. TEXTO BASE DE «NOCTURNO DEL HUECO»	222
8.2. MUNDO POSIBLE DE «NOCTURNO DEL HUECO»	225
8.3. IMÁGENES, FIGURAS RETÓRICAS Y TRADUCCIONES DE «NOCTURNO DEL HUECO»	239
8.4. COTEJO TRADUCTOLÓGICO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS DE «NOCTURNO DEL HUECO»	244
8.5. BALANCE DE LA TRADUCCIÓN DE «NOCTURNO DEL HUECO»	291
9. «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»	296
9.1. TEXTO BASE DE «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»	296
9.2. MUNDO POSIBLE DE «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»	298
9.3. IMÁGENES, FIGURAS RETÓRICAS Y TRADUCCIONES DE «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»	308
9.4. COTEJO TRADUCTOLÓGICO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS DE «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»	313
9.5. BALANCE DE LA TRADUCCIÓN DE «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»	341
10. «SON DE NEGROS EN CUBA»	344
10.1. TEXTO BASE DE «SON DE NEGROS EN CUBA»	344
10.2. MUNDO POSIBLE DE «SON DE NEGROS EN CUBA»	345
10.3. IMÁGENES, FIGURAS RETÓRICAS Y TRADUCCIONES DE «SON DE NEGROS EN CUBA»	359
10.4. COTEJO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS DE «SON DE NEGROS EN CUBA»	363

10.5. BALANCE DE LA TRADUCCIÓN DE «SON DE NEGROS EN CUBA»	383
11. BALANCE GENERAL DE LAS TRADUCCIONES DE LOS POEMAS	385
12. CONCLUSIONES	388
12.1. CONCLUSIONS	400
13. BIBLIOGRAFÍA	412
ANEXO I	434
ANEXO II	435

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Los cinco momentos poéticos en los que Ángel de Río divide <i>PNY</i> y las secciones de la obra con los que se corresponden.	32
Tabla 2. Procedencia de los TOs de las traducciones al inglés de <i>PNY</i> .	37
Tabla 3. Modelo de tabla de un poema («Nocturno del hueco») donde se muestra el texto-base de Anderson y sus traducciones.	39
Tabla 4. Códigos y traductores por orden cronológico para el cotejo traductológico de las imágenes poéticas.	42
Tabla 5. Ilustraciones de Lorca para incluir en <i>PNY</i> (Millán, 2010b).	98
Tabla 6. El contenido de <i>PNY</i> y su distribución en la edición de Anderson (2013) y en las seis traducciones con las que vamos a trabajar.	163
Tabla 7. Imágenes, figuras retóricas y traducciones de «Vuelta del paseo».	175
Tabla 8. Imágenes, figuras retóricas y traducciones de «La aurora».	203
Tabla 9. Imágenes, figuras retóricas y traducciones de «Nocturno del hueco».	240
Tabla 10. Imágenes, figuras retóricas y traducciones de «New York (Oficina y denuncia)».	309
Tabla 11. Imágenes, figuras retóricas y traducciones de «Son de negros en Cuba».	361
Tabla 12. Poemas más antologados según las antologías consultadas.	434

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Modelo de leyenda que acompaña a las tablas de los poemas.	39
Figura 2 Principales herramientas utilizadas para el cotejo traductológico de las imágenes.	43
Figura 3 Planos y elementos en que se divide una lengua según Hjelmslev (basado en Eco, 2009).	46
Figura 4 Teléfono de oro del Papa Pío XI y detalles del mismo (Anderson, 2019c).	97
Figuras 5 y 6 Fotografías en las que aparecen Papas con plumas. Coronación del Papa Juan XXIII (XXIII, 2015) y coronación del Papa Pío XI (Bundles, 2015).	99
Figura 7 Clasificación de las imágenes en <i>PNY</i> según el uso del lenguaje (Anderson, 2004).	100
Figura 8 Lista manuscrita por Lorca con los poemas de <i>Tierra y luna</i> .	126
Figura 9 Reproducción de la primera publicación en inglés y para el mundo de <i>PNY</i> de 1940 traducido por Rolfe Humphries.	153
Figura 10 Segunda traducción al inglés de <i>PNY</i> traducido por Ben Belitt en 1955.	153
Figura 11 Tercera traducción al inglés de <i>PNY</i> traducido por Stephen Fredman en 1975.	154
Figura 12 Cuarta traducción al inglés de <i>PNY</i> traducido por Simon y White en 1988.	155
Figuras 13 y 14. Revisión de la traducción de Simon y White de 1998 y reimpresión de 2013.	156
Figura 15. Quinta traducción al inglés de <i>PNY</i> traducido por Medina y Statman en 2008.	157
Figura 16. Sexta y última traducción al inglés de <i>PNY</i> traducido por Uhler y Dahl en 2014.	158
Figura 17. Captura de pantalla de la web <i>Indiegogo</i> donde se propone en 2013 el <i>crowdfunding</i> para la traducción de Uhler y Dahl.	158
Figura 18. Traducciones y acontecimientos históricos relevantes en torno a <i>PNY</i> en inglés (EFE, 2013; Maurer, 1998b; Medina y Statman, 2008).	160
Figura 19. Viñeta del cómic de Carles Esquembre <i>Lorca un poeta en Nueva York</i> .	174
Figura 20. Tipo de imágenes de «Vuelta del paseo».	189
Figura 21. Resultados positivos de cada TM en «Vuelta del paseo».	190
Figura 22. Pórtico neoclásico de Wall Street, centro financiero de Nueva York.	195
Figura 23. Standard Oil Building de Nueva York.	196
Figura 24. Tipo de imágenes de «La aurora».	219
Figura 25. Resultados positivos de cada TM en «La aurora».	221
Figura 26. Tipo de imágenes de «Nocturno del hueco».	292
Figura 27. Resultados positivos de cada TM en «Nocturno del hueco».	295
Figura 28. Tipo de imágenes de «New York (Oficina y denuncia)».	341
Figura 29. Resultados positivos de cada TM en «New York (Oficina y denuncia)».	343
Figuras 30 y 31. Postales del «Paseo de Martí» de la Habana alrededor de 1930 (Carballoso, 2020).	352
Figuras 32 y 33. Hoja de la palma real típica de Cuba (Universidad EIA, s.f.) y cigüeña.	353
Figuras 34 y 35. Racimo de plátanos y medusas.	354
Figura 36. Logotipo y caja de habanos de la marca <i>Fonseca</i> .	355
Figura 37. Logotipo de la marca <i>Romeo y Julieta</i> .	356
Figura 38. Representación de Medusa de 1630 hecha por Bernini siguiendo la mitología griega clásica, con la cabeza llena de serpientes (Romero, 2016).	369
Figura 39. Tipo de imágenes de «Son de negros en Cuba».	383
Figura 40. Resultados positivos de cada TM en «Son de negros en Cuba».	384
Figura 41. Total de tipos de imágenes que aparecen en nuestro corpus.	385
Figura 42. Total de aciertos de cada TM según todo nuestro corpus.	387
Figura 43. Evolución de la calidad de las traducciones de <i>PNY</i> en el tiempo basada en este estudio.	387

Abreviaturas

A Anderson

CA Complemento agente

CCC Complemento circunstancial de compañía

CCCA Complemento circunstancial de causa

CCF Complemento circunstancial de finalidad

CCI Complemento circunstancial de instrumento

CCL Complemento circunstancial de lugar

CCM Complemento circunstancial de modo

CCT Complemento circunstancial de tiempo

CD Complemento directo

CN Complemento del nombre

LM Lengua meta

LO Lengua de origen

PNY Poeta en Nueva York

TM Texto meta

TO Texto original

TYL Tierra y Luna

1. INTRODUCCIÓN, OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1.1. INTRODUCCIÓN

En esta tesis se funden hitos de la cultura contemporánea occidental en el área de la literatura española y de la traducción literaria. Por una parte, Federico García Lorca, uno de los grandes escritores de la historia reciente de nuestro país, considerado uno de nuestros poetas más universales, que se disputa con Rilke el puesto al poeta europeo más traducido del siglo XXI (Mayhew, 2009). Por otra parte, *Poeta en Nueva York*, una obra que, como ocurre con muchas grandes obras y con grandes artistas, al principio fue denostada por la crítica, que la tildaba de un «desvío», una excentricidad del autor de *Romancero* gitano y que, sin embargo, con el tiempo se ha considerado como una de las cumbres poéticas del siglo XX¹ (Hernández, 1990).

Gracias al mecanismo de la traducción, entran en relación en el trabajo la lengua inglesa y la española, dos de las lenguas más globales. Particularmente nos movemos aquí en el campo de la traducción de textos literarios y, dentro de esta categoría, nos situamos en la traducción de textos poéticos, considerados los más complejos por el uso que hacen del lenguaje. Si seguimos sumando hitos, tenemos además Nueva York, la ciudad de la que se nutre esta obra de Lorca, y que es un emblema en sí misma, la gran urbe, la metrópolis simbólica de nuestra era y el lugar donde los sueños se hacen realidad y también, como veremos, los fracasos.

Poeta en Nueva York fue escrito por un autor que supo reflejar como nadie el localismo de España, en concreto el de Andalucía, y que con este libro daba el salto al Nuevo Mundo, de forma literal y figurada, para demostrar así (para demostrarse) que estaba por encima de estereotipos y que era capaz de abordar con éxito nuevos desafíos objetuales y estéticos. De este modo, este libro supuso, además, una ruptura dentro de la bibliografía de Lorca. Considerado fruto de una concepción surrealista del hecho poético, la crítica hoy procura evitar esta etiqueta por la complejidad que encierra esta obra lorquiana (Arango, 1998), un hecho que, sin embargo, no deja de hacerla a su vez irresistible.

El poeta de Granada lleva en *Poeta en Nueva York* la realidad americana de principios del siglo XX a la lengua española, un hecho que implica una traducción en sí misma, como lo es también el acto de escritura, donde la poesía activa mecanismos especiales dentro del propio idioma (López Luaces, 2017). Es a través de la actividad traductológica cómo este libro, tras unos primeros avatares, vuelve de nuevo en 1940 a su escenario de origen, a la casilla de salida: Estados Unidos, produciéndose así un salto importante, que marca el inicio del lugar destacado que ocupa la traducción de *Poeta en Nueva York* en el contexto de las traducciones al inglés de

¹ “[...] Poet in New York has profoundly impacted multiple literary traditions, generations of writers, and other artistic media” (Galasso, 2018, p. 64).

la obra de Lorca (Walsh, 2017) y, por tanto, en la configuración de su «universalidad». De hecho, es en Estados Unidos donde Lorca dejó huella más fuertemente, tanto que cuando un americano piensa en un poeta español, piensa en Lorca (Mayhew, 2009; Young 1998).

Este libro rompedor, cuya dinámica significativa se analizará en detalle en las próximas páginas, está construido a base de complejas imágenes poéticas, que provienen del concepto que el propio Lorca denominó «hecho poético» que, según Anderson (1991), tendría a su vez un fuerte parentesco con el «objetivo correlativo» de T.S. Eliot. Estas imágenes, compuestas de tropos figurativos que habrá que identificar y analizar, constituyen un instrumento central en este trabajo, tanto para el análisis interpretativo de los poemas, como para el posterior cotejo traductológico pues, de acuerdo con Lozano (2006), cada obra requiere un tratamiento de análisis específico.

Lorca tenía planeado publicar este libro en el fatídico año de 1936, y solo unos días antes de ser asesinado lo había dejado en el despacho de su editor. Sin embargo, tras el estallido de la guerra y la desaparición de su autor, el libro vivió su propia y truculenta historia, hasta que por fin se publicó por primera vez cuatro años después en inglés en Estados Unidos y, con tan solo unos días de diferencia, en español en México. Al contrario de lo que dicta la lógica, para más inri, ni siquiera estas dos primeras versiones de *Poeta en Nueva York* coincidían y, no solo eso, sino que, posteriormente, el original² de Lorca se perdió, y solo hace unos años pudo ser recuperado. Gracias a un estudio minucioso realizado por el hispanista Andrew A. Anderson, se obtuvo la versión más «definitiva» del texto, que fue publicado en 2013 en la editorial Galaxia Gutenberg, y que será el que utilicemos como texto-base para el cotejo de las traducciones en nuestro trabajo.

Durante años, la crítica ha vertido ríos de tinta sobre el poemario y sobre su peliaguda historia textual, un panorama que trazaremos brevemente en este trabajo. Consideramos, por ello, que todas las circunstancias previamente descritas sitúan esta investigación en unas coordenadas únicas pues, como hemos señalado, toma como referentes elementos lingüísticos y culturales de gran índole, y de naturaleza prácticamente mítica: Lorca, *Poeta en Nueva York*, la ciudad de los rascacielos, la traducción poética, las dos lenguas más internacionales y el encuadre de la imagen poética.

Bajo el título *Ordenando paisajes: Un recorrido hermenéutico y traductológico por las principales estaciones de ‘Poeta en Nueva York’ (1940-2020)* hemos entretejido todos los elementos que forman parte de este estudio. «Ordenando paisajes» es una metáfora lorquiana que

² Llamaremos así al material que Lorca depositó en la oficina de su editor para ser publicado, ya que la naturaleza de los textos sería heterogénea y los textos no estarían solo escritos a mano por lo que, como dice Anderson (2013), podría ser confuso denominarlo «manuscrito».

forma parte de un poema de *Poeta en Nueva York* y que alude a la escritura poética y su capacidad de poner orden en las cosas. Precisamente, esto es lo que pretendemos con este trabajo, poner orden, a partir de un selecto corpus de poemas del libro, a sus traducciones al inglés: a los paisajes americanos de Lorca pues, de hecho, además, todos los poemas analizados aquí tienen que ver con paisajes (desde un paseo por Nueva York hasta una estampa cubana). Esta investigación se propone realizar un recorrido semiótico y hermenéutico donde reconstruir la dinámica significativa de cada uno de los poemas seleccionados, con el fin de proporcionar una interpretación suficiente para, por último, evaluar las diversas traducciones manejadas. Así, siguiendo a Howard Young (1998), vamos a aproximarnos a la traducción de *Poeta en Nueva York* (en adelante *PNY*) desde dos puntos de vista: histórico y crítico.

La interpretación de los poemas es, por la razón aducida, un aspecto importante de la investigación, teniendo en cuenta, además, que las bases sobre las que se asienta García Lorca y su obra en Estados Unidos carecen de rigor científico, como indica Mayhew (2009), lo cual justifica aún más la necesidad de su estudio. Aquí tenemos la dificultad añadida de que, si bien existen análisis parciales de la obra, no hay interpretaciones íntegras (línea a línea) de estos poemas (Sager, 1999) debido a su gran dificultad interpretativa. Ya lo decía Predmore (1985):

Varios críticos han ofrecido interpretaciones de conjunto, pero ninguno ha tomado en cuenta el libro entero y ninguno ha logrado dar cuenta cabal siquiera de un solo poema. No es difícil explicarse lo incompleto y tentativo de los estudios que existen: muchos pasajes de muchos poemas son sobremanera obstruosos. El modo más corriente de tratar estos pasajes es hacer caso omiso [...] (p. 25).

Esta observación, que podría parecer superada, la seguimos encontrando, décadas después, en excelentes conocedores de la obra lorquiana, como Andrew A. Anderson (2004), quien apunta lo siguiente:

[...] the poetic discourse in *Poeta en Nueva York* is very varied and mixed, and few critics, other than Derek Harris, have attempted to analyze categorize and generalize about it, preferring rather than to concentrate on thematic material or explicate individual poems (p. 177).

Ciertamente se han hecho estudios de carácter general o temáticos sobre la obra, como los de Derek Harris (1978), Miguel García Posada (1981), Richard Predmore (1985), Martha J. Nandorfy (2003), María Clementa Millán (2010), José Antonio Llera (2013) o Betty Craige (2015), así como análisis interpretativos de algunos poemas de forma más o menos profunda, como «Et in Arcadia Ego» del propio Anderson (1997), «Cielo vivo» (2017) del mismo autor o «La aurora» de Álvarez Sanagustín (1991), por nombrar algunos. Sin embargo, no hay ningún

estudio de estas características que se haya atrevido a examinar las imágenes de estos poemas sin atenerse a reservas o refugiarse en omisiones.

Eso en cuanto al recorrido hermenéutico, en relación con el recorrido traductológico que proponemos en nuestro título, una vez discernida la significación y realizada la hipótesis interpretativa correspondiente de los poemas, se cotejarán las distintas traducciones de estos, tomando como unidad de análisis sus imágenes poéticas. Para el cotejo traductológico contamos, dentro del marco de la teoría contemporánea de la traducción, con los postulados y trabajos de Nida (1986, 2009, 2012), Torre (1994), Hurtado Albir (1999, 2018), Newmark (2006) Lozano (2006), Eco (2009) o Ramírez García (2009), entre otros.

Los poemas del corpus de *Poeta en Nueva York* que se han tomado como muestra para realizar este análisis son cinco en total. En concreto, estos poemas forman parte de los más antologados de cada una de las cinco etapas en las que Ángel del Río (1955) agrupa las diez secciones del libro que, según el crítico, se corresponden con cinco momentos de experiencia espiritual del poeta. De acuerdo con este criterio, las composiciones seleccionadas han sido: «Vuelta del paseo», «La aurora», «Nocturno del hueco», «New York (Oficina y denuncia)» y «Son de negros en Cuba».

Mediante este recorrido por las principales «estaciones del poemario», pretendemos trazar el mismo viaje simbólico que propone la obra, además de desplazarnos también diacrónicamente a través de su reflejo en lengua inglesa. Para ello, cotejaremos las versiones al inglés de sus imágenes poéticas desde 1940, año en que se publicó la obra en español e inglés, hasta la actualidad, 2020, para lo que se ha tomado en consideración las seis traducciones del poemario hechas hasta la fecha. Cabe señalar que la presentación de nuestro estudio este año, 2020, coincide con la celebración del 80 aniversario de *Poeta en Nueva York*, años que suma también la primera de sus traducciones que, como apuntábamos, en 1940 inauguraba una prolífica estela de traducciones³ que se han agregado a la singular historia de este texto.

La investigadora Perulero Pardo-Balmonte, en su artículo «Recepción y repercusión de la poesía de Federico García Lorca en la poesía norteamericana del s. XX: el caso de "Poeta en Nueva York"» analiza, de manera general, tres versiones al inglés de «Poema doble del lago Edén», aludiendo a las diferentes variantes que se dan en las traducciones y que tendrían que ver también con la no fijación aún, en 2004, del texto en español, pues esta investigación se producía antes de la aparición del texto de Anderson. La misma Perulero indica que un estudio de estas características requiere un mayor nivel de detalle para valorar detenidamente las traducciones.

³ "From the release of the book to the impetus to create new versions of the work, translation is at the heart of the textual history of *Poet in New York* and is partially responsible for the book's continued success" (Galasso, 2018, p. 66).

Así, su trabajo, además de venir a justificar nuestro estudio, es suficiente para poner de relieve lo complicado de un análisis como este, por la dificultad de la traducción poética y por lo complejo de un libro como *Poeta en Nueva York*.

Y es que la poesía, cuya esencia es la metáfora, es, en palabras del propio Lorca (1969, p. 69), la unión de «[...] dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación», de ahí su complejidad. Lorca lo ilustra añadiendo que, en palabras de Epstein, se trata de «[...] un teorema en que se salta sin intermediario desde la hipótesis a la conclusión [...]». Por lo tanto, como recoge Holm (2002) la poesía consiste en ser capaz de conectar estos dos mundos «ordenando sus paisajes». Además, Lorca propone en este volumen un salto adicional, el que va de la metáfora a lo que denomina «hecho poético», es decir, de la imaginación a la inspiración y, si bien el poeta está a caballo, mediante la imaginación (o inspiración), entre una y otra realidad, el traductor ha de cubrir también no ya solo este salto inicial, igual que el lector, sino que hará también de enlace entre otras dos realidades, las correspondientes a distintas lenguas y culturas. Por lo tanto, este trabajo implica ir «más allá del salto ecuestre», en una desafiante carrera de salto de obstáculos.

No solo es bastante reciente el estudio de Perulero que citábamos previamente, sino que la presencia de Lorca en el panorama cultural español es, aún hoy en día, una constante. Sin ir más lejos, en 2019 se celebró en Madrid el «Año Lorca» con motivo del centenario de la llegada del poeta a la capital, aunque, como se encargó de puntualizar Anderson (2019c), sería en 1920 cuando el poeta verdaderamente se instaló en la que sería su casa en la capital, la Residencia de Estudiantes de Madrid. El año anterior, 2018, ocurría lo propio en su ciudad natal, Granada, como celebración de la llegada a la ciudad del legado del escritor al «Centro Federico García Lorca», cuyo fin es convertirse en una referencia dentro del panorama artístico y cultural, así como preservar y dinamizar la obra del poeta (Celia, 2018). Recientemente también la Diputación de Granada y otros organismos impulsaron el estreno de la web «Universo Lorca», una especie de enciclopedia para potenciar la figura del escritor, y estas son solo unas escasas pinceladas que demuestran la viva presencia de Lorca hoy en día en nuestro país. No hay más que teclear su nombre en el buscador de noticias para obtener resultados en publicaciones siempre recientes. Ian Gibson (2016) afirma que Lorca es «el desaparecido más famoso del mundo».

Dentro de este cosmos que gira en torno al poeta de cejas profundas y mirada ancha, *Poeta en Nueva York*, calificada por muchos como su obra maestra, es un libro que no deja de estar de actualidad, algo que demuestra la actividad editorial en torno a la obra (Anderson, 2018). Además de traducciones parciales, el poemario ha sido vertido íntegramente a la lengua inglesa en reiteradas ocasiones, como adelantábamos. Hoy en día, contamos con seis traducciones completas, que han dejado una huella significativa en la recepción en lengua inglesa de su autor, así como en la visión de la ciudad que nunca duerme (Walsh, 2018a, 2018b). Por otra parte, en

nuestro país en 2010, por ejemplo, se publicó en Granada una edición especial que reproduce fielmente la primera traducción y publicación de la obra en 1940. Un poco más tarde, en 2011, el profesor Christopher Maurer descubrió un autógrafo inédito hasta la fecha y, como mencionábamos, en 2013, Andrew A. Anderson era el encargado de publicar la versión más rigurosa del libro (Berasategui, 2011; Ruíz Mantilla, 2013).

Otra muestra de la vitalidad de este texto es, por ejemplo, la publicación en 2016 del cómic de Carles Esquembre (2016), *Lorca. Un poeta en Nueva York*, donde se ficciona la historia del poeta en la ciudad, un éxito cuya segunda edición se lanzó en 2018, que acerca y adapta la historia de este ejemplar y de este trascendental momento en la vida del escritor a las nuevas y más jóvenes generaciones. De la misma forma, entre 2016 y 2018, una nueva editorial, «La moderna», publicaba de nuevo esta serie en nuestro país, utilizando como reclamo que sería la primera vez que se publicaba la obra con ilustraciones y fotomontajes⁴, siguiendo la idea original de Lorca y utilizando ya el texto establecido por el catedrático Andrew A. Anderson. Este mismo año, 2020, el investigador Andrew S. Walsh ha publicado un libro, *Lorca in English*, sobre la traducción de Lorca al inglés, como un caso de manipulación y reescritura, con una idea similar a la de *Apocryphal Lorca* de Jonathan Mayhew (2009).

Todos estos motivos nos llevan a concluir que esta tesis tiene por objeto un tema que está en absoluto vigor, y que no ha dejado de estar presente en el panorama cultural y literario tanto del público como de la crítica especializada. Estamos convencidos, por tanto, de que se trata de un trabajo necesario dentro de la historia compleja de este libro, y que aborda cuestiones de pleno interés tanto dentro del panorama filológico como dentro del traductológico, hecho por el cual adoptamos una aproximación interdisciplinar para llevar a cabo este estudio.

De este modo, esta tesis pretende responder fundamentalmente a las siguientes cuestiones: ¿cómo se ha leído en inglés, una de las lenguas más habladas del mundo, a García Lorca, el poeta español más universal? En concreto, ¿cómo se ha leído en inglés *Poeta en Nueva York*, una obra difícil incluso para un nativo español y que, sin embargo, está considerada una de las mejores o la mejor obra de poesía escrita en español en el siglo XX? Estas preguntas son algunas de las que han estado persiguiéndonos a lo largo de este tiempo, y estas son las páginas donde esperamos darles respuesta.

⁴ En principio Lorca planeaba incluir fotomontajes en la publicación, algo que nunca llegó a hacerse.

1.2. INTRODUCTION

In this doctoral thesis, some important milestones in western culture merge into the field of Spanish literature and literary translation. On the one hand, Federico García Lorca, one of the greatest writers in the recent history of our nation, considered to be one of our most universal poets, and who is also competing with Rilke for the position of being the most translated European poet of the 21st century (Mayhew, 2009). On the other hand, *Poet in New York*, a book that, as it happens with many other great literary works and writers, was initially reviled by critics, branded by many as a "diversion", as an eccentricity by the author of *Gypsy Ballads* (*Romancero Gitano*) and that, however, has become over the years to be considered one of the greatest poetic works of the 20th century¹ (Hernández, 1990).

Thanks to the mechanicism of translation, both the Spanish and the English language come into contact, two of the most widely spoken languages in the world. In particular, we are working here in the field of translation of literary texts and, within this category, we position ourselves in the translation of poetic texts, considered by literary experts as the most complex texts to translate due to their specific use of language. As we continue to add milestones, we also have *New York*, the city this work by Lorca nourishes from, a symbol in itself, the great and symbolic metropolis of our times and the city where dreams and, as we too shall see, failures come true.

Poet in New York was written by an author who knew how to reflect, like no one else, the local culture of Spain, and most specifically the local culture of Andalusia. With the publication of this book, the author embarked on a journey to the new world, both literally and figuratively, to prove the world (and to prove himself) that he was beyond stereotypes and was able to successfully tackle new challenges from an objective and aesthetic point of view. Thus, this book also marked a breakthrough in Lorca's bibliography. Considered by many as being the result of a surreal idea of poetry, modern critics attempt to avoid this label due to the complexity this book entails (Arango, 1998). Nevertheless, and at the same time, this does not prevent this literary work from being an absolutely fascinating read.

Lorca, the poet from Granada, depicts the reality of America in the early 20th century in *Poet in New York* and brings it into the Spanish language. This requires a translation in itself as well as in the act of writing, in which poetry activates special mechanisms within language itself (López Luaces, 2017). It is through translation how this book, after some initial ups and downs, returns again in 1940 to its original setting, back to the starting line: the United States. Thus, an important breakthrough took place then, marking the beginning of the esteemed place the translation of *Poet in New York* holds in the context of the English translations of Lorca's work (Walsh, 2017) and, therefore, in the making of its «universality». In fact, it is in the United States of America where Lorca left the strongest mark, so much so that whenever an American person

thinks of any Spanish poet, the first name that comes to his or her mind is that of Lorca (Mayhew, 2009; Young 1998).

This groundbreaking book, whose most significant dynamics will be analyzed in detail in this doctoral thesis, is built upon complex poetic images which originate from the idea of what Lorca himself named as "poetic fact" and which, according to Anderson (1991), would have, at the same time, a strong resemblance with T.S. Eliot's "objective correlative". These images, made up of figurative tropes that will be studied and analysed, are a key element in this research, both in the interpretative analysis of the poems as well as in the subsequent translational comparison, since, according to Lozano (2006), each literary work requires a specific analytical treatment.

Lorca had planned to publish this book in the fateful year of 1936, and just a few days before he was killed, he had left a copy of the book in his editor's office. However, after the outbreak of the Spanish Civil War and the disappearance of its author, the book had its own and gruesome story, until it was finally published in English for the first time four years later in the United States and in Spanish, just a few days apart, in Mexico. Contrary to what logic dictates, and to make matters worse, these first two versions of *Poet in New York* did not even coincide and, that is not all, but also the original book by Lorca was later lost, which could only be found just a few years ago and, thanks to a meticulous study by Hispanist Andrew A. Anderson, the more "definitive" version of the book was published in 2013 by Galaxia Gutenberg publishing house. This version will be the one that we will be using as the base text for the contrastive analysis of the translations in this research.

For many years, too much has been written about this collection of poems as well as about its difficult textual history, whose state will be briefly studied in this paper. We therefore believe that all these previously described circumstances place this research paper in a unique position because, as it has been pointed out, some major linguistic and cultural elements of a mythical nature are used as a reference: Lorca, *Poet in New York*, the city of skyscrapers, the poetic translation, the two most international languages and the framing of the poetic image.

Under the title *Ordering landscapes: A hermeneutical and translational journey through the main stations of "Poet in New York" (1940-2020)* all the elements that make up this research come together. "Sorting landscapes" is a Lorquian metaphor that is part of a poem in *Poet in New York* and that alludes to poetic writing and its ability to put things in order. This is precisely the aim of this research, to sort things out with the translations into English of a select corpus of poems: to organise Lorca's American landscapes. Moreover, each one of the poems that will be analyzed in this paper are related to landscapes. This research aims to take us into a semiotic and hermeneutical journey and rebuild the significant dynamics of each one of the selected texts in order to provide a sufficient explanation to finally analyze the selected translations. Thus,

following Howard Young (1998), we are going to approach the translation of PNY from two points of view: historical and critical.

The interpretation of the poems is, for the reason given above, a significant aspect of this research, bearing in mind that the basis upon which García Lorca and his work in the United States are established lack scientific rigor, as indicated by Mayhew (2009), which proves even more so the need for its analysis. Although there are partial studies of this literary work, we also have the added difficulty of not having completed interpretation (line by line) of these poems (Sager, 1999) due to their great interpretative difficulty. As Predmore (1985) put it:

Varios críticos han ofrecido interpretaciones de conjunto, pero ninguno ha tomado en cuenta el libro entero y ninguno ha logrado dar cuenta cabal siquiera de un solo poema. No es difícil explicarse lo incompleto y tentativo de los estudios que existen: muchos pasajes de muchos poemas son sobremanera obstruosos. El modo más corriente de tratar estos pasajes es hacer caso omiso [...] (p. 25).

This observation, which might seem outdated, we still find it a few decades later among excellent experts of Lorca's work, such as Andrew A. Anderson (2004), who points out the following:

[...] the poetic discourse in Poeta en Nueva York is very varied and mixed, and few critics, other than Derek Harris, have attempted to analyze categorize and generalize about it, preferring rather than to concentrate on thematic material or explicate individual poems (p. 177).

Some general or thematic studies about this literary work have certainly been published such as those by Derek Harris (1978), Miguel García Posada (1981), Richard Predmore (1985), Martha J. Nandorfy (2003), María Clementa Millán (2010), Jose Antonio Llera (2013) or Betty Craige (2015), as well as some interpretative studies of some of the poems, in a more or less profound way, such as Anderson's "Et in Arcadia Ego" (1997), «Cielo vivo» (2017) by the same author or «La aurora» by Álvarez Sanagustín (1991), just to name a few. However, there is not even one study of similar characteristics which dared to examine the images of these poems without reservations or hiding behind omissions.

That is in relation to the hermeneutical pathway in the book. On the other hand, in relation to the journey through translation that we suggest in the title of this paper, once the meaning and the corresponding interpretative hypothesis of the poems has been made, the different translations of these poems will be examined, taking their poetic images as the unit of analysis.

For the translational comparison of the poems we have followed, within the field of contemporary theory of translation, the works of Nida (1986, 2009, 2012), Torre (1994), Hurtado Albir (1999, 2018), Newmark (2006) Lozano (2006), Eco (2009) or Ramírez García (2009), among others.

The number of poems in *Poet in New York* that have been taken as a sample for this study are five in total. More specifically, these poems belong to the most anthologized of each one of the five stages in which Ángel del Río (1955) groups together the ten sections of the book that, according to the critic, correspond to five moments of spiritual experience for Lorca. According to this criteria, the selected poems are: «Vuelta del paseo», «La aurora», «Nocturno del hueco», «New York (Oficina y denuncia)» y «Son de negros en Cuba».

Through this journey along the main "stations" in this collection of poems, our goal is to take the same symbolic journey as in the book, as well as travelling diachronically through its reflections of the English language. To do so, we will compare the English versions of his poetic images (1940-2020), taking into consideration the six translations of this collection of poems to date. It should be noted that the publication of this study, the current year 2020, coincides with the celebration of the 80th anniversary of *Poet in New York*. This is also the same number of years since the first translation of the book was published in 1940, setting the way to the following productive translations that have been added to the unique history of this literary work.

In her article «Recepción y repercusión de la poesía de Federico García Lorca's poetry en n la poesía norteamericana del s. XX: el caso de "Poeta en Nueva York» researcher Perulero Pardo-Balmonte analyzes, in a general manner, three English versions of the poem «Poema doble del lago Edén», in which she alludes to the main differences we find in the translated versions of the poem. These differences would also have to do with the yet to be published version in Spanish in 2004, given that this research took place before the publication of Anderson's book. Perulero herself points out that a study of similar characteristics requires a greater level of detail in order to carefully assess the translations. Thus, her article, in addition to justifying this paper, is enough to highlight how complex it is to carry out a research paper like this one, due to the difficulty poetic translation entails as well as the complexity to understand a book like *Poet in New York*.

Poetry, in which the main spirit is the metaphor, is in Lorca's own words (1969, p. 69), the union of two antagonistic worlds coming together through an equestrian jump our imagination takes. Hence its complexity. Lorca illustrates this by adding that, in Epstein's words, it is like a theorem in which we jump from the hypothesis to the conclusion without any intermediary. Therefore, as Holm (2002) remarks, poetry is about being able to connect these two worlds by "setting their landscapes in order", a metaphor that we already used before. In addition to this, Lorca suggests we can take an additional leap in his book, a leap that goes from the metaphor to what he calls the "poetic fact", that is, from imagination to inspiration. Although

Lorca is halfway through imagination (or inspiration), between one reality and another, the translator must not only cover this initial leap forward, as the reader also must do, but must also be the link between these two realities, those corresponding to different languages and cultures. Therefore, this research requires going "beyond the equestrian jump" in what is a challenging obstacle course.

Not only is the previously mentioned research paper by Perulero quite recent. Lorca nowadays has also become an ever-present figure in the Spanish cultural scene. In fact, in 2019 the city of Madrid celebrated the "Lorca Year" to commemorate the centenary of Lorca's arrival to the Spanish capital city, although, as Anderson points out (2019a), it was actually in 1920 when the Andalusian poet truly settled in what would be his home in Madrid: the Madrid Student Halls of Residence. The previous year, 2018, a similar celebration took place in his hometown, Granada, to commemorate the arrival of Lorca's work to the city's «Centro Federico García Lorca», whose aim is to become a landmark in the cultural scene of Granada as well as to preserve and promote Lorca's work (Celia, 2018). Also, the Granada City Council along with some local organizations have recently promoted the launch of the website «Universo Lorca», a sort of encyclopedia to promote the figure of Federico García Lorca. These are just a few examples that show Lorca's presence nowadays in Spain is still well alive. One only has to search Lorca's name on the Internet to get the latest and most updated research papers on his life and work. Ian Gibson (2016) states that Lorca is the most famous missing person in the world.

Inside the universe that revolves around the Spanish poet of thick eyebrows and wide eyes, *Poet in New York*, considered by many as his masterpiece, is a timeless book. This can also be seen by the sheer number of publications about this book (Anderson, 2018). In addition to some incomplete translations, this collection of poems has been fully translated into the English language on several occasions, as previously stated. Today, we have six complete translations, which have significantly contributed to promoting Lorca's work in the English language as well as contributing to people's perception of the city that never sleeps (Walsh, 2018a, 2018b). In 2010, on the other hand, a special edition was published in Granada (Spain) that faithfully recreates the first translation and publication of *Poet in New York* in 1940. Just one year later, in 2011, Professor Christopher Maurer discovered an unpublished autograph and, as mentioned before, in 2013, Andrew A. Anderson was in charge of publishing the most rigorous version of the book to date (Berasategui, 2011; Ruíz Mantilla, 2013).

We can also see how intense and colourful this literary work is by reading Carles Esquembre's comic book (2016), *Lorca. A poet in New York*. This comic book portrays Lorca's personal story in New York, becoming an instant success and having a second edition being released in 2018, which adapts and brings a young generation of readers closer to Lorca's story and this significant period in his life. Between 2016 and 2018, a new publishing house, «La

Moderna», published again this series in Spain, claiming that it was the first time Poet in New York would be published with pictures and illustrations⁴, following Lorca's original idea and basing the story upon Professor Andrew A. Anderson's text. This year, 2020, researcher Andrew S. Walsh published his book, *Lorca in English*, about Lorca's translation into English, as an example of manipulation and rephrasing, with a similar idea to that of *Apocryphal Lorca* by Jonathan Mayhew (2009).

All these reasons lead us to conclude that the main research topic in this doctoral thesis is absolutely in vogue nowadays in the fields of literature and poetry, and that this topic has never ceased to be present in the cultural and literary scenes both among the public and critics. We are therefore convinced that the publication of this doctoral thesis is a necessary piece of research in the study of the complex history behind *Poet in New York*, addressing important issues in the areas of philology and translation studies. Hence, an interdisciplinary approach will be employed when researching this topic.

Thus, this doctoral thesis aims to answer, essentially, the following questions: what is it like reading García Lorca in English, one of the most widely spoken languages in the world and the most universal Spanish poet ever? Specifically, what is it like reading in English *Poet in New York*, a complex literary work even for a native Spanish reader and yet regarded as one of the best (if not the best) work of poetry ever written in Spanish in the 20th century? These are some of the questions we have attempted to answer over the years. The following pages will hopefully provide the answers.

1.3. OBJETIVOS

Los objetivos que pretendemos cubrir en este trabajo son varios, siendo el objetivo central el análisis de los poemas del corpus con el que trabajamos, así como su cotejo traductológico. Para realizar este cotejo con el rigor académico que esta investigación exige, en primer lugar, revisaremos las nociones que nos aporta la teoría de la traducción, y tomaremos como referencia los postulados contemporáneos hacia la búsqueda de una equivalencia dinámica y comunicativa, centrándonos, específicamente, dentro de la traducción literaria, en la traducción poética. Además, analizaremos el concepto de «metáfora», por constituir este tropo el núcleo de la poesía.

La aproximación al estudio de la metáfora será desde un enfoque cognitivo, pues es el que mejor se aviene con la equivalencia dinámica y con la metáfora que se abre camino a partir del simbolismo y el surrealismo. Desde esta misma óptica es desde la que pretendemos acercarnos a los poemas y a las figuras que nos ofrezcan, por brindarnos un modelo comprensivo de estructuración de la trama del conjunto del texto, como sugiere Nanna Holm (2002).

Uno de los grandes objetivos de este trabajo es comprender la dinámica significativa de los poemas seleccionados y determinar los recursos utilizados por Lorca para su creación, con el fin de poder interpretar los poemas. Con este propósito, delimitaremos los postulados estéticos propuestos por García Lorca en este libro, es decir, los confines de la concepción artística en la que se inscribe el quehacer poético y metafórico de Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York* (en adelante *PNY*). El poeta promulgó en sus conferencias un salto de la imaginación a la inspiración, proponiendo así una transición de la metáfora al «hecho poético», un paso más allá a nivel figurativo que implementó en este libro. En estas páginas veremos en qué consiste y cómo se relaciona el «hecho poético» con la noción de «objetivo correlativo» promulgada por T. S. Eliot. Así, partiendo de una noción clara de lo que es la imagen y cómo Lorca la entiende y la utiliza, nos adentraremos en el torrente propuesto por cada poema para su identificación e interpretación.

Para descodificar esta obra se hace necesario también conocer las circunstancias en las que se escribió, algo que nos plantemos también como objetivo, es decir, el contexto personal, artístico, literario, e histórico-social al que se adscribe. Por este motivo, revisaremos las vicisitudes y pulsiones en las que ocurre el viaje de García Lorca a América, así como los datos más relevantes acerca de su estancia en Nueva York, en tanto puedan aportar fundamentos para el análisis posterior. Además, rastreamos las influencias que pudieron permear el trabajo del poeta y que nos abren camino hacia la obra. Asimismo, se elaborará una descripción general de este trabajo de Lorca en Estados Unidos para poder tener una visión global suficiente de cara al análisis. Esto se hará de forma concisa y sin apartar la mirada de nuestro objetivo principal.

Igualmente, debido a su importancia y repercusión en nuestra labor, se repasará la interesante e intrincada historia textual de esta publicación ya que, como se adelantaba en la Introducción, la obra sufrió directamente las consecuencias de la guerra civil. De hecho, el «original» se perdió en el exilio y, tras ser publicado finalmente de forma póstuma, se descubriría además una lista, manuscrita por Lorca, en la que algunos de los poemas de *PNY* aparecían bajo un título diferente, *Tierra y luna*, por lo que se llegó a poner así en duda la auténtica filiación de la obra y en jaque a toda la crítica. Creemos que toda esta problemática se ha debido «traducir» también al inglés y uno de nuestros propósitos es descubrir cómo. Para esto contamos, por suerte, con la que se consideraría la versión más auténtica de *PNY*⁵.

Además, estudiaremos cuál ha sido el impacto y cómo ha sido la recepción en Estados Unidos del conjunto de la obra del poeta y dramaturgo, así como de su figura, teniendo en cuenta la importancia de su estela en este país, aspecto que subraya Mayhew (2009). En concreto, nos vamos a centrar en *PNY*, libro que ocupa un lugar destacado en la bibliografía lorquiana, por tratarse de la que parece ser su obra maestra y siendo Estados Unidos el lugar donde, además, su traducción ha sido más relevante e influyente⁶, probablemente por ser el sitio de donde toma el poemario su referencia. Conocer la acogida de García Lorca, considerado el poeta español más universal, en un país tan poderoso en este momento histórico y social como Estados Unidos, nos ofrece una muestra de qué hay realmente detrás de ese cliché, «universal», que se le atribuye ya al autor de *Bodas de sangre* o *Mariana Pineda*.

Se ha escrito mucho sobre la verdadera composición de *PNY* a lo largo de estos años, sosteniendo, como veremos, un vivo debate en torno al poemario. Por ello, uno de nuestros propósitos es conocer cómo se ha trasladado este problema de indeterminación, que ha estado presente en la obra desde sus orígenes, a las traducciones en inglés. Desde cuál es su origen (Norton o Séneca), hasta su contenido o si ha variado a lo largo del tiempo la estructura o los poemas, ¿se habrá publicado en esta lengua el texto según la versión más definitiva que sí conocemos ya en español? En este trabajo, recorreremos la historia de *PNY* en habla inglesa a través de todas las traducciones íntegras que se han hecho en este idioma de la obra. Veremos en qué contexto han surgido, por qué, quiénes han sido sus traductores, cuántas veces se han publicado, si se ha reeditado, cómo han sido consideradas por la crítica y todos los demás datos que se consideren relevantes en torno a estas publicaciones. Nuestro fin es conocer cómo es en inglés nuestro *Poeta en Nueva York*.

⁵ La versión de Andrew A. Anderson para Galaxia Gutenberg que citábamos en el apartado anterior.

⁶ *PNY*, de hecho, no se ha publicado en el Reino Unido, donde solo han aparecido tres poemas («Oda a Walt Whitman», «El Rey de Harlem» y «La aurora»), que se publicaron en 1939 en la antología de Spender y Gili (Walsh, 2017).

En cuanto al núcleo de este trabajo, como hemos adelantado, este consiste en la interpretación íntegra de los cinco poemas de *PNY* que han sido mencionados en el apartado anterior y que constituyen nuestro corpus. Objetivo cuanto menos ambicioso por la dificultad que entraña pues, como ya hemos apuntado, no existe hasta la fecha un estudio íntegro de la obra, ni tampoco un análisis pormenorizado de cada uno de los elementos de los poemas tan minucioso como el que se plantea plasmar en este trabajo. Estamos de acuerdo con Díez de Revenga (1977) en que:

[...] la crítica de Lorca no ha completado ni en una mínima parte lo que teóricamente sobre ese libro puede interpretarse, opinarse o decirse desde cualquier punto de vista [...]. Uno de los problemas principales es el de la clarificación de símbolos, imágenes, desplazamientos calificativos y visiones subjetivas que componen el contenido central del libro y el fundamento de su temática (pp. 41-42).

Hay que añadir también que, parte de esta fase conllevará afrontar la dificultad añadida que suponen en *PNY* las constantes referencias culturales que pueblan sus poemas. Críticos como Young (1998) o, más recientemente, Mayhew (2009) han señalado la necesidad de estos estudios relacionados con la traducción de Lorca, un área explorada solo superficialmente.

Además, parte central de nuestro trabajo la completa el cotejo traductológico, que se realizará conforme a los resultados previamente obtenidos. Este análisis contrastivo de las traducciones de los poemas se llevará a cabo a partir de sus imágenes poéticas, ya que las consideramos las interpretantes claves de este poemario. A partir de estas, configuraremos el valor que nos ha de permitir la significación de cada uno de los textos aquí seleccionados.

Por tanto, la primera etapa del análisis traductológico será de tipo semiótico y hermenéutico y consistirá en la comprensión e interpretación de los poemas. A partir de aquí formularemos nuestra hipótesis particular acerca del mundo que los poemas representan. Una vez superado este momento, procederemos a cotejar las imágenes poéticas del texto original de nuestros poemas con respecto a las correspondientes traducciones al inglés, en un recorrido diacrónico. Cada una de las imágenes y sus componentes más significativos se analizarán en detalle, con el fin de entender los límites entre los que se ha movido cada traducción (las correspondencias, las pérdidas o las ganancias).

Finalmente, una vez analizados todos los poemas y cotejadas todas las traducciones de las imágenes de los mismos, redactaremos las conclusiones teniendo en cuenta cómo se ha interpretado *PNY* en líneas generales, cómo están constituidos los poemas, el tipo de imágenes que lo integran, cuáles son los tropos literarios que los configuran, si hubiera algo especial que

destacar; y cómo se ha traducido *PNY* al inglés en general y los poemas seleccionados en particular, qué problemas se han encontrado y, cómo ha sido el trabajo de cada traductor.

Con estos objetivos se sientan las bases para conocer el trabajo que hay detrás de las traducciones al inglés de *PNY* y cómo han entendido los traductores y los lectores a Lorca a través de esta obra. Además, gracias a esta investigación, y a la visión de los distintos traductores (y las personas con las que estos han colaborado en su trabajo), esperamos acercarnos más a la interpretación de esta enigmática obra, un primer paso para un estudio siempre pendiente, y que nos ha de permitir también valorar con fundamento las traducciones, así como realizar propuestas en los casos en que lo creamos adecuado y apuntalar, si se estima oportuno, sólidas bases para una futura traducción hecha sobre auténticos hombros de gigantes.

1.4. MATERIAL Y METODOLOGÍA

Para la realización de nuestro trabajo, los materiales con los que contamos son, por una parte, el texto que tomamos como base que es, por los motivos que ya se han expuesto, la edición en español de *PNY* que Andrew A. Anderson preparó en 2013 para Galaxia Gutenberg. Por otra parte, manejaremos también seis traducciones completas de *PNY*⁷ que se describen con detalle en el apartado 5.1., «Los traductores y las traducciones de *PNY*». En concreto, las traducciones que vamos a utilizar para nuestro estudio son las correspondientes a 1940, 1955, 1975, 2008, 2013 y 2014. Toda la información relativa a las mismas aparece detallada en el capítulo previamente mencionado. Aquí se explica, someramente, el contexto en el que surge cada una de ellas, así como su autoría y sus principales características.

Como mencionábamos anteriormente, siguiendo a Howard Young (1998), vamos a aproximarnos a la traducción de *PNY* desde dos puntos de vista: histórico y crítico. Desde el punto de vista histórico podremos identificar los distintos traductores que se han aproximado a la obra y la estela de sus trabajos. Desde el punto de vista crítico, procuraremos comprender y valorar el resultado de la labor realizada por estos traductores mediante el cotejo traductológico de las imágenes poéticas.

Para desarrollar el análisis crítico de las traducciones de las imágenes poéticas de *PNY*, se han seleccionado cinco poemas en total de los treinta y cinco incluidos en la edición de Anderson (2013). El hecho de haber escogido cinco poemas responde a varios motivos. Por una parte, hemos seguido el criterio empleado por Ángel del Río (1955), que se desarrolla con más detalle en el apartado 4.3., «Descripción general». Este organiza los diez apartados en los que está dividida la obra en cinco momentos que recogen la experiencia neoyorquina de Lorca en

⁷ La traducción de Simon y White de 1988 fue revisada en 1998 y posteriormente reeditada en 2013. Para este trabajo utilizaremos la última versión, por ser la más actual y por estar corregida.

Nueva York, y que emulan y representan también el viaje que el título plantea pues, como ya adelantábamos en la «Introducción», pretendemos trazar también en nuestro estudio el recorrido propuesto por Lorca en el libro, seleccionando una muestra de cada una de estas «estaciones» del viaje en las que el poeta se detiene en su tránsito por Norteamérica. Este número, además, nos permite hacer un estudio lo suficientemente exhaustivo y pormenorizado para cumplir con los objetivos marcados.

Los cinco apartados que plantea Ángel del Río (1955) son los siguientes:

1. «Poemas de la soledad en la Universidad de Columbia».
2. «Los negros» y «Calles y sueños».
3. «Poemas del lago Eden Mills», «En la cabaña del farmer», e «Introducción a la muerte».
4. «Vuelta a la ciudad».
5. «Dos Odas», «Huida de Nueva York» y «El poeta llega a la Habana».

Por tanto, como vemos, los cinco estadios de del Río se corresponden con las siguientes secciones, tal y como aparece en la siguiente tabla explicativa (véase Tabla 1):

Tabla 1. Los cinco momentos poéticos en los que Ángel de Río divide PNY y las secciones de la obra con los que se corresponden.

	Momento poético	Sección
1	«Poemas de la soledad en la Universidad de Columbia»	1
2	«Los negros» y «Calles y sueños»	2, 3
3	«Poemas del lago Eden Mills», «En la cabaña del farmer», e «Introducción a la muerte»	4, 5 y 6
4	«Vuelta a la ciudad»	7
5	«Dos Odas», «Huida de Nueva York» y «El poeta llega a la Habana»	8, 9 y 10

A continuación, para seleccionar los cinco poemas para nuestro análisis, hemos consultado los poemas más antologados de cada sección de *PNY*, ya que las antologías representan en sí mismas un criterio suficiente de selección que, además, nos indica también que puede haber más investigaciones y lecturas crítico-analíticas hechas con relación a los poemas que incluyen. Las antologías en español e inglés consultadas han sido las siguientes:

- Crow, J. A. (ed.). (1980). *Anthology of Spanish Poetry*. LSU Press.
- Díez de Revenga, F. J. (ed.). (2004). *Antología poética de la generación del 27*. Madrid: Alhambra Longman.

- Díez de Revenga, F. J. (ed). (2007). *Antología poética de la generación del 27*. Málaga: Centro Cultural Generación del 27.
- Díez Rodríguez, M. & Díez Taboada, M. P. (eds.). (2005) *Antología comentada de la poesía lírica española*. Madrid: Cátedra.
- Díez Rodríguez, M. & Díez Taboada, M. P. (eds.). (2005) *Antología de la poesía española del s. XX*. Madrid: Istmo.
- Gaos, V. (ed.). (2005). *Antología del grupo poético de 1927*. Madrid: Cátedra.
- García de la Concha, V. & Salinas, P. (eds.). (1998). *Poetas del 27*. Madrid: Espasa-Calpe.
- García Lorca, F. & Allen, D. M. (eds). (2005). *The Selected Poems of Federico García Lorca* (Vol. 1010). New Directions Publishing.
- Lama, V. (ed.). (2007). *Poesía de la generación del 27. Antología crítica comentada*. Madrid: Edaf.
- Ramoneda, A. M. (ed). (1990). *Antología poética de la generación del 27*. Madrid: Castalia.
- Prieto, M. (2000). *Antología de la poesía española e hispanoamericana*. Madrid: Biblioteca Edaf.
- Armiño, M. (ed). (2007) *García Lorca Antología poética*. 20º edic. Madrid: Biblioteca Edaf.
- (1999). *Federico García Lorca*. Plaza & Janés Editoriales.
- (2007). *Antología comentada de la generación del 27*. Madrid: Austral
- Pikouch, N. (ed.). (2004). *Poesía para niños: antología de la poesía escrita en español*. Colombia: Editorial Universidad de Antioquía.

Como resultado, hemos obtenido que los poemas más antologados de cada una de las diez secciones de *PNY* son:

1. «Vuelta del paseo»
2. «El rey de Harlem»
3. «La aurora»
4. «Poema doble del Lago Edén»
5. «Niña ahogada en el pozo (Granada y Newburgh)»
6. «Nocturno del hueco»
7. «New York (Oficina y denuncia)»
8. «Grito hacia Roma (Desde la torre del Chrysler Building)»
9. «Vals en las ramas»
10. «Son de negros en Cuba»

En el «Anexo I» se puede consultar cuántas veces aparece cada poema en las antologías. En el caso de las secciones 2 y 6, donde se producía un empate entre varios poemas, nos hemos decantado por uno u otro en función a la temática y la forma, de manera que nuestro corpus fuera lo más rico y variado posible.

De esta selección de diez poemas finalmente se han escogido los cinco que forman nuestro corpus: «Vuelta del paseo», «La aurora», «Nocturno del hueco», «New York (Oficina y denuncia)» y «Son de negros en Cuba». Estos, como vemos, se corresponden con las secciones 1, 3, 6, 7 y 10 del libro. Como argumentábamos, el criterio principal para la elección que hemos llevado a cabo ha sido que en conjunto los poemas fueran una muestra representativa y variada de la totalidad de la obra. En este sentido, hemos seleccionado el primer poema «Vuelta del paseo», que es el poema con el que comienza la obra y donde el poeta muestra su estado anímico, sitúa al lector en la obra e inaugura así el viaje. En segundo lugar, se ha escogido «La aurora», por ser uno de los poemas más emblemáticos y tal vez populares del conjunto, y por representar claramente la oposición ciudad/naturaleza, que es uno de los temas del poemario. El tercero sería «Nocturno del hueco», porque nos parece un poema bastante complejo, que plantea por ello grandes retos interpretativos y está plagado de imágenes y símbolos. A continuación, el cuarto poema, «New York (Oficina y denuncia)», también resulta un poema muy simbólico y que recoge otro de los grandes temas de la obra, la denuncia que hace Lorca del nuevo sistema de vida que el poeta se encuentra en la ciudad de Nueva York. Finalmente, el poema número cinco, «Son de negros en Cuba», representa, por una parte, el tema negro, también uno de los universos referenciales de *PNY*, y es, además, uno de los poemas de la serie que cuenta con un ritmo y una rima destacados.

Una vez seleccionado nuestro corpus, procedemos a seguir con nuestro análisis. Por las características de estos poemas de vanguardia, antes incluso de proceder a la lectura del poema, siguiendo a Martínez Ferrer (1999), conviene «reavivar» las imágenes que presupongamos que el poema va a alentar (visuales y sonoras), así como recuerdos e impresiones que los títulos, por ejemplo, suscitan. Con esto, tendremos ya un «bagaje inicial», sugiere Ferrer, para poder comenzar la lectura del poema, y que las imágenes difíciles que lo componen no nos causen un primer rechazo debido a su hermetismo. De esta manera, podremos tener una idea esquemática del poema a partir de los elementos que seamos capaces de reconocer.

Después de este primer contacto con el texto, procederemos a la lectura detenida de la composición. Será una lectura crítica, es decir, una interpretación, que como indica Eco (2009, p. 321), habrá de «[...] captar el sentido, la intención, la sonoridad, la tonalidad y, el ritmo [...]», así como su estructura, señala Siebenmann (2010). Esta lectura del poema nos ha de guiar en su interpretación, para lo que elaboraremos el «mundo posible» al que remite el texto (Eco, 2009). La interpretación así confeccionada permite con ciertas garantías el cotejo traductológico de las traducciones al inglés, ya que el traductor traslada textos y construcciones de mundos y son estos los que vamos a comprender también en este trabajo.

Una única lectura del texto no será suficiente, sobre todo en textos de este tipo, por lo que en el siguiente paso procederemos a la relectura –tantas veces como haga falta–, algo que forma

parte del proceso de la interpretación de textos (Sager, 1999), especialmente de textos poéticos. En esta fase, iremos diferenciando los elementos comprensibles de los incomprensibles, que se pueden ir descifrando en posteriores fases, cuando encajemos todas las piezas del puzle.

Debemos de diseñar un modelo donde se integren los aspectos que resultan asequibles para el lector y que se comprenden, sobre este modelo, que va a actuar como un marco, se van acomodando y construyendo significados y sentidos. Nuestra mente va a tender a rechazar aquello que no logre captar, dejando fuera lo que no encaje en principio en este marco. Sin embargo, con la ayuda de este método se podrá ir construyendo un orden de las cosas e ir progresando en esta edificación.

Estaremos así, precisamente, «ordenando paisajes», es decir, trabajando con las distintas capas del texto según su dificultad interpretativa, pues hemos de establecer conjeturas firmes acerca del mundo que crea el texto para poder proceder así a la acción de verterlo a otra lengua o, en nuestro caso, de analizar este ejercicio. En este sentido, mediante algunas operaciones de reformulación tácitas, el traductor podrá desambiguar los términos según el contexto y orientar este mundo posible, aunque para ello, primero hay que aventurar dichas reformulaciones (Eco, 2009).

Plantear estos mundos posibles será un proceso dominado por la tentativa, donde habrá que establecer relaciones, inferencias y donde, en ocasiones, iremos de delante hacia detrás (de la traducción a la interpretación) incorporando hallazgos y manejando indicios hasta desvelar el significado de aquellos niveles más complejos de sentido, con el fin de conseguir que la hipótesis global explicativa del poema guarde un sentido coherente a nivel conceptual, como anota Martínez Ferrer (1999). Además, en el caso de este estudio, en el que tenemos la posibilidad de leer distintas versiones del texto en inglés, podremos comprobar cómo cada traductor puede interpretar de forma distinta el mismo contenido, lo cual quizás también puede darnos pistas acerca de su interpretación, sobre todo en puntos más confusos o complejos. Es por ello por lo que creemos que puede plantearse un movimiento tanto de la interpretación a la traducción, que es obvio, como de la traducción a la interpretación. Por lo tanto, se puede dar el caso de que vayamos también de la traducción a la interpretación en un camino de vuelta, sumando hallazgos y es que la traducción, si es buena, nos va a ayudar a entender el original, actuando como un aporte crítico a la obra traducida que guía una determinada lectura de la obra (Eco, 2009).

Es importante aclarar que esta primera etapa de interpretación de los textos es especialmente compleja por las características de *PNY*, un texto muy difícil y del que no existe, además, un estudio completo, como ya hemos adelantado. Sin embargo, este trabajo interpretativo es esencial para la traducción, además de que creemos que es fundamental en sí mismo para conocer la obra de Lorca, y para poder comprender también la que ha sido considerada la mejor obra de poesía del siglo XX escrita en español. Pese a la dificultad de la

obra, algo en lo que están de acuerdo todos los expertos, estamos convencidos, como Siebenmann (2010), de que nada en ella, por aleatorio que pueda parecer, está a merced del azar, sino que todo tiene un sentido y una explicación que puede que aún, hasta este momento, no se haya encontrado.

En consecuencia, una de las hipótesis de las que parte este trabajo es que, debido a la dificultosa labor de exégesis que entrañan estos poemas, es muy probable que los traductores se hayan lanzado a la traducción de los textos sin haber realizado debidamente esta ineludible tarea previa de investigación y documentación pues, en el caso de *PNY*, sería inviable realizar un estudio como el que proponemos, que es el que este texto requiere. Sin embargo, esto es imposible para una traducción comercial debido a los plazos, generalmente ajustados, y a los no menos ajustados presupuestos.

Para el análisis pormenorizado de cada poema se consultará y estudiará de manera extensiva la bibliografía específica disponible de cada texto de forma individual, de manera que nos permita arrojar luz sobre su interpretación. Como base común para todos los textos de este estudio, contamos con los trabajos de García Posada (1981), que hace una interpretación general de la obra donde destaca el estudio de los principales símbolos de *PNY*, Harris (1978) y Predmore (1985), con sendos estudios de carácter general sobre el libro. Además, entre otras, se incorporan las visiones de Nandorfy (2003), que hace una lectura apocalíptica del texto, Millán (2010), que en su edición crítica para Cátedra da una visión a grandes rasgos tanto de la interpretación de las secciones, así como de los poemas. También contamos con los apuntes específicos de Anderson sobre algunos poemas que, aunque no son los analizados aquí, nos han ayudado a entender mejor la obra. Nos referimos a los artículos sobre «Poema doble del lago Edén» o «Cielo vivo», así como sus trabajos sobre el ciclo neoyorquino en general, así como el trabajo de Arango (1998), que también trata la simbología contenida en *PNY* en un capítulo de *Símbolo y simbología en la obra de García Lorca*. Asimismo, utilizamos herramientas como el *Diccionario de símbolos* de Cirlot (1992), que puede ser útil para conocer detalles o significados de los distintos elementos empleados por el poeta.

El análisis de cada poema va a consistir, por tanto, en dos partes bien diferenciadas: la interpretación del texto («mundo posible»), que hemos descrito en los párrafos anteriores, y el cotejo traductológico. Para el cotejo, tendremos en cuenta, en primer lugar, las variantes que cada una de las traducciones puedan presentar en el TO (en adelante TO) del que parte cada una, pues todas son bilingües menos una⁸ y aparece, por tanto, el texto en español junto a la traducción.

⁸ La única que no es bilingüe es la de Fredman (1975). El español es, después del inglés, la lengua más hablada y estudiada en Estados Unidos, y los lectores con conocimiento de español suelen preferir ediciones bilingües de poesía para poder consultar siempre el original (a la izquierda) (Mayhew, 2009). García de la Banda (1993) señala que solo las mejores traducciones se «atreven» a ser bilingües y, sin embargo, muestran carencias, lo que refleja la dificultad de la empresa.

Como sabemos, por la historia textual de *PNY* a la que nos referiremos más adelante (véase apartado 4.4., «Historia textual»), estos textos (en español) pueden diferenciarse de nuestro texto-base⁹ (consultar «Anexo II»), dependiendo de qué fuente se haya escogido para hacer la traducción (será Norton o Séneca normalmente¹⁰, que son las dos primeras de 1940) o, incluso, si han incorporado alguna versión publicada en otra fuente. Por tanto, el primer paso de nuestra labor será fijar las diferencias respecto al texto que manejamos como modelo, conocer el origen del TO de cada traducción y ver en qué sentido las diferencias podrán afectar a la traducción, ya que, como dice Perulero (2004, p. 342), «la elección y fijación del texto original repercute en el resultado último de la traducción».

En la siguiente tabla se muestra la escasa información que tenemos *a priori* sobre la procedencia de los textos de las traducciones (véase Tabla 2):

Tabla 2. Procedencia de los TOs de las traducciones al inglés de *PNY*.

	Traductor(es)	Procedencia TO
1	Rolfe Humphries	Copia «original» 1940 ¹¹ .
2	Ben Belitt	Sigue la edición de Séneca.
3	Stephen Fredman	Sigue la edición de Aguilar de «Obras Completas» de Federico García Lorca.
4	Pablo Medina y Mark Statman	Herederos de Federico García Lorca. Publicado al mismo tiempo en Estados Unidos y Canadá ¹² .
5	Greg Simon y Steven F. White ¹³	Herederos de Federico García Lorca. Publicado en Estados Unidos ¹⁴ .
6	Austin M. Uhler y Rory S. Dahl	Siguen a Anderson 2013.

Una vez realizado el estudio previo del poema y la comprobación de los textos en español, procederemos a la preparación sistemática del poema con el que vamos a trabajar para su cotejo

⁹ En el «Anexo II» se han incorporado las variantes en español de cada uno de los poemas con respecto al texto base de Anderson.

¹⁰ Uhler y Dahl (2014c), en su versión de *PNY*, declaran lo siguiente al respecto:

All translations into English thus have tended to follow one or the other of the two first editions, using one to fill in the blind spots of the other, as it were. The differences are at times, much, much more than cosmetic. One only has to hear an example or two to understand that the whole meaning of the poems is at stake in these details.

So, does Lorca surreally address a disembodied shoulder (hombro), or a man (hombre)? Does he stroll beneath the arches (arcos), or the maples (arces)? Were they drinking honey (miel), or, less appetizing, bile (hiel)? These are just a few examples of an additional layer of complexity on top of the translator's normal duties (p. xix).

¹¹ Véase apartado 4.4, «Historia textual».

¹² Única información disponible en el libro.

¹³ Maurer (1998b) afirma que, para la segunda publicación de la traducción en 1998, contaba con la fotocopia del original aparecido en México con el que cotejó el texto en español.

¹⁴ Única información disponible en el libro.

traductológico. Como ya hemos especificado, en concreto en este estudio se van a analizar las traducciones de las imágenes poéticas de cinco poemas de la serie de *PNY*. Las imágenes poéticas han sido tomadas aquí como «unidades de traducción», como dice Muñoz de la Peña (1992). Identificar estas unidades dentro de los textos constituye uno de los objetivos de este trabajo. Para ello, nos fijamos en el texto de Anderson (2015b), donde el lorquista hace lo propio con los primeros versos de «La aurora» y establece que los cuatro primeros versos contienen dos imágenes, que en este caso son «hechos poéticos». La primera imagen sería «cuatro columnas de cieno» y la segunda sería «un huracán de negras palomas / que chapotean las aguas podridas».

En base a este ejemplo anterior aportado por Anderson, donde podemos ver dos «hechos poéticos», es decir, dos imágenes más complejas (véase apartado 3.1.2. «De la imagen al hecho poético»), se delimitarán las imágenes poéticas de los distintos textos que se van a examinar, ateniéndonos a segmentos mínimos de sentido con cohesión, que deben traducirse como un todo (Muñoz de la Peña, 1992). Para establecer estas imágenes en los poemas nos guiaremos también por la sintaxis¹⁵. De este modo, tanto el estudio de la que ha sido su transferencia, como su valoración, tendrán bases más sólidas (*ibid.*).

Sin embargo, aunque para delimitar las imágenes hemos atendido a los límites de la sintaxis y, por ende, de la puntuación, en las ocasiones en las que se ha considerado necesario nos hemos puesto de parte del significado, considerando una imagen todo lo que forma parte de una misma unidad de sentido. Por ejemplo, en el verso «No es la muerte. Es la tienda de frutas», que pertenece al poema «New York (Oficina y denuncia)», ambas frases formarían una sola imagen, a pesar de estar separadas por un punto. Ocurre lo mismo con el verso anterior: «No es el infierno, es la calle» o «¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?» Estos casos representan una sola imagen, es decir, una sola representación visual.

Con el objetivo de facilitar nuestro análisis y para recopilar toda la información necesaria para el examen de los textos, hemos creado una tabla de dos entradas para cada poema donde, por un lado, se pueden ver en vertical las imágenes que componen el texto-base en español de Anderson (numeradas) y, por otro lado, en horizontal, aparecen los seis textos meta (en adelante TM) (se van a analizar junto al nombre de sus traductores y la fecha. Así, se puede realizar una lectura transversal de cada imagen del poema del texto-base en comparación con las seis traducciones, que están dispuestas por orden cronológico. A modo de ejemplo, se ha creado la siguiente tabla para ilustrar este procedimiento (véase Tabla 3):

¹⁵ Las oraciones copulativas se separarán, pues cada una constituye una imagen por sí misma, una unidad de sentido conceptual. Por el mismo motivo, se ha decidido respetar las subordinadas como una unidad, aunque esté dentro de otra. A diferencia de Anderson, hemos dejado las conjunciones (en el caso de haberlas) como parte de las imágenes, como ocurre en «y un huracán de negras palomas».

Tabla 3. Modelo de tabla de un poema («Nocturno del hueco») donde se muestra el texto-base de Anderson y sus traducciones.

Fuentes/ Imágenes	Tipo de imagen	Original Anderson	TM 1 (Humphries, 1940)	TM 2 (Belitt, 1955)	...	TM 6 (Uhler y Dahl, 2014)
1		Para ver que todo se ha ido, para ver los huecos y los vestidos . ¡dame tu guante de luna , tu otro guante de hierba . amor mio!	To see that all has gone To see the emptiness, the clothes, Give me your glove of moonlight, Oh my love! Give me your other glove, lost in the grass.	<i>To see how all passes, the void and the vesture together, give me your gauntlet of moonlight, and that other glove, lost in the grass, O my love!</i>		<i>In order to see that everything has gone, in order to see the holes and the garments, give me your glove, made of moon, and your other glove, of grass, my love!</i>
2		Puede el aire arrancar los caracoles muertos sobre el pulmón del elefante	Wind can root out the snails Dead in the elephant's hide	A stir in the air can pluck out the snail dead in the elephant's lung,		The air can pluck the dead snails from the elephant's lung
3		y soplar los gusanos ateridos de las yemas de luz o de las manzanas .	Inflate the frozen worms From the tips of light or the apples.	and puff up the frost stiffened worm in the calyx of apples and light.		and whisk away the shivering worms from the fingertips of light, or from the apples.
...						

El siguiente paso de este análisis será identificar las figuras retóricas que integran cada una de las imágenes. Identificar estos elementos facilitará también la interpretación del texto, confirmando nuestras hipótesis preliminares o ayudándonos a redirigir nuestros planteamientos en otro sentido. Además, esto también nos va a orientar de cara a lo que esperamos encontrar en los TM y que los traductores han de haber reproducido. En la tabla anterior, de doble entrada, aparecen también estos recursos marcados mediante un código de colores, de estilos de fuente (negrita y cursiva) y de subrayado en la columna que pertenece al texto editado por Anderson, es decir, la segunda columna (véase Tabla 3). Para poder interpretar estos códigos, se incluye una leyenda debajo de la tabla de cada uno de los cinco poemas. Incluimos a continuación una a modo de ejemplo (véase Figura 1).

 Metáfora	abc Personificación	abc Sinestesia
 Metonimia	abc Referencia crisológica/mitológica	<u>abc</u> Comparación
 Símbolo	<u>abc</u> Cosificación	<u>abc</u> Animalización

Figura 1. Modelo de leyenda que acompaña a las tablas de los poemas.

Como veremos en el «mundo posible» de cada uno de los poemas, una misma imagen puede sugerir distintas (y hasta muy distintas) lecturas. No en vano, en esto consiste la magia de la poesía, que apela a suscitar y despertar todos los sentidos plausibles, de modo que las imágenes

y los poemas pueden adoptar distintos significados según el crítico al que se consulte. Nuestro trabajo consiste en rastrear, examinar y comprobar las propuestas que se han elaborado sobre estos poemas hasta la fecha, teniendo en cuenta a los principales investigadores, que ya citábamos en la «Introducción». De este modo, basándonos en el cotejo y evaluación de las distintas posibilidades, y con la información que la traducción pone a nuestra disposición, estableceremos y justificaremos nuestra propia hipótesis interpretativa.

En cualquier caso, debido a esto y a la propia naturaleza de la poesía, en ocasiones podría haber distintas figuras retóricas operando simultáneamente en una misma imagen, aunque, por la naturaleza de las tablas con las que vamos a trabajar, solo se puede marcar un sentido (mediante estos códigos de color, subrayado, etc.) en el caso de haber varios posibles. De este modo, en las tablas se recogerá el significado o las figuras principales, según la descripción del mundo posible del poema que precede a cada una de las tablas de análisis de las cinco obras aquí estudiadas. No obstante, de ser posible, se intentarán sugerir también las distintas posibilidades adicionales que pueden suscitar las imágenes y, de considerarse necesario u oportuno, se añadiría alguna nota aclaratoria en las tablas correspondientes. En cualquier caso, las distintas consideraciones y valoraciones relacionadas con las imágenes están recogidas de forma pormenorizada en la descripción, «Mundo Posible», que sigue a la transcripción de cada uno de los poemas.

Recapitulando, la estructura que vamos a seguir para analizar cada uno de los poemas va a ser siempre la misma:

1. Transcripción del texto base según la edición de 2013 de Anderson.
2. Mundo posible del poema.
3. Tabla con las imágenes, su tipología, figuras retóricas y traducciones.
4. Cotejo de las traducciones.
5. Balance de las traducciones.

Para poder seguir mejor el trabajo, es recomendable que, llegado el momento, al hilo de la lectura del mundo posible de cada poema (punto 2), el lector maneje al mismo tiempo tanto la transcripción (que habrá podido leer previamente) (punto 1) como la tabla que le sigue, con los distintos elementos de los que se compone el texto (punto 3). De este modo, podrá ir comprobando cómo interpretamos cada línea (del punto 1 al 2) y cómo la información del mundo posible ha sido transferida a la tabla y cómo se refleja en ésta (del punto 2 al 3), intentando de esta manera hacerlo más visual y accesible.

Una vez que hemos interpretado los poemas, y hemos elaborado y dispuesto estas tablas para el análisis traductológico de sus imágenes, procederemos a realizar el cotejo (del punto 2 y 3 al punto 4), sin duda una de las partes más importantes de este trabajo. Aquí, las imágenes y sus traducciones se analizarán por orden, siguiendo la numeración de la tabla correspondiente, y, para facilitar la lectura, encabezará el comentario de la traducción de cada imagen la

reproducción de su correspondiente fila de la tabla principal, como veremos en los apartados 6.4., 7.4., 8.4., 9.4. y 10.4..

Además, también en cada una de estas filas, al lado del número correspondiente a cada imagen se incluirá un código para identificar el tipo de imagen según la clasificación que hace el profesor Anderson en 2004 en su artículo "García Lorca's 'Poemas en prosa' and 'Poeta en Nueva York': Dalí, Gasch, Surrealism and the Avant-Garde", y que hemos incluido en el apartado 3.1.2.1. «La imagen y el hecho poético en *Poeta en Nueva York*» (véase Figura 7). Por ejemplo, una imagen de tipo B 3 será una imagen con lenguaje imaginista y enigmática o hermética, mientras que una imagen B 1 será una imagen con lenguaje imaginista también, pero en la que el lenguaje se emplea en modo directo y que contiene imágenes y símbolos inmediatamente reconocibles. Hay que tener en cuenta que lo que Lorca llama «hecho poético», que considera que es la argamasa de esta obra, son las imágenes creadas con lenguaje imaginista y cuya interpretación resulta más difícil para el lector. Analizando las imágenes con respecto a esta clasificación, podremos saber si las imágenes del poema son más o menos fáciles (o incluso completamente enigmáticas), qué tipo de lenguaje emplean y si son o no hechos poéticos, algo que nos va a ayudar a entender y valorar tanto el TO como la traducción llegado el momento de hacer balance (del punto 4 al 5).

Cuando tengamos que referirnos a las opciones que plantea una u otra alternativa de traducción, las mencionaremos mediante el número correspondiente, es decir, escribiremos 1, por ejemplo, junto a una propuesta de traducción, si queremos hablar del TM 1. En aquellas ocasiones en las que se comenten varias opciones traductológicas y solo en algunos casos se indiquen los números de la traducción a la que corresponden las alternativas en cuestión es porque la opción restante (sin número) es secundada por el resto de los TM (y sería demasiado indicar todos los números). Esto suele ocurrir en casos en los que, por ejemplo, la mayoría de los traductores ha optado por una alternativa y hay uno que se decanta por otra elección, en cuyo caso sería aquí donde indicaríamos a que TM pertenece.

A continuación, incluimos una tabla con las seis traducciones con las que vamos a trabajar numeradas (TM 1, TM 2, TM 3, etc.), siguiendo el orden cronológico de su publicación (véase Tabla 4). En la columna de la derecha se indica el nombre del traductor o traductores a los que pertenecen estas versiones en inglés. Para más información al respecto, en el apartado 5.1., «Los traductores y sus traducciones», dentro del punto 5, «Recepción de Lorca en Estados Unidos», describimos en detalle las características y aspectos más relevantes de las traducciones de *PNY*.

Tabla 4. Códigos y traductores por orden cronológico para el cotejo traductológico de las imágenes poéticas.

Código	Traductores
Original A	Andrew A. Anderson
TM 1	Rolfe Humphries
TM 2	Ben Belitt
TM 3	Stephen Fredman
TM 4	Medina y Statman
TM 5	Simon y White
TM 6	Uhler y Dahl

Para realizar el análisis de las traducciones, contaremos con las bases teóricas que se plantean en el apartado 2, «Umbrales de la traducción», donde se recogen los postulados de la crítica especializada. Además de esto, de bibliografía específica y de las aportaciones enumeradas previamente en este apartado de los principales estudiosos en relación con la interpretación de los poemas, se emplearán otras herramientas elementales para el análisis de los textos, tanto para el trabajo con el texto en español (TO), para su interpretación¹⁶, como para la parte de la traducción al inglés (TM). Esto incluye, principalmente, diccionarios, corpus, entre otros, además de motores de búsqueda (véase Figura 2).

Tras un exhaustivo análisis traductológico, en el cual nos valdremos de todas estas herramientas y recursos, y donde se sopesarán los pros y contras de cada una de las opciones de traducción que se barajan de cada imagen, se volverá a leer la imagen en el TO, así como sus traducciones, pues el fin último es seleccionar la opción que creemos que mejor traduce cada imagen de forma justificada, además de anotar aspectos señalados de la traducción, positivos y negativos, y de ser necesario hacer alguna propuesta al respecto.

¹⁶ Incluimos aquí estos recursos utilizados también para la interpretación del texto en español, puesto que es posible que tengamos que recurrir a ellos cuando estemos cotejando las traducciones porque haya matices o cuestiones de sentido que despejar, a pesar de la labor previa de investigación, ya que muchas pueden surgir *a posteriori*.

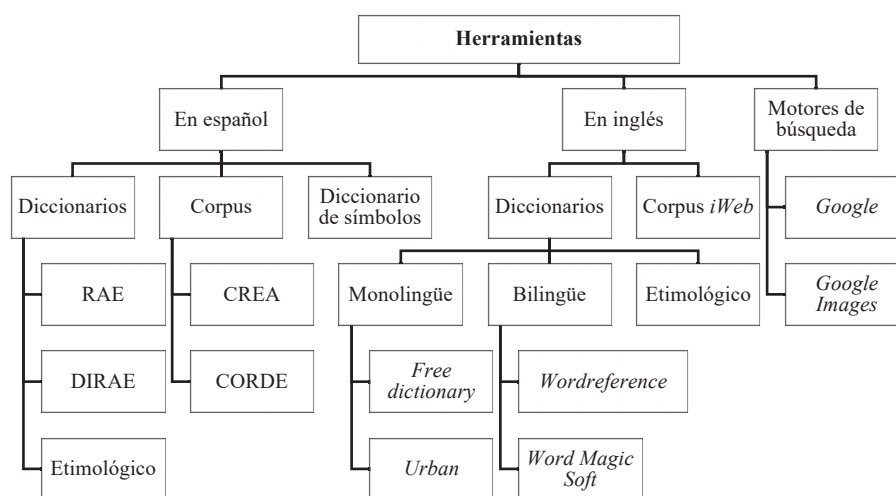


Figura 2. Principales herramientas utilizadas para el cotejo traductológico de las imágenes.

Como ya adelantábamos, este es un trabajo en el que los distintos pasos a los que tendremos que enfrentarnos son recurrentes, es decir, aunque se avanza de forma lineal, de la interpretación a la traducción, también tendremos el movimiento contrario, en las ocasiones en las que pueda ser necesario. Además, cuando estemos también en la última fase del cotejo, será necesario, con toda probabilidad, volver atrás, al texto completo, para enmarcar la imagen dentro del conjunto (en el TO y en el TM) y sopesar alternativas. Por lo tanto, estamos en todo momento ante un proceso de idas y venidas.

Una vez decidida cuál es la traducción que mejor transmite la idea del TO, esta se indicará en el texto propio del análisis y se marcará también en rojo en la fila de la tabla que precede a su cotejo, para que esta se así fácil de identificar visualmente. En ocasiones, se incluirán también en esta fase comentarios sobre aspectos que podrían mejorar la traducción, e incluso propuestas traductológicas en base a los resultados, con el fin de ir perfilando una propuesta de traducción con base científica.

Finalmente, tras el análisis de las imágenes de los poemas, podremos conocer también cual es la tipología de imágenes más abundante según el poema y, en general, en los cinco poemas. Creemos que así podremos deducir cómo afecta esto a los traductores, es decir, si las imágenes son más o menos difíciles de traducir, algo que sabemos por la clasificación que utilizamos de Anderson (de nuevo véase Figura 7). Además, podremos conocer quién es el mejor traductor de cada una de las imágenes de cada poema, y, quién lo es en general, teniendo en cuenta nuestro corpus. Finalmente, además de las propuestas de traducción que se puedan ofrecer, estaremos en disposición de discernir las conclusiones alcanzadas tras nuestro análisis.

2. UMBRALES DE LA TRADUCCIÓN

Para llevar a cabo el presente trabajo hemos de establecer primero las bases sobre qué es la traducción, qué es específicamente la traducción literaria y, dentro de este tipo, cuáles son las características especiales que distinguen a la traducción poética, dentro de cuyo lenguaje destaca de forma especial la metáfora, a la que dedicaremos un apartado en particular, así como a su traducción.

Además, conoceremos los problemas de traducir a Lorca y, concretamente, *PNY*, se reseñarán brevemente las distintas traducciones de la obra, conoceremos cuál ha sido el origen de cada uno de estos trabajos, así como a los autores de las traducciones que van a ser aquí estudiadas.

2.1. ¿QUÉ ES TRADUCIR?

Traducir es verter lo que se ha dicho en una lengua A a una lengua B, algo que conlleva un proceso total, global, hermenéutico y lingüístico, pues el traductor ha de comprender el sentido del texto para reexpresarlo con éxito en otra lengua. Para llevar a cabo esta tarea, el traductor hace uso de distintas herramientas y estrategias traductológicas (Hurtado Albir, 1999). Umberto Eco (2009) sostiene que en la traducción nunca se puede decir exactamente lo mismo que en el TO, por lo tanto, se aspira, como mucho, a decir «casi» lo mismo. Este «casi», según este autor, va a depender de ciertos criterios que habrá que negociar porque traducir es, ante todo, negociar. Para Walter Benjamin (1996), esta negociación consiste en transmitir, con la mayor precisión posible, la forma y sentido del TO, algo en lo que coincide Nida (2009), que asegura que esto es lo más importante en la traducción.

En la negociación que despliega el proceso de traducción entran en juego el texto fuente, el autor, la cultura de origen y meta, así como los lectores a los que se dirige, sus expectativas e, incluso, a veces, como en el caso de la traducción literaria, la propia industria editorial, que establece distintos criterios dependiendo del tipo de obra y de la colección donde se inserta la traducción (Eco, 2009). Los textos con los que trabaja el traductor implican o moldean un lector modelo y han previsto un diálogo previo entre el autor original y los receptores a los que quiere hablar, se ha establecido ya una negociación previa entre el autor original y sus receptores. El traductor es, en este caso, un lector especial, señala Hurtado Albir (1999), ya que luego se va a tener que encargarse de verter su interpretación a otra lengua, la lengua meta (en adelante LM).

En esta misma línea, García Valdés (2007, p. 169) estima que «toda traducción es un ejercicio de lectura». Una lectura, eso sí, muy atenta, pues cuando se traduce el traductor tiene que apropiarse del texto en otra lengua, dice Sánchez Robayna (2007), que asegura que «traducir es leer en el más alto grado intelectual y sensible [...]» (p. 211). En este ejercicio, el traductor ha de intentar desentrañar las claves semántico-referenciales y léxico-sintácticas del poema para

transmitir el universo imaginario del poeta en el TM (Pérez Romero, 2007), pues, como afirma Doce (2007), ampliando la ecuación según la cual traducir es leer, también traducir es escribir.

El traductor tiene que renegociar los acuerdos del autor con sus lectores conservando en el trasvase a otra lengua la mayor parte de las características semánticas y formales posibles encontradas en el original, teniendo en cuenta, como anota Lozano (2006), los múltiples factores que intervienen en la comunicación, así como que el producto de la traducción concierne a un idioma, una cultura e incluso un tiempo sujeto al cambio. En su tarea, el traductor, tal y como indicaba Nida (1976), sigue el siguiente proceso traductivo: conocer el TO, codificar el mensaje, verter el texto a otra lengua, que es la labor central, y, finalmente, corregir y evaluar su tarea.

Conforme a Llácer Llorca (2004), el traductor ha de reunir una serie de características especiales para desarrollar esta labor: gran capacidad crítica de análisis e interpretación de textos, profundo conocimiento del idioma de origen y de la teoría literaria y literatura, en el caso de la traducción literaria (o del campo de especialización específico de otro tipo de textos), conocimiento sobre el autor, aguda sensibilidad para captar no solo el significado, sino los múltiples sentidos que puede encerrar un discurso, oído para el idioma, conocimiento de las técnicas de traducción, ser un buen escritor en la LM, tener en cuenta al receptor, así como tener la suficiente capacidad de autocrítica para juzgar su trabajo, autoevaluarse y corregir el TM.

Al traducir un texto se producen diferencias notables entre dos idiomas para comunicar la misma información —sustancia— en la expresión del contenido y lo importante es que se mantenga esta sustancia de contenido en los dos textos con los que se trabaja, afirma Eco (2009). Esto lo vamos a ver a continuación con más detalle. Según este autor, la fórmula para expresar en qué consiste la traducción interlingüística sería:

$$SL_1/C_1 = SL_2/C_1$$

Donde SL es la Sustancia Lingüística (1 y 2 son las lenguas) y C es el Contenido, que permanece invariable en la traducción (Eco, 2009).

No obstante, los textos con finalidad estética, donde la sustancia estilística juega un papel muy importante, es decir, los textos poéticos, como *PNY*, se atienen a otra fórmula. Como veremos en el apartado 2.3. dedicado a la «Traducción poética», al ser la traducción un producto textual es muy importante tener en cuenta el tipo de texto con el que se trabaja, así como sus características especiales (Lozano, 2006).

2.1.1. LA LENGUA NATURAL, SISTEMA SEMIÓTICO

Uno de los aspectos que hay que tener en cuenta al traducir es que esta actividad pone en relación sistemas lingüísticos y muestra cómo se relacionan dos idiomas (Benjamin, 1996). Cada idioma lleva asociada su propia visión del mundo (la hipótesis de Sapir-Whorf) que, de ser radicalmente inconmensurable, multiplicaría *ad infinitum* los accidentes propios de la traducción (Eco, 2009). Con el fin de resolver este desiderátum, Eco recurre a la explicación que da Hjelmslev de la articulación semiótica de una lengua. «Para Hjelmslev (1943) una lengua (y, en general, todo sistema semiótico) consiste en un plano de la expresión y en un plano del contenido, que representa el universo de los conceptos expresables por esa lengua. Cada uno de los dos planos consiste en una forma y en una sustancia, y ambos son el resultado de la segmentación de un continuum o materia prelingüística» (Eco, 2009). En el siguiente esquema (véase Figura 3) podemos ver de forma gráfica los elementos en los que la lengua divide esta materia prelingüística, y con los cuales vamos a trabajar en la traducción. A continuación, desarrollaremos en qué consiste cada uno de estos elementos.

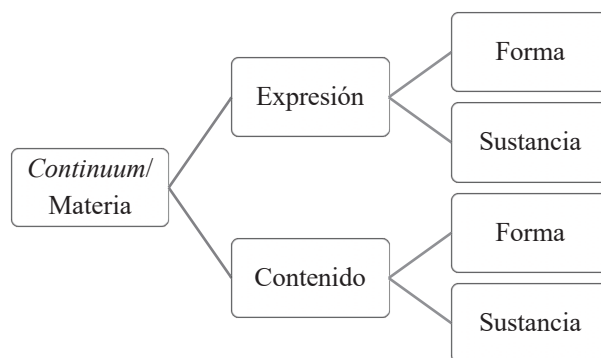


Figura 3. Planos y elementos en que se divide una lengua según Hjelmslev (basado en Eco, 2009).

Mientras la forma de la expresión (sistema fonológico, repertorio léxico y reglas sintácticas) y la forma de contenido (la segmentación lingüística que cada lengua hace de la realidad), son los constituyentes relevantes de la gramática de una lengua, la sustancia de la expresión y la sustancia del contenido (lo pensable) son prácticamente intrascendentes. En cambio, sí pueden ser importantes en la traducción de los textos, pues las «lenguas (y culturas) subdividen ese *continuum* [del contenido] de maneras distintas» (Eco, 2009, p. 51), aunque, como observa Eco (2008, p. 53), esta «inconmensurabilidad no significa incompatibilidad».

Argumenta el semiólogo italiano que la diferente segmentación del contenido (sustancia del contenido) remite a términos lingüísticos (forma del contenido), cuya desambiguación de la sustancia del contenido solo será posible a partir del contexto que el propio texto desarrolla.

Frente al diccionario, el traductor «traduce siempre textos», afirma con rotundidad Eco (2008, p. 56), es decir, enunciados que aparecen en algún contexto lingüístico o son expresados en una situación concreta. Así, para poder entender a qué se refiere un término habrá que desambiguar la palabra en el contexto, ya que el traductor transcribe textos, con un contexto lingüístico y que se refieren a una situación específica, argumenta el autor. En este sentido, aunque un término puede tener distintas propiedades y aludir a distintas cosas, hay que negociar qué propiedades es pertinente mantener en el TM dependiendo del contexto (*ibid.*).

También hay que tener en cuenta, como señala Ortega y Gasset (2016), que dos palabras que en un diccionario pueden aparecer como sinónimos, como son «bosque» en español y *Wald* en alemán, pueden acarrear resonancias tanto intelectuales como emotivas diferentes, pues no es lo mismo el «bosque» que experimenta un nativo alemán que el que puede conocer un español (aunque esto depende también de las regiones que tengamos en cuenta). Así, cuando esto ocurre con palabras, podemos imaginar las consecuencias que puede suponer cuando se trata de textos. Por este motivo, inferimos lo determinante que es nuestro conocimiento del mundo y nuestro propio contexto vital en nuestra forma de interpretar las palabras y los textos, algo que se hace visible a la hora de formular una hipótesis sobre el mundo posible que representa el texto (Eco, 2009).

2.1.2. EL TEXTO Y LA DINÁMICA SIGNIFICANTE

En la llamada etapa protohistórica de la Teoría de la Traducción, el enfoque teórico apostaba por los binomios nocionales de libertad/fidelidad y fondo/forma, que fueron desplazados posteriormente por el concepto de «equivalencia», una noción que han venido utilizando los expertos como base teórica para definir el proceso de traducción, subraya Ponce Márquez (2008). Según Schäffner (2003), este es, quizá, el punto más controvertido de la Teoría de la Traducción. Para Ponce Márquez (2008) se establecen dos períodos claros en torno al uso del concepto «equivalencia»: inicialmente, en torno a los años 60, donde se intenta delimitar y conduce a una mayor ambigüedad y, un segundo período a partir de los 80, cuando el enfoque se vuelve más homogéneo.

El primero en utilizar la noción de «equivalencia» es Roman Jakobson (1975) en su ensayo *En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción* donde, desde un punto de vista lingüístico, establece que, si bien la equivalencia como tal no existe de forma absoluta, todo mensaje dado en una lengua es susceptible de ser transferido a otra, siendo la lengua una vía de comunicación. Por tanto, como hemos visto, la misión del traductor es ser capaz de realizar esta transferencia entre sustancias a partir de términos lingüísticos como acabamos de explicar, transfiriendo no unidades sino mensajes complejos, añade Ponce (2008).

Por su parte, Gadamer (2013) o Hatim y Mason (1995) tampoco creen que exista la equivalencia total, y utilizan el término «adecuación» para referirse a la relación que ha de existir entre un TO y un TM. Aunque el traductor tiene que intentar lograr la mayor aproximación posible al TO, estos consideran que la equivalencia, como tal, es siempre relativa. Hurtado Albir (1990) también se había mostrado de acuerdo con este postulado y afirmaba que la equivalencia científica es utópica. Walter Benjamin (1996), por su parte, cree que la traducción es un proceso de maduración del TO, y que la supervivencia de la traducción depende de la evolución del texto y de la modificación y adaptación que sufra, porque la traducción está viva y hay que perseguir lo esencial en los cambios con respecto al TO.

Antes de llegar a la teoría moderna, hemos de decir que fue la obra de Nida, *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*, la que revolucionó el concepto de «equivalencia» en 1964. Según esta, la búsqueda de la equivalencia tendría que llevarnos a lograr un texto que fuera fiel al TO donde, en primer lugar, se respetase el contenido (la sustancia) y, en segundo lugar, la forma del contenido: “Translating consists of reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source language message, first in terms of meaning, secondly in terms of style” (Nida, 2009, p. 4). Después de esta publicación en 1964, Nida desarrollaría la idea de «equivalencia comunicativa» para la traducción.

Básicamente, para Eugene Nida (1964) el traductor se debate entre seguir un ajuste más enfocado al TO («equivalencia formal»), que trataría de preservar las características lingüísticas del TO (imitando palabras, sintaxis, sonoridad y fonología), la forma de la expresión, optando así por una traducción más literal. O, por el contrario, este se podría inclinar más hacia el lector meta y su cultura («equivalencia dinámica»), eligiendo así una modalidad de traducción en la cual prima la sustancia del contenido, es decir, el empleo de los recursos de la LM para producir, a nivel pragmático, los mismos efectos en el lector que se producen en los lectores de la lengua origen (en adelante LO).

Siguiendo a Nida (1964), el principio por el que se debería regir, y que debería perseguir toda traducción es buscar un equivalente natural, que reproduzca los efectos (el sentido) que se producen en la LO. «El lector meta, escribe Ponce (2008), espera obtener un producto que no sea capaz de reconocer como traducción, sino como un constructo que identifique dentro de las estructuras formales e idiomáticas de su lengua». Para lograr esto, Nida (1964) creía que era prioritario ser fiel al contenido del TO, pues, en ocasiones, el traductor se vuelca en intentar respetar la forma (de la expresión y del contenido) del texto sacrificando aspectos que serían más importantes. De ahí la relevancia del mundo posible representado para determinar el sentido del texto. De esta manera describe Nida (2012) en qué consiste la «equivalencia dinámica» en *Sobre la traducción*:

Con frecuencia debe cambiarse la forma del texto original, pero siempre que el cambio siga las reglas de retro-transformación en la lengua de partida, de la coherencia contextual en la transferencia, y de la transformación en la LM, el mensaje quedará preservado y la traducción será fiel. Se opone esencialmente a CORRESPONDENCIA FORMAL (p. 457).

Ramírez García (2009) cree que la equivalencia a nivel comunicativo va a depender de la fidelidad al programa conceptual (intencional-funcional) del autor (determinable en el texto), así como de la aceptabilidad en la cultura o polisistema meta. Además, para concretar la equivalencia funcional, es decir, la equivalencia pragmática de un texto, el traductor tiene que hacer una hipótesis interpretativa sobre el efecto previsto en el receptor, lo que Jauss (1992) denomina «horizonte de expectativas», ya que el hecho de que la función comunicativa entre dos textos sea equivalente va a depender en gran parte de este factor, explica Lozano (2006), es decir, de la «fusión de horizontes» (Jauss, 1992).

Es muy importante, como podemos ver, que el efecto creado por el mundo representado del TO sea el mismo que produce el TM. No debemos preguntarnos solo por lo que dice el TO (locución) o el acto en sí de decirlo (ilocución), sino también el efecto que causa (perlocución) y los medios lingüísticos utilizados para ello (Hickey, 1999). Así lo explica el semiótico italiano Umberto Eco (2009):

La forma de la expresión nos dice cuál es la fonología, la morfología, el léxico, la sintaxis de esa determinada lengua. En cuanto a la forma del contenido, hemos visto que una cultura determinada recorta en el continuum del contenido unas formas (oveja vs cabra, caballo vs yegua, etc.), pero la sustancia del contenido se realiza como el *sentido* que adapta un determinado elemento de la forma del contenido en el proceso de enunciación (p. 63).

De esta manera, una expresión en una traducción ha de ser sustituida por otra que acarree las mismas consecuencias ilativas que la primera, pues, en el caso de la traducción literaria, recrear el efecto producido por el TO es uno de los principales propósitos de la actividad traductiva para que pueda considerarse como tal, determina Eco (2009). A este respecto Paul Valéry ya había dicho que «traducir es producir con medios diferentes efectos análogos» y, para Eco (2009), estos efectos análogos han de reproducirse en distintos planos: el plano semántico, métrico, sintáctico, fonosimbólico y estilístico.

Es prioritario para la traducción, y para poder trabajar en la recreación de estos efectos, identificar primero el núcleo funcional del TO con respecto al contenido y a la forma ya que, tal y como recoge Ponce (2008), la equivalencia se puede establecer a distintos niveles. Según esta autora, en una fase posterior a Nida, el concepto de «equivalencia» en traducción evolucionó. Por ejemplo, autores como Popovic (1976) hablan de cuatro tipos fundamentales de equivalencia:

lingüística (palabra por palabra), paradigmática (entre los elementos gramaticales), estilística (misma expresividad) y textual. W. Koller (1979), por su parte, en su obra *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*, establece cinco tipos de equivalencia: denotativa (léxica), connotativa (connotaciones), normativa textual (mantener normativa en determinados tipos de texto), pragmática (mismo efecto que el TO) y formal (propiedades estéticas y estilísticas). En un mismo texto podemos encontrar como equivalencia global la suma de varias de estas equivalencias que serían parciales, expone Ponce (2008), pues el objetivo es que el valor del texto sea el mismo que el del TO a nivel comunicativo.

Otro experto en teoría de la traducción, Peter Newmark (1982), distingue entre «ciencia» y «arte» de la traducción. Según este, la «ciencia» estaría relacionada con unidades de la lengua que no varían, y el «arte» haría referencia a aquellos aspectos más creativos de la traducción. Habría que moldear ambos aspectos, incluso combinándolos, dependiendo de la función del texto, con la máxima, como decían Nida (2009) y Eco (2009), reproducir el mismo efecto/sentido en el TM que había en el TO, aunque sea incluso en distinta medida, como señala este último. Y es que, como dicen estos autores, aunque estamos ante el plano del juicio del gusto, si el efecto del TO debería ser X_n , tal vez es suficiente si el TM produce un efecto X_{n-1} .

La equivalencia, tal y como determinaron Hatim y Mason en *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso* en 1995, treinta años después de los postulados de Nida, podría ser parcial, pues es imposible reproducir en una traducción los mismos efectos de una obra escrita en una lengua y dentro de una cultura al traspasarla a otra lengua y a otra cultura. Estos fueron los primeros en afirmar que la «equivalencia dinámica» de Nida no es posible, o al menos no totalmente. Un claro ejemplo de esto son las obras literarias que se insertan en culturas distantes o muy distantes, como por ejemplo la japonesa y la española, ejemplifica Ponce (2008), al traducirlas, por mucho que se intente, las diferencias culturales son tan grandes que lograr una total equivalencia dinámica no es factible.

Para determinar qué planos de la equivalencia es conveniente trabajar en una traducción lo más importante es establecer cuál es el propósito del TO (Eco, 2009), sobre todo en un texto literario o poético, pues el traductor ha de recrear en el TM su efecto/sentido dominante. Por ejemplo, si el ritmo es más importante que el léxico, este último se podría incluso alterar o sacrificar, sugiere Eco. De este modo, autores como Nord hablan de «equivalencia funcional» (o «equivalencia dinámica») o Vermeer de la «teoría del Skopos», en lugar de hablar de la «equivalencia de significados», o «equivalencia formal», pues lo que se busca es que la función comunicativa entre dos textos sea equivalente (Eco, 2009; Lozano, 2006). Esta búsqueda de la «equivalencia» presupone interpretar el texto de forma cómplice, dictamina Eco (2009), identificando su sentido profundo, es decir, la *intentio operis* en la que se basa, y teniendo la capacidad siempre de negociar la solución que creamos que resulta más justa. Por tanto, podemos

ver cómo el concepto de «equivalencia» se utiliza en la teoría moderna para hablar de ajuste entre textos (Lozano, 2006).

En cuanto a la «teoría del Skopos», mencionada anteriormente, esta surge en los 90. Sus autores K. Reiss y H. Vermeer (1984) en *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie* postulan esta conocida teoría según la cual la traducción tiene que ser adecuada con respecto al objetivo del TO, es decir, lo principal es la «adecuación» (*Adäquatheit*) entre el TO y el TM con respecto al objetivo con el que el TO nace en la LO. Para ello habría que conseguir el máximo de equivalencia textual y, además, la función del texto tendría que ser la misma en los dos polos, el del TO y el del TM.

Hay muchas teorías acerca de la equivalencia entre textos, explica Ponce (2008), aunque algunos traductores aseguran que la Teoría de la Traducción no ha ofrecido aún a este respecto un concepto «diferenciador» y «operativo» en el que apoyarse. El problema es que las traducciones están sujetas al subjetivismo del traductor, pues traducir es tomar decisiones y estas son siempre subjetivas, ya que dependen del sujeto que las toma (Torrent-Lenzen, 2006). Este subjetivismo, innato a todo ser humano, va a depender del bagaje profesional y cultural de cada uno (García, 1994) y es que no hay una sola manera de traducir un texto, sino que hay tantos traductores como traducciones (Bellos, 2011, Lozano, 2006). Estas dificultades revelan «cómo la apuesta interpretativa sobre los varios niveles de sentido, y sobre cuáles privilegiar, es fundamental para las decisiones de un traductor» (Eco, 2009, p. 68).

En la práctica, se suelen tener en cuenta tanto la denominada «equivalencia dinámica» como la designada «formal», si bien hoy en día la equivalencia dinámica está más valorada desde un enfoque teórico y práctico, aunque es menos objetivable que la equivalencia o correspondencia formal, debido a su naturaleza extralingüística (Lozano, 2006). A pesar de que hemos visto y sabemos que la equivalencia absoluta es imposible, hay que intentar acercar al máximo al receptor los valores y los sentimientos que alberga el TO, lo que la teoría de la recepción ha llamado «fusión de horizontes» (Jauss, 1992), un concepto que introducíamos en páginas anteriores, y que Gadamer (2013) llama el «espíritu», algo que está codificado en la lengua y a lo que, de otra manera, el lector no va a tener acceso (Ponce, 2008).

En el fondo, el arte y el encanto de la traducción consisten exactamente en eso, es decir, en partir de un conocimiento previo de aquello que va a plantear problemas de comprensión al lector e ir superando obstáculos durante todo el proceso traductológico intentando alcanzar el mayor grado posible de equivalencia dinámica (Ponce, 2008, s.n.).

Hoy en día, en los enfoques inspirados por las teorías posmodernas y los estudios culturales, los textos no tendrían un significado estable que haya que reproducir, sino que para

Venutti (1995), por ejemplo, el texto es fruto de la cultura donde nace. Eso sí, Ponce Márquez (2008) indica que el traductor habrá que tener en cuenta el tipo de texto con el que se trabaja, así como la función que tiene en la LO, que servirá de guía para determinar su equivalencia en el TM. Así, el traductor podrá adoptar las estrategias y métodos de traducción pertinentes, valiéndose de su capacidad traslativa, y teniendo en cuenta que este es un proceso muy complejo, y más ahora que, gracias a aportaciones como la de Nida, el traductor no traduce palabra por palabra, sino que adapta contenidos y realidades (*ibid.*).

Asimismo, uno de los parámetros que contribuye a decidir que un texto se corresponde con la traducción de un TO es lo que Nida llama «retro-transformación» y Eco «reversibilidad», y que consiste en que el TM tiene que poder devolverte al TO del que parte, aunque esta «reversibilidad», como sugiere Eco, ha de negociarse. Aunque siempre haya más de una posible solución para una traducción, somos capaces de discernir cuándo una traducción está bien y cuando está mal, señala el italiano.

[...] por mucho que un teórico pueda afirmar que no hay reglas para establecer que una traducción es mejor que otra, la práctica editorial nos enseña que, por lo menos en el caso de errores manifiestos e indiscutibles, es bastante fácil establecer si una traducción está equivocada y hay que corregirla (Eco, 2009, p. 26).

Volviendo a la noción de fidelidad que defendía Nida (2012), y que también secundaba Eco (2009), hay que tener en cuenta igualmente que siempre puede haber unos márgenes de infidelidad en la traducción, aunque esta se dé en torno al núcleo de la fidelidad, según sostiene este último. Para Eco, la amplitud de esta horquilla de «infidelidad» va a depender del traductor en cuestión, teniendo en cuenta que lo más importante es que este sea siempre consciente y capte la intención con que nace el texto.

Entiendo que este término puede parecer obsoleto [...] Pero el concepto de fidelidad tiene que ver con la convicción de que la traducción es una de las formas de la interpretación y que debe apuntar siempre, aun partiendo de la sensibilidad y de la cultura del lector, a reencontrarse no ya con la intención del autor, sino con la *intención del texto*, con lo que el texto dice o sugiere con relación a la lengua que se expresa y al contexto cultural en que ha nacido (Eco, 2009, p. 22).

La Teoría de la Traducción, como hemos visto ejemplificado en este recorrido en torno a la noción de «fidelidad», ha ido pasando por distintas etapas, señala Schäffner (2003), desde un enfoque más lingüístico, donde se priorizaba la transferencia de significados intentando respetar al máximo tanto el contenido como la forma del TO, pasando por un enfoque liguístico-textual, donde se buscaba también tener en cuenta el tipo de texto que se traducía y buscar la equivalencia

entre textos, y un enfoque funcionalista, como el de Vermeer y la teoría del Skopos, hasta llegar a enfoques más recientes que incorporan argumentos culturales y cognitivos que sostienen que no hay un significado estable que traducir y que cada traducción es un producto obtenido mediante un trabajo inferencial de la cultura donde nace desde la que el lector puede entrever la cultura del TO (Venuti, 1995).

2.1.3. LA APUESTA TRADUCTOLÓGICA

El traductor, para llevar a cabo su labor, ha de escoger un determinado método dependiendo de la finalidad de la traducción a realizar y la opción que escoja, como dice Hurtado Albir (1999), va a regir toda la traducción. Según la académica, hay que distinguir entre el «método interpretativo-comunicativo», que busca transmitir el sentido del original y provocar el mismo efecto en el destinatario, y el «método literal», que consiste en la reconversión de los elementos del TO traduciendo palabra por palabra. Como vemos, el «método interpretativo-comunicativo» sería equivalente a la «equivalencia dinámica» de Nida y el «método literal» sería la «correspondencia» o «equivalencia formal». Empero, esta autora añade además el «método libre», que se centra en la reexpresión del sentido del TO. Este método puede consistir en la adaptación o el verso libre, si bien en el TM se buscará mantener una función similar a la de origen. Finalmente, Albir menciona también el «método filológico», que se suele usar con los textos literarios donde estos aparecen con anotaciones y demás información especializada.

Por nuestra parte, creemos que el «método filológico» sería, junto con el «método interpretativo-comunicativo», el método más adecuado para la traducción de *PNY*. Las traducciones filológicas, según Lozano (2006) trasladan al lector hacia el autor, mientras otro tipo de traducciones operan en sentido contrario, respondiendo a criterios más comunicativos y siendo su argumento que el texto literario «[...] tiene que ser vivificado, aunque sea en detrimento de su carácter sagrado desde el punto de vista literario» (Lozano, 2006, p. 251).

En el caso de *PNY*, creemos que, aunque es importante el rigor de la traducción filológica, por la relevancia de la obra en el contexto del desarrollo de la lírica en el siglo XX, también debería tenerse en cuenta el enfoque interpretativo-comunicativo para dar cuenta del sentido de las metáforas de sus poemas. A este respecto, Sánchez Robayna (2007) opina que es importante cuidar la validez de la traducción, no solo la competencia filológica, que muchas veces parece que prima sobre el aspecto comunicativo. Para lograr un resultado adecuado y que se ajuste a estos requerimientos, los traductores pueden utilizar las estrategias que consideren más adecuadas, como la adaptación, ampliación, generalización, modulación o transposición, entre otros (Hurtado Albir, 1999).

Creemos que la labor de traducir un libro de estas características debe ser extremadamente rigurosa, y esta es una de las razones por las cuales consideramos necesario este trabajo, aunque

estamos de acuerdo con Robayna en cuidar la validez del TM. Además, Lozano (2006) se refiere a la cuestión ética de la traducción, algo a lo que parece que no se ha prestado mucha atención en este caso, y una obra así la merece. Citando a Eco (2009, p. 27), nos debemos al «tácito principio obligado del respeto jurídico a lo dicho por otros».

2.1.4. EL DIÁLOGO HERMENÉUTICO Y SEMIÓTICO

Heidegger y Gadamer (2013) ya se habían referido a la labor de interpretación que implica la traducción, ya que esta debía ser vista como resultado de un diálogo, de una negociación. Esto tiene raíces profundas en la tradición hermenéutica, ya que «[...] todo proceso interpretativo es un intento de *comprensión* de la palabra ajena. En ese sentido, la traducción es, como decía Gadamer, una forma de *diálogo hermenéutico*» (Eco, 2009, p. 298). Según el propio Gadamer (2013), la tarea traductológica y hermenéutica planteada por un texto es la misma y la diferencia entre una y otra es solo gradual.

El texto, como tal, es una sustancia actuada, ya no es potencia, materia prelingüística, sino que tenemos ya una manifestación lineal perceptible, así como un sentido, declara Eco (2009). Un sentido que expresa (Lotman, 1978) y delimita un estado de cosas, que el profesor italiano resume en la idea de «mundo posible» (Eco, 1979), que sugiere y alienta emociones, además de establecer conexiones (Torrent-Lenzen, 2006). El concepto de «mundo posible» se revela importante para nuestro estudio porque en el análisis comparado de las traducciones al inglés de una selección de poemas de *PNY* de García Lorca, el mundo representado por los poemas, así como su dinámica textual serán elementos nucleares en los que apoyaremos el trabajo inferencial de la interpretación y traducción de las metáforas y símbolos que enhebran los poemas, así como la interpretación y traducción de los poemas mismos.

Umberto Eco (2009) advierte también que hay algo que debemos tener en cuenta y es que, de no contar con pistas suficientes sobre las que apoyarse para elucubrar acerca del mundo posible al que remite el texto, el traductor tendrá que elaborar conjeturas que sean plausibles según el texto, poniendo en correlación mundos posibles.

[...] para entender un texto –y con mayor razón para traducirlo– hay que formular una hipótesis sobre el *mundo posible* que representa. Esto significa que, en ausencia de pistas adecuadas, una traducción debe apoyarse en conjeturas, y sólo después de haber elaborado una conjetura que se le presente como plausible, el traductor puede proceder a verter el texto de una lengua a otra. O sea que, dado el espectro completo del contenido puesto a disposición por una entrada de diccionario (más una razonable información enciclopédica), el traductor debe elegir la acepción o el sentido más probable, razonable y relevante en ese contexto y en ese Mundo Posible (p. 57).

Fuera de un texto, una misma palabra puede aludir a cosas diversas; sin embargo, dentro de una ocurrencia textual, las palabras se unen entretejiendo sus significados para conformar esto que denominamos «mundo posible» o «mundo actuado», algo que ocurre cuando las palabras, puestas en relación, se «coaccionan» unas a otras y despliegan ese doble movimiento de «protección» y «retención» para producir un nuevo significado, un significado relacional o sentido. Para Umberto Eco, el traductor ha de plantearse qué sentido adquiere una palabra al insertarse en un texto y contexto determinados y al hablar de un mundo posible, pues potencialmente una palabra tiene muchos significados, pero ¿cómo se actualiza y se articula en el mundo en el que aparece?

Además, para poder discernir qué significados son los que el autor pretende evocar con cada palabra dentro de un texto, utilizamos nuestro conocimiento del mundo, junto con el conocimiento lingüístico, indica Eco (2009). El conocimiento del mundo (representado por la enciclopedia) y el conocimiento lingüístico (representado por el diccionario), ayudan a «concretizar» significados (Iser, 1987) y tejer entonces un sentido que se materializa en un «mundo posible». La tarea del traductor es elaborar ese mundo posible, teniendo en cuenta que hasta la más sencilla de las frases forma parte de él y, para llevar a cabo esta tarea, el traductor ha de interpretar el TO.

Siguiendo a Gadamer (2013), el traductor no va a experimentar el mismo proceso mental que el autor del TO en la concepción de la obra, por mucho que esté familiarizado con su persona o con su obra, por lo que lo que ha de hacer es intentar recrear el TO. Para ello, tendrá que apoyarse en el mundo representado por el texto, que el traductor recrea en función de su interpretación del texto dado. Esta es una de nuestras tareas más importantes en el trabajo que proponemos en esta tesis por la dificultad misma que entraña determinar el mundo posible que propone Lorca en los poemas seleccionados. Solo así, apoyándonos en el mundo representado y en el sentido de cada poema, estaremos en condiciones de realizar luego el cotejo de las traducciones en la LM.

2.1.5. LA TRADUCCIÓN COMO NEGOCIACIÓN: PÉRDIDA, GANANCIA Y COMPENSACIÓN

Desde luego, *PNY* puede suponer para el traductor un «caso hermenéutico extremo» por su dificultad, tal y como diría Gadamer (2013). Según el cual, además, el traductor no debe dejar en el aire nada que pueda resultar oscuro para el lector del TM. Por tanto, traducir y, aún más, traducir *PNY* será previsiblemente como resolver un jeroglífico. Hay que interpretar e inferir la historia, descifrar ambigüedades e incluso reproducirlas (Steiner, 2009), identificando y distinguiendo las referencias esenciales de las marginales que se muestran en un poema (Eco, 2009) y no intentando aligerar o facilitar el TO (Martínez de Merlo, 1997), pero ¿cómo? En la

respuesta a este interrogante tiene mucho que ver otra idea importante: la del significado como negociación y, por extensión, la de traducción como negociación.

Hemos dicho ya que la traducción es un proceso de negociación. En este sentido, Gadamer (2013) manifiesta que por mucho que intentemos ser fieles al original en este proceso hay una distancia entre el TO y el TM que tenemos que asumir, como mínimo, el hecho de que, en el caso del autor, este va a ir de la idea a la palabra y, en el del lector, al revés, de la palabra a la idea (Segre, 1985). En esta operación, tenemos que tomar decisiones al interpretar y, al hacerlo, siempre vamos a tener que renunciar a ciertos aspectos del TO, pues no es posible llegar a expresarlo en todas sus dimensiones.

In our translation if we want to emphasize a feature of the original that is important to us, then we can do so only by playing down or entirely suppressing other features. But this is precisely the activity that we call interpretation. Translation, like all interpretation, is a highlighting. [...] highlighting is part of his task. Obviously he must not leave open whatever is not clear to him. He must show his colors. Yet there are borderline cases in the original (and for the "original reader") where something is in fact unclear. But precisely these hermeneutical borderline cases show the straits in which the translator constantly finds himself. Here he must resign himself. He must state clearly how he understands. But since he is always in the position of not really being able to express all the dimensions of the text, he must make a constant renunciation. Every translation [...] is at once clearer and flatter than the original (Gadamer, 2013, p. 404).

De este modo, la reversibilidad entre el TO y el TM de la que hemos hablado anteriormente, que es una prueba de la calidad de la traducción, se va a ver limitada, ya que habrá muchas pérdidas y diferencias en el salto del TO al TM, asevera Eco (2009), aunque ya hemos advertido que esto también se trata de una negociación.

A la hora de traducir un término lingüístico en una ocurrencia textual dada, una forma del contenido, y decidir de qué se puede o no prescindir, hay que sopesar si las propiedades semánticas de este son esenciales, diagnósticas o accidentales, lo cual depende del contexto. Para el escritor piemontés: «Negociar el Contenido Nuclear de un término quiere decir qué propiedades deben considerarse contextualmente accidentales y si se pueden, por así decir, narcotizar» (Eco, 2009, p. 179). En cualquier caso, la traducción debe respetar los actos de referencia del TO y no cambiarlos, es decir, el traductor ha de ser fiel al mundo posible que el texto evoca. Para ello, habremos de limar el TM en consonancia con el TO. Qué limar y cuáles son las consecuencias ilativas de esto es lo que se decide en la traducción (*ibid.*).

Hay pérdidas que son absolutas y no se puede hacer nada para remediarlas y, en estos casos, algunos traductores optan por añadir notas a pie de página para constatar el problema,

aunque, según Eco¹⁷, no es lo más recomendable. Esto depende también del tipo de traducción, recordemos que, tal y como relatábamos en el apartado 2.1.3. «La apuesta traductológica», Hurtado Albir (1999) distingue distintos métodos de traducción según el objetivo que persiga nuestra traducción. No es lo mismo el «método interpretativo-comunicativo», que el «literal», el «libre» o el «filológico».

En principio, siguiendo a Eco (2009), si no se puede traducir algo, hay que renunciar o intentar buscar un equivalente dinámico, con el fin de verter el mundo representado del TO en el TM. Asimismo, Eco (1990) afirmaba en una obra anterior que, en caso de que la pérdida sea parcial, se pueden buscar en su lugar compensaciones. Por supuesto, aquí entra en juego el conocimiento que se posea de la cultura del TO (Eco, 1984), la capacidad creativa y el virtuosismo del traductor.

Si hemos de optar, es mejor perder una palabra, que perder una imagen, metáfora o símbolo puesto que la responsabilidad representativa y expresiva de estas, sustancia del contenido, es mayor. A veces van a ser los valores de la sustancia de la expresión, como el metro, la rima, el léxico o los efectos fonosimbólicos, los que pueden llegar a perderse y no recuperarse en la traducción. En el caso de la rima, esta aparece en la literatura como un elemento «irreductible» que, según Torrent-Lenzen, (2006) constituye una forma de marcar el ritmo y hacer evidente el tiempo y este sería solo un ejemplo. Para Ramírez García (2009), si los cambios se produjesen en la estructura semántica, sustancia del contenido y forma del contenido del TM, para que este fuera aceptable en la cultura meta, aunque se conservase el programa conceptual del autor del TO, estaríamos hablando de una adaptación, que es distinto a la traducción¹⁸ (Eco, 2009).

Una máxima para tener en cuenta, y que es muy importante de cara a nuestro cotejo traductológico, es que el TM tampoco haya sido enriquecido, pues las traducciones que dicen más que el TO pueden ser consideradas obras muy buenas, pero estamos de acuerdo con Eco (2009) en que no son buenas traducciones. Para Martínez de Merlo (1997) no se debe decir más, ni menos, ni de una forma distinta a la que hubiera utilizado el autor del original y es que hay que resistir la tentación de sustituir lo dicho por el autor original y, si se decide compensar alguna pérdida del TM con respecto al TO, habrá que estudiar cómo hacerlo y, en todo caso, ha de estar justificado en la «semiosfera» de la cultura del TM. Hay mejorías intencionadas que resultan

¹⁷ En el caso de las traducciones de *PNY* tendremos la ocasión de ver que no se ha recurrido a esta práctica en ningún caso, aunque sí hay notas al final del libro en algunas de ellas. De las seis traducciones con las que hemos trabajado, tres cuentan con notas de los traductores en las que, en ocasiones, justifican sus decisiones. Estas son las de Medina y Statman (2008), Simon y White (2013) y Uhler y Dahl (2014).

¹⁸ La traducción es una actividad bilingüe comunicativamente equivalente, intencional y funcionalmente; y la adaptación es una actividad bilingüe heterovalente, que conlleva el cambio de la estructura intencional-funcional del TM respecto al TO (Lvovskaya citada por Ramírez García, 2009, p.19).

elecciones casi obligatorias, pero si el TO tiene defectos o aspectos que podrían mejorarse, el traductor debe dejarlos como están en el original (Eco, 2009), pues no forma parte del trabajo del traductor corregir al autor.

2.2. LA TRADUCCIÓN DE TEXTOS LITERARIOS: PRAXIS ESPECÍFICA O SINGULAR

La traducción de los textos literarios, como advierte Even-Zohar (2006), presenta una singularidad digna de tener en cuenta, y que tiene que ver con el propio estatus artístico de los textos literarios, que reside en la «función poética» que en estas se realiza y decide su razón comunicativa, como definiera Roman Jakobson. Aunque hay distintas opiniones al respecto, hay críticos que opinan que el texto traducido se sitúa a medio camino entre la cultura de la lengua de partida, a la que pertenece el original, y la de la LM, donde no llegan a integrarse, pues como producto artístico la traducción solo será una «copia» del original que, de lograr algún valor, será como traducción en sí misma, y no ya como obra literaria, alega Sager (1999). Precisamente, el profesor Mayhew (2009), que ha realizado un estudio de carácter general sobre la traducción y recepción de la obra de Lorca en EE.UU., afirma a propósito de *PNY* que como traducción no encaja ni en la literatura de partida ni en la de llegada, pues está lejos de ser lo que era el TO, y tampoco el TM está cerca de ser una obra autóctona en el país meta.

Sager (1999), que denomina obras traducidas «literatura intercultural» (*intercultural type of literature*), cree que, de alguna manera, aunque se intente realizar una traducción lo más natural e idiomática posible, como hemos visto que sugería Nida (1964), el lector que lee una traducción no deja de ser consciente en ningún momento de que no es el original. En este caso, aunque estamos de acuerdo en que la traducción literaria, dentro de la traducción, requiere un tratamiento específico, porque sí es posible leer una traducción olvidándonos de que no es original, igual que ver una película doblada y olvidarnos de que lo está. Depende de cómo de bien se haya hecho este trabajo y de lo sensibilizado que esté el receptor con este aspecto.

Lo que sí es cierto es que, como afirma Mayhew (2009), al fin y al cabo, cuando leemos una traducción estamos leyendo algo que realmente el autor nunca ha escrito. Sin embargo, la traducción literaria, como la traducción en general, no solamente es un hecho y una realidad, sino que es necesaria, como el aprendizaje de lenguas. La traducción literaria ayuda a conocer otras culturas, hacernos más tolerantes, abiertos, empáticos, pero ¿cuáles son las características especiales que la distinguen del resto de las traducciones? Y, ¿cómo podemos acercarnos a lograr la ansiada equivalencia si trabajamos con este tipo de textos donde entran en juego los matices más sutiles de la lengua?

La traducción literaria abarca la traducción de textos narrativos, dramáticos o líricos principalmente, si bien determinado tipo de ensayo, de biografía y autobiografía se sitúan en la

frontera misma de su delimitación genérica. Además de las convenciones artísticas de cada género, y en estrecha relación con ellos, la funcionalidad del lenguaje toma una dominante u otra y estos factores orientarán muchas decisiones que afectarán tanto al contenido como a la expresión en la sustancia y en la forma. En un texto narrativo, la función del lenguaje es predominantemente referencial; en un texto dramático, su función es apelativa, mientras que en un texto lírico su función suele ser poética.

Según recoge Lozano (2006), diversos autores proponen un marco metodológico coherente y sistematizado en el que mediante una serie de parámetros textuales los traductores se pueden aproximar, de manera interdisciplinar, al concepto de equivalencia en la traducción literaria. Estos parámetros textuales son: intencionalidad, aceptabilidad, cohesión y coherencia, situacionalidad e intertextualidad y todos ellos configuran el denominado «horizonte del traductor» (Eco, 2009, pp. 355-356). Aunque estos no son los únicos parámetros, puntualiza Lozano (2006), sí son lo suficientemente adecuados como para fijar los criterios que requiere una traducción literaria. A continuación, vamos a ver a qué se refiere cada uno de estos parámetros.

En primer lugar, el investigador expone que la traducción de textos literarios, como acto de comunicación que es, responde a una intencionalidad vista como propósito artístico. Según este, la intencionalidad comprende las convenciones del género literario adoptado, la variedad idiomática, la disposición del material lexicográfico y la elección del tema. En cuanto a la aceptabilidad esta está relacionada con el receptor del TM y su respuesta, o tolerancia, ante el producto de la traducción. El papel del receptor es muy importante dentro de la cadena comunicativa, ya que el TM está concebido para funcionar en un polisistema meta.

En tercer lugar, están la cohesión y la coherencia, un requisito de importantes consecuencias en las traducciones literarias, en particular en la producción contemporánea donde la fragmentariedad, el carácter elíptico y el simbolismo tienen una presencia acusada. Para Hatim y Mason la coherencia asegura la conectividad de los conceptos y se manifiesta en la superficie del texto conformando la cohesión de este. En cuarto lugar, la situacionalidad, que se manifiesta en el registro y se actualiza en el contexto, pues el texto responde a situaciones socioculturales concretas, y los rasgos situacionales que están presentes en el TO van a determinar la forma lingüística del TM (Lozano, 2006).

El último parámetro que enumera este autor es la intertextualidad¹⁹, que está muy presente en los textos de *PNY*, como explica Anderson (2015a). Este rasgo puede ayudarnos a encontrar

¹⁹ En estas páginas vamos a utilizar «intratextual» para referirnos a referencias que se produzcan dentro de la propia obra de *PNY*, es decir, cuando detectemos conexiones entre distintas piezas, mientras que denominaremos referencia «intertextual» a la que se produzca entre distintos textos de Lorca.

pistas con las que interpretar la obra, pues en la producción de un discurso hay numerosos elementos subyacentes que se pueden analizar, ya que todos los textos son deudores y dependientes de una tradición cultural, ninguno surge de la nada y, además, entre los textos se dan conexiones con otros textos y esto ocurre incluso dentro de un mismo texto, pues hay elementos dentro de un mismo texto que emergen en distintos momentos de su manifestación textual, específica Lozano (2006). Estos son elementos connotativos y forman parte de un «[...] código compartido por el colectivo al que se dirige» (Lozano, 2006, p. 260).

2.3. LA TRADUCCIÓN POÉTICA

La traducción poética, dentro de la literaria, encara la traducción de los textos líricos, donde la función del lenguaje es eminentemente poética. En este tipo de textos se presta más atención a la forma que en otro tipo de textos, pues «en poesía es la expresión la que dicta las leyes del contenido» (Eco, 2009, p. 71), y en ella reside la emoción que quiere transmitir (Nida, 2009).

En los apartados que siguen vamos a detenernos en aquellos rasgos de los textos poéticos que repercuten más inmediatamente en el trabajo traductológico. La dinámica del signo poético, el cuidado con la sustancia de la expresión, y los tipos de traducción. Por último, nos fijaremos en la metáfora y su traducibilidad, pues es este uno de los elementos que definen el texto poético por antonomasia y que, por tanto, tiene una gran importancia en nuestro trabajo.

2.3.1. EL TEXTO POÉTICO

La poesía es tanto expresión de una idea, de un sentimiento como una forma de conocimiento (Medel, 2018). Pero, como insiste Eco (2008, p. 71), «el principio de la poesía es verba tene, res sequentur». La productividad significativa de la misma es singularmente sensible (al continuo reenvío de los distintos niveles) a un continuo reenvío entre expresión y contenido, a la extrema indeterminación de la expresión del contenido, a la múltiple y dinámica interacción entre sus diferentes niveles. Hasta tal punto esto es cierto, que el semiótico italiano se reitera en la afirmación de que «es la capacidad de determinar tales niveles, de trasponer uno u otro (o todos o ninguno), de saberlos colocar en la misma relación en la que estaban en el texto original..., donde se juega el desafío de la traducción» (Eco, 2008, p. 71).

Hay quien dice que los lectores de poesía son en su mayoría los propios poetas y, del mismo modo, los traductores de poesía también lo son o, al menos, tal vez por familiaridad con sus exigencias son capaces de obtener mejores resultados en el ejercicio de la práctica traductora (Honig, 1992). Otros críticos como Torrent-Lenzen (2006), sin embargo, opinan que esto no es

necesario, pues con voluntad, interés y técnica, todo el mundo puede traducir poesía²⁰, si bien es cierto que este género presenta unas exigencias especiales, como vamos a ver a continuación.

Según García Maffla (2001), la poesía es difícil de definir, aunque está en relación con tres instancias primigenias del ser humano: el canto, el rito y la oración. Como hemos mencionado, en los textos de carácter lírico el lenguaje adquiere una función poética, que radica en la expresión del contenido comunicado al lector, gracias a la forma de la expresión (a los procedimientos fonológicos, sintácticos y semánticos). Destaca, además, la inclusión de elementos de valor simbólico que el lector ha de decodificar, así como también sobresale la capacidad del género para la asociación y la síntesis, y el uso de figuras literarias, entre las que abunda y prevalece la metáfora, en la que nos detendremos más adelante. En estos elementos la sustancia del contenido será determinante.

Si entender poesía es ya complejo en nuestra propia lengua, más aún lo es intentar transferir toda la constelación de relaciones lingüísticas y extralingüísticas de un poema a una lengua extranjera, pues como decíamos previamente, el traductor no debe dejar nada oscuro ni al azar. La traducción de poesía supone, desde luego, una dificultad añadida a la ya de por sí retadora tarea del traductor (Pérez Romero, 2007).

La poesía como tal siempre es un reto a lo estudiado, clasificado, ordenado, formalizado, codificado y resuelto por la teoría de la lengua. La poesía traducida, siendo un reto a todo lo arriba mencionado, es un reto dos veces más insolente e impertinente, ya que parece despreciar también todas las bases de la traductología ortodoxa (Goncharenko, 2001, p. 141).

Para enfrentarse a esta labor, el traductor ha de procurar comprender la peculiaridad expresiva de la forma y el mundo posible, sustancia del contenido, que la forma ha recortado del *continuum* de la materia. Esta sustancia ha de ser vertida a una nueva forma en el TM, que además del contenido recree la expresividad hasta donde sea posible, ya que este tipo de textos se caracterizan por la densidad del lenguaje e información, tanto a nivel artístico como cognoscitivo, destaca Ramírez García (2009). Eso sí, el texto poético, como cualquier otro, responde a los principios de cooperación, es decir, a las Máximas conversacionales de Grice, menciona esta autora, que garantizan la posibilidad de un intercambio comunicativo efectivo y real.

²⁰ Para Torrent-Lenzen (2006):

Si se dan la voluntad, el interés y la técnica, todo traductor debería ser capaz de hacer una traducción poética. Traducir es una práctica de la actividad de escribir [...]. Sobre todo la traducción poética implica un proceso creador, por lo que solamente podrá llevarlo a término quien esté dispuesto a crear y a respetar a la vez [...] éstas son, creo yo, las únicas condiciones a priori. Está claro que una persona tendrá más "gracia" que otra [...] No obstante, la "gracia" también es una cualidad que se puede ganar con la práctica (p. 6).

Por su parte, Gocharenko (citado por Bueno García, 1996) señala que en la traducción poética se distinguen dos planos que resultan inseparables: el del sentido (contenido) y el de la estética (expresión). Dentro del plano del sentido estaría la información objetiva (o factual, también denominada forma del contenido), por una parte; mientras que, por la otra, tenemos la información conceptual (o sustancia del contenido). El plano objetivo nos da información sobre el mundo exterior mediante hechos, fenómenos, sucesos reales o imaginarios, indica Ramírez García (2009), y se correspondería con el plano semántico lingüístico, es decir, lo que el autor dice. Según esta autora, este plano admite una traducción literal. La información conceptual (o sustancia del contenido), sin embargo, está oculta en un plano más profundo, al que se puede llegar mediante la conjetura, ayudándose del conocimiento del autor, el mundo y su cultura (*ibid.*). Esta información se objetiviza en el texto y, finalmente, es accesible mediante la labor interpretativa (*ibid.*).

A la hora de atribuirle un sentido al texto poético, de elaborar el mundo que representa, primero tendremos que trabajar en el plano objetivo, superficial, es decir, el plano semántico-lingüístico, como indica Tania Jesús Ramírez (2009). Hay que tener cuidado con los cambios en la forma de la expresión en la traducción porque esto repercute en la forma del contenido y si hay que prescindir de alguna palabra de alto contenido simbólico, sobre todo en una obra como *PNY*, habrá que tener cuidado de que no se trate de conceptos esenciales que formen parte del universo simbólico-expresivo del poema, argumenta acertadamente Torrent-Lenzen (2006).

A partir del plano objetivo (de la forma del contenido) se puede reconstruir el plano conceptual (la sustancia del contenido) con conocimientos culturales e información de tipo estético (mundo representado), propone Ramírez (2009). Para reproducir estos efectos, el traductor tiene que, de alguna manera, conjeturar a partir del TO, señala Aina Torrent-Lenzen (2006). Además, no hay que olvidar que la finalidad de la poesía no es transmitir una información de tipo objetivo, sino cognoscitivo y artístico-estética, al menos esto ocurre con los textos situados en el núcleo de este género.

Para transmitir esta información conceptual (sustancia del contenido), el autor selecciona los datos referenciales que harán al lector llegar hasta ahí, apunta García (2009). Sin embargo, según Torrent-Lenzen (2006), no basta con el mero contenido de las palabras, sino que para transmitir lo que supone esta fusión de contenido y forma, y reproducir esta experiencia de tipo cognitivo que ha experimentado el lector del TO, se ha de cuidar la expresión, tanto su forma, como su sustancia, se han de seleccionar las palabras y los ritmos que produzcan el efecto fonosimbólico y rítmico, pues recordemos que el principio de la poesía es «*verba tene, res sequuntur*».

En un poema, el ritmo (sustancia de la expresión) va a cimentar el resto del discurso, algo en lo que hace hincapié Martínez de Merlo (1997), ya que este condiciona la forma de la

expresión, es decir, la selección léxica, la sintaxis, que superponen sobre su entramado la densidad rítmica, y que vehiculan la carga semántica (sustancia del contenido), y la disposición retórico-estilística (forma del contenido) que los define y relaciona incluso con otros textos del autor. Así, se construye, según este, una red de repeticiones temáticas y de estilo, configurando un repertorio reconocible para los lectores.

En definitiva, el texto poético, y por supuesto su traducción, presume de una organicidad textual única (Lotman, 1978). Aquí se reafirma en la interdependencia que expresión y contenido alcanzan para lograr su significación hasta tal punto que la traducción de esa interdependencia figura-significado es lo decisivo en la traducción de esta clase de textos (Ramírez García, 2009).

2.3.2. LA SUSTANCIA DE LA EXPRESIÓN: CUANDO EL «CASI» ES EL QUID DE LA CUESTIÓN

Podemos decir, por tanto, que un texto poético se caracteriza por su efecto estético, determinado por una estrategia textual y estilística a nivel de sustancia, donde un vaivén entre el efecto y la causa provoca una respuesta física o emotiva (Eco, 2009). Esta tensión, como decía Nida, es la que hay que tratar de mantener en la manifestación lineal entre la forma del contenido y la sustancia del contenido extralingüística, para asegurarnos de que el lector del TM disfrute de los mismos efectos que el del TO (*ibid.*). De hecho, según Ben Belitt (1994), uno de los traductores de *PNY*, conseguir causar deleite en el lector debe ser el principal propósito del traductor de poesía.

Para Umberto Eco (2009), la dificultad en la traducción poética radica en el trabajo con las sustancias, pues como hemos visto este género impone limitaciones en la manifestación lineal que van a determinar el contenido. Además, los textos poéticos poseen, en mayor grado que cualquier otro tipo de textos, la cualidad de poder ofrecer distinta información a los receptores, ya que estos estimulan distintas lecturas y reacciones dependiendo, entre otras cosas, de la sensibilidad o la mentalidad del lector (Ramírez García, 2009). La metáfora, por ejemplo, puede suscitar distintas lecturas y resultados en el TM, que serán aceptables siempre y cuando se ajusten a los principios básicos de la equivalencia comunicativa (*ibid.*).

En general, en la traducción poética hay que cuidar la selección léxica, la sintaxis (forma de la expresión) y elementos como el ritmo y la rima (sustancia de la expresión), a cuya importancia se ha aludido en apartados anteriores. Si bien es cierto que estos aspectos resultan difíciles de mantener, su supresión supone grandes pérdidas en el TM, opina Siebenmann (2010) pues, tal y como leemos en Eco (2009), puede que el efecto de sentido del texto resida precisamente en estos elementos. Según Torrent-Lenzen (2006), a pesar de la dificultad que esto puede entrañar, no traducir con rima un poema rimado es una traición al TO y un engaño para el lector del TM, aunque respetarlo pueda implicar pérdidas o compensaciones.

La interdependencia entre expresión y contenido en los textos poéticos es tan manifiestamente estrecha, que el traductor se ve impelido a transformar la $SL_1/C_1 \rightarrow SL_2/C_1$ en otra que contemple esta singularidad, que la sustancia de la expresión del TM intente ser equivalente a la sustancia de la expresión del TO, con el propósito no solo de verter un mensaje, sino también de «producir *casi* el mismo efecto» (Eco, 2009, p. 344)²¹. Es por ello por lo que decimos que, aunque todos los textos tienen un aspecto estilístico, en los textos con finalidad estética la sustancia de la expresión es especialmente relevante y el traductor de poesía tendrá que plasmar la siguiente fórmula en su trabajo (*ibid.*), aplicando una ligera variación a la que veíamos previamente para la operación de traducción general:

$$SL_1 SE_1/C_1 = SL_{1a} SE_{1a}/C_{1a}$$

El TM va a mantener con el TO una relación de «tensiones lingüísticas y culturales» y el traductor-creador, que ocupa y se ha infiltrado en un universo ajeno (Bouzalmate, 1994), ha de intentar traducir «la voluntad creadora del poeta» (López Luaces, 2017, pp. 63-65), a partir de la dinámica significativa del texto (Peirce, 1931), de sus procesos de «construcción» del sentido (Landowki, 2019). El traductor tiene que buscar el «núcleo» del texto e identificar qué salvar y qué perder para salvar el «casi» al que se refiere Eco, quien acentúa que, sin duda, en este género hay «casis» y «casis».

Aunque se ha dicho que la traducción es imposible, y que esta actividad está abocada al fracaso (Pérez Romero, 2007), lo cierto es que la gente traduce desde hace milenios, ya que cualquier experiencia de tipo cognitivo puede ser cifrada en la lengua, siendo lo contrario contradictorio en sí mismo (Jakobson, 1975). Además, como hemos visto previamente, los sistemas lingüísticos son comparables, y la traducción constituye el medio que utilizamos a lo largo de siglos y civilizaciones para el intercambio cultural e intelectual, como señalaba García Yebra (1985) en su discurso de ingreso en la Real Academia. Por este motivo, muchos teóricos, como Jakobson, piensan que todo es traducible (Pérez Romero, 2007), aunque a su vez hay críticos que opinan lo contrario (Martínez de Merlo, 1997), como es el caso de Esteban Torre (1994), que ha llegado a afirmar que es imposible traducir bien un poema, así como que la calidad de la traducción siempre será inferior a la del original, algo en lo que coincide también Torrent-Lenzen (2006). Esta considera que, en los poemas donde el contenido y la forma se funden, todo puede quedar destruido con el mínimo cambio a nivel formal. Sería en estos casos cuando los traductores se plantearían la posibilidad de «recrear» el original.

²¹ En la traducción poética lo que puede ocurrir es que nos encontremos con «[...] recreaciones tangenciales que rompen todo límite y del *casi* se pasa a algo absolutamente *otro*, a *otra cosa* que con el original tiene solo una deuda [...] moral» (Eco, 2009, p. 359).

Es cierto que, por las especiales características y condiciones del género, la poesía hace más complicada aún la tarea de traducir. Según explica Olvido García Valdés (2007, p. 168): «Un poema tiene una exactitud literal, de las palabras y las letras, del sonido y el sentido, como la de un teorema matemático: esa exactitud, esa sonoridad y textura, no se deja, sin pérdida, trasladar, verter a otra lengua». De hecho, Walsh (2018a) afirma que existe a este respecto un consenso teórico general a nivel crítico sobre la dificultad de la traducción poética. Si bien estamos de acuerdo, creemos, como Goncharenko (2001), que, en principio, traducir poesía es tan imposible como escribirla.

A pesar de que tendremos que estar preparados de antemano para renunciar a parte del TO, es decir, parte de sus palabras, así como del sonido, el ritmo y otros elementos, la traducción poética es posible, declara Lenzen (2006). Para ello, según añade, el crítico y el lector han de entender que el traductor debe trabajar dentro de una cierta libertad pues esta es la única manera de alcanzar la poesía (Goncharenko, 2001). Para Torrent-Lenzen (2006), por ejemplo, quedaría justificado traducir un poema en prosa, como propone salomónicamente Esteban Torre (1994). Para ello, según explica, el lector del TO tendría que conocer la lengua original (en adelante LO) o podría ser el caso de que el propósito de la traducción fuera más lingüístico que literario. Hablaremos más detalladamente sobre este asunto en el siguiente apartado sobre los distintos tipos de traducción y el procedimiento de traducir poesía.

2.3.4. TIPOS DE TRADUCCIÓN POÉTICA Y PROCEDIMIENTO DE TRADUCCIÓN

Si antes hablábamos de los distintos métodos de traducción propuestos por Hurtado Albir (1999), ahora es Sager (1999) el que nos propone distinguir entre variantes de la traducción poética, que podrían ser: refundiciones, traducciones fieles al original y traducciones en las que la poesía se transforma en prosa. En primer lugar, las traducciones que realizan poetas pueden llevar a «refundir» el trabajo original, determina Eco (2009) en *Decir casi lo mismo*. Esto ocurre cuando se cambia el TO más de la cuenta, intentando ser fiel al principio inspirador del texto, pero vertiéndolo en otra forma y sustancia ante la dificultad de verter la tensión que, como decíamos, tiene lugar entre manifestación lineal y contenido, especialmente en el texto poético (Eco, 1988; 2009), es decir, entre «narratividad» y «discursividad» (Marrone, 2011). Además de las «refundiciones», encontramos, en segundo lugar, las traducciones en las que lo más importante es lograr transmitir el mensaje de la manera más fiel, jugando con los compromisos impuestos por la forma y el fondo²². Esto supone un tira y afloja para el traductor entre ambas caras (Eco, 2009), algo que no ocurre en la última modalidad, la tercera, donde la poesía se transforma en prosa y solo importa el contenido, afirma Sager (1999).

²² Según Sager (1999), lo normal es que las traducciones de *PNY* sean de este tipo.

Para Esteban Torre (1994), como veíamos en el apartado anterior, transformar la poesía en prosa y darle así prioridad solamente al contenido sería el procedimiento más acertado para traducir poesía. Sin embargo, consideramos que esto constituye, cuanto menos, una traición al TO y al lector del TM, algo que también apoya Torrent-Lenzen (2006), aunque esta admitiría recurrir a este procedimiento en según qué casos, por lo que aparecía junto a Torre en la sección anterior.

Mayhew (2009), por su parte, considera que el debate en torno a la traducción estaría entre una aproximación literal o creativa al texto, como la que lleva a refundir el TO. Este afirma que, al parecer, los modelos de traducción más extendidos serían: la paráfrasis fluida, donde el traductor intenta recrear el TO en un estilo poético adecuado para el lector del momento, y el compromiso entre la fidelidad semántica al TO y la fluidez para la aceptabilidad del TM, algo que recuerda al concepto de «equivalencia dinámica» de Nida, siempre y cuando a nivel pragmático se procuren generar también los efectos que puede experimentar el lector en la LO.

Hay casos, sin embargo, en los que no podemos escapar de la «domesticación» del original, es decir, de la pérdida de la fuerza del original en pos de la fluidez y el reflejo de las reglas de la cultura de la LM, según este crítico. "Translation has no choice but to place the poem in jeopardy", declara el traductor y poeta Ben Belitt (1994). Para él, como para Honig (1992), una traducción poética debe ser lo suficientemente libre para ser una verdadera, algo con lo que estamos de acuerdo hasta cierto punto. Esto es, ha de gozar de cierta libertad a la hora de decidir la relevancia traductológica de la forma y sustancia del contenido y la expresión en cada texto.

Por su parte, Sánchez Robayna (2007) aporta una opinión que nos parece muy interesante respecto al procedimiento que se debe adoptar en la traducción poética: en el volcado al TM no hay que preocuparse tanto por la cuestión semántica como por la forma, que se configura en el texto mediante las palabras y sus relaciones. Esto es lo primero que intenta trasladar al TM y, de esta manera, no desatiende los contenidos, ya que este cree que estos son trasladables cuando «[...] la realidad material de los signos es atendida como se debe, único modo [...] de acceder a la peculiar dialéctica de sonido y sentido que todo poema propone» (Sánchez Robayna, 2007, p. 228).

En la primera lectura, hay que escuchar el poema y detectar el ritmo que debe verse en el TM, teniendo en cuenta también los símbolos y conceptos del texto, es decir, la «textura verbal», declara Robayna. Según formula este poeta y traductor, es importante en este momento reconstruir el TO en la LM siendo fiel a la estructura lingüística de partida, de manera que no constituya una mera imitación, un aspecto a menudo descuidado. Asimismo, añade también que las transgresiones léxicas y sintácticas se han de recrear con el fin de acercarnos, en lo posible, al TO y, aunque es imposible mantener todas las relaciones del TO, el TM sí que ha de guardar con el TO una relación de isomorfía.

Una vez que tenemos este esqueleto del poema, es decir, la «trama» de la composición, de su discursividad, el propio texto nos va a guiar hacia si debemos inclinarnos en la traducción más hacia la consecución de los elementos formales, con el fin de tratar de rescatar el énfasis que estos elementos (aliteración, figuras de la expresión, etc.) pueden aportar en el poema, o si bien sería más adecuado centrarse en el contenido, explica Pérez Romero (2007), tanto en su sustancia como en su forma. Tal y como dice Coleridge (citado por Brown, 1979), el poema “must contain in itself why it is so and not otherwise”, lo que Shelley (*ibid.*) corrobora, pues el poema debe “contain the principle of its own integrity”. Por tanto, siguiendo aquí a Romero (2007), el traductor ha de hacer el máximo esfuerzo en su trabajo, a pesar de ser consciente en todo momento de que habrá de pagar el arancel impuesto por la frontera lingüística que, en el caso de la traducción poética, es mucho más alto que en el de otro tipo de traducciones.

2.3.5. LA METÁFORA

Qué duda cabe que, en el dominio de la traducción poética, la cuestión de la metáfora, de su traducibilidad, es un argumento principal por ser una estrategia textual de primer orden en la producción del sentido en esta clase de textos, tanto por sus implicaciones en la sustancia como en la forma del contenido. La metáfora y la constelación de fenómenos que orbitan en torno a ella, y que no son de fácil discriminación, como lo son otros «tropos» retóricos, entre los que se cuentan la metonimia y la sinécdoque, así como el llamado «orden simbólico», en el que metáfora, símbolo y alegoría se disputan unas fronteras no siempre claras. Y en el que el empleo del término «imagen» designando el efecto estético, no está exento de inconvenientes por las implicaciones que tiene con la idea de representación de algo dado.

En un reciente diagnóstico de la creación artística moderna, Rastier (2017, p. 53) afirma que «el dinamismo materia/espíritu se ha derrumbado, al igual que la dualidad entre forma y sustancia». En este cambio de paradigma, de un enfoque hilemorfista por otro holístico (Simondon, 2015) la consideración de la metáfora como estrategia textual de producción de sentido se revela crucial para comprender el poema, y su traducción como creación artística que se manifiesta en la epifanía de significación que se expande por todo el poema. Su abordaje semiótico y cognitivo nos parece relevante para su tratamiento traductológico y es al que nos vamos a ceñir, siendo conscientes no obstante que la bibliografía sobre la metáfora resulta «oceánica», como han manifestado Nubiola (2000), Millán y Narotzky (2012) y más recientemente Masid Blanco (2019). Y esto es algo que se ha acusado sobre todo en los últimos años por el carácter interdisciplinar que plantea su estudio (Ricouer, 1980; de Bustos Guadaño, 2000). La metáfora, desde el punto de vista clásico, es objeto de la disciplina transversal de la Retórica y, dentro de esta, de la *elocutio*, que se ocupa del estilo, de la forma en que se elabora verbalmente un discurso. Aunque acompañada por otras figuras, esta está considerada uno de los principales recursos expresivos de la poesía y es, sin duda, una de las cuestiones más complejas

dentro de la traducción poética por sus especiales características, entre otras cosas porque, como dicen Millán y Narotzky (2012), estas suelen ser culturales y propias de una determinada lengua y cultura, pues cada pueblo conceptualiza la realidad de una forma (Al Hasnawi, 2007), aunque de esto nos ocuparemos en el siguiente apartado.

La metáfora proyecta la visión del mundo que tiene un autor particular, su mirada poética y su particular idiolecto. Aristóteles establecía en su *Poética* [14576, 1-1458a, 17] que este fenómeno consistía en la «traslación de nombre ajeno», «o bien como la transferencia a un objeto del nombre que corresponde a otro» (Eco, 1990, p. 175), una idea que ha sobrevivido hasta nuestros días (Krippendorff, 1997). Precisamente, metáfora significa en griego «traslado» o «desplazamiento», como muestra Masid Blanco (2019), quien no duda en señalar que, como ocurre con otras figuras, en la metáfora el significado de una palabra varía hacia algo con lo que se ha establecido una similitud, aunque nunca es descrito de forma mimética. Al Hasnawi (2007) señala que la definición tan general de Aristóteles englobaría otras figuras como la alegoría, la metonimia y, entre otras, la sinécdoque, pues estas también presentan una desviación del significado referencial de las palabras.

En la metáfora, concretamente, confluye en un contexto particular una nota que viene de otro contexto de la cual se seleccionan ciertos rasgos pertinentes, conformando así una expresión que no se puede leer literalmente (Millán y Narotzky, 2012) y que establece una analogía, lo que otros llaman isomorfismo (*ibid.*), que sugiere una comparación donde se omite el primer término y adverbio «como» (Bustos, 2000, pp. 62-63). Como todo recurso lingüístico, la metáfora transforma el significado de una o varias palabras modificando su uso habitual y convirtiendo un texto en una obra de arte. Además, este tropo tiene un doble objetivo. Por una parte, presenta un objetivo cognitivo, es decir, referencial, ya que describe un proceso o un concepto y, por otra parte, tiene un objetivo estético, es decir, pragmático, estimular los sentidos, suscitar interés, clarificar, provocar placer o sorpresa, indica Newmark (2006). Ambos objetivos se funden y operan al unísono cuando se activa. También en poesía la metáfora cumple esa finalidad conceptual, hay detrás realidades que el autor quiere comunicar y, además, es profundamente subjetiva, pues proyecta la experiencia del autor, su manera de pensar, su estado de ánimo y su actitud ante las cosas (Bustos, 2015).

Además, las metáforas se caracterizan por ser polivalentes, es decir, adoptan distintos significados según el contexto, algo que conlleva muchas dificultades añadidas para el lector o el traductor, señala Ramírez García (2009), que ha estudiado en profundidad la metáfora lorquiana. Según esta crítica, hay que tener en cuenta que, por una parte, está el significado de la metáfora, que es una categoría lingüística, mientras que, por otra, está el sentido, que es una categoría semiótica. El significado es objetivo para las personas que comparten una lengua,

cultura y conocimientos, es lo que el autor expresa, mientras que el sentido es subjetivo y, aunque lo normal es que aparezca de forma explícita, en los textos literarios está implícito.

Siguiendo el trabajo de Ramírez García (2009), dentro del sentido hay dos componentes, el lingüístico-semántico (significado extensional, referencial y connotativo) y dos extralingüísticos, el pragmático (intención y función) y el comunicativo (autor, destinatario, lugar, tiempo, tema y otras circunstancias). Juntos, forman un todo indivisible cuyo peso varía de una a otra situación comunicativa (de Bustos Guadaño, 2000). Dentro del componente pragmático, hay que señalar que ningún texto es monofuncional, como apunta Jakobson (1984), quien sugiere que al menos hay que distinguir entre la función primaria y secundaria del texto. A partir de la intención principal del texto se determina la función o funciones de este, detalla Ramírez (2009).

[...] las funciones dominantes de cualquier obra literaria son emotivo-expresiva y/o emotivo-evaluativa [...] persigue influir en la mentalidad del lector a través de los recursos artísticos con valor emotivo y evaluativo. De ahí se deduce, en términos generales, la función emotivo-expresiva de la metáfora poética (Ramírez García, 2009, p. 41).

Para esta autora, la metáfora lorquiana es polifuncional, ya que puede tener una función expresiva, causando un impacto que ha de traducirse (Schäffner, 2003), o puede tener la función de causar placer intelectual, o una función informativa dentro del texto, además de una función emotivo-evaluativa. El lector percibe esta figura como una ruptura dentro de un enunciado, que quiebra las expectativas del receptor y sus reglas semánticas, algo que hace que pueda parecer incoherente, si bien estas responden también a las Máximas conversacionales de Grice. El poeta, según su programa intencional-funcional, elige la forma (el componente semántico) más adecuada a las intenciones y a la situación comunicativa (de Bustos Guadaño, 2000). Esta forma, en los textos poéticos, será una forma poco común, idiolectal, propia de cada autor y, por eso algunos traductores afirman que al traducir a Lorca no traducen desde castellano al inglés, sino desde el lenguaje lorquiano al inglés, pues Lorca, como todos los grandes poetas, erigió su propio lenguaje (Galasso, 2014) a partir de una experiencia del mundo también singular.

En su obra *Manual de traducción*, Peter Newmark (2006) hace una clasificación de los tipos de metáforas. Creemos que, dentro de esta tipología, las metáforas de *PNY*, y en general las metáforas lorquianas, pertenecerían a las que denomina «metáforas originales». Estas «encierran el alma de un escritor importante, su personalidad, su manera de entender la vida [...]» (p. 149). Según Newmark, estas metáforas son una fuente de gran riqueza para la LM, ya que contribuyen a enriquecer su sustrato lingüístico. Sin embargo, hay que tener en cuenta que, por supuesto, estas metáforas creativas o de autor no son las únicas, sino que el lenguaje, como decía Lorca (1969b), está repleto de metáforas, pues, como bien apunta Nanna Holm (2002), la idea de Lorca de la

metáfora estaba cerca de lo que vamos a ver que es la metáfora cognitiva. Para García Lorca la metáfora no sería solamente un elemento meramente ornamental, sino que más bien parece una parte inherente al lenguaje diario y no solo al poético.

2.3.5.1. LA METÁFORA COGNITIVA Y SU TRADUCCIÓN

La metáfora, según Eduardo de Bustos (2015), aproximadamente hasta 1980 estaba considerada un recurso estético o persuasivo que producía un significado indirecto mediante una determinada expresión. Esta, añade Bustos, había sido estudiada por filósofos del lenguaje que, según la tradición general, insistían en el valor meramente decorativo o retórico de este elemento, como señala Nubiola (2000), quien añade que estaba considerada como algo marginal en el ámbito de la filosofía analítica. Había una categórica separación entre el lenguaje cognitivo, el de la ciencia y el de la poesía o el arte, que hacía que se excluyera la metáfora como tema de investigación filosófica, a excepción de Max Black, Nelson Goodman y Donald Davidson (*ibid.*).

Según expone Jaime Nubiola (2000), Black propone

una versión modificada de la “teoría de la interacción” desarrollada por I. Richards en 1936, que tendría gran influencia. Se basaba en la idea de que cuando usamos una metáfora tenemos en una sola expresión dos pensamientos de cosas distintas en actividad simultánea. El significado de la expresión metafórica sería el resultante de la interacción de los dos elementos (p. 75).

Lo más importante de la teoría de Black es que las metáforas se pueden agrupar en un «alto nivel de abstracción» por temas o por familias, aunque es más importante aún, siguiendo a Nubiola (2000), que aquí las metáforas pasan de ser vistas como productos artísticos a elaborar y construir significados, en un cambio que va de la semántica a la pragmática, gracias a la moderna revolución cognitiva que busca la comprensión de la inteligencia.

Es a partir de los años 80 cuando, Lakoff y Johnson proponen un enfoque nuevo para una cuestión antigua con la publicación de *Metaphors we live by* (Masid Blanco, 2019). En esta obra se vislumbra que los fenómenos lingüísticos que se asociaban a esta figura, sobre todo el de desplazamiento de significado, eran el reflejo, en realidad, de una dinámica cognitiva, es decir, de los procesos que construyen y modifican las estructuras conceptuales mediante las cuales se asimila la experiencia (Bustos, 2000). La metáfora trascendía la formulación retórica, y relacionaba el lenguaje con la construcción de realidades experimentadas, expone Krippendorff (1997). De esta forma, según este autor, se abandona la idea del lenguaje como medio para representar algo externo, que ahora se concibe como una manera para constituir experiencias que se relacionan entre sí.

Según escribe Nubiola (2000), la obra de Lakoff y Johnson entronca con textos de Aristóteles que giran en torno a la naturaleza cognitiva de la metáfora en lo que es un campo minoritario, en el que se pueden incluir también las aportaciones de Giambattista Vico (cf. Arduini, 2000; Peirce, 1931; Eco, 1990, 2010-2012), y, más recientemente, la teoría de la interacción, Ivor Richards y Max Black. En *Metaphors we live by*, el lingüista norteamericano Lakoff y el filósofo Johnson (1980) apuntan que las metáforas están en todas partes, impregnando el lenguaje del día a día y formando todo un complejo sistema de relaciones que implica tanto a las nuevas creaciones metafóricas como a las más antiguas («catacrexis») que, aunque ahora estén fosilizadas, un día estuvieron vivas. Esta red afecta a las representaciones internas que tenemos las personas, a cómo pensamos y a cómo configuramos nuestra visión del mundo y de las cosas, pues la metáfora es un fenómeno cognitivo y no puramente lingüístico, como se creía en las teorías clásicas, una perspectiva que se basa en las averiguaciones previas de Sapir y Whorf, explican Lakoff y Johnson (1980) en su obra.

Los tres tipos de metáforas que presentan Lakoff y Johnson (1980) son: las metáforas orientacionales, ontológicas y estructurales, que se corresponden con tres campos básicos de experiencia (Masid Blanco, 2019) y que nos permiten a las personas comprender a través de términos concretos, pues la experiencia es la base sobre la que se fundan los conceptos metafóricos. De hecho, ninguna metáfora puede entenderse o representarse sin contar con esta base que da la experiencia (*ibid.*). Por tanto, las metáforas están directamente ligadas a la categorización conceptual de nuestra experiencia vital, al conocimiento, y tienen un puesto privilegiado en nuestro sistema ordinario de pensamiento y de lenguaje, señala Nubiola (2000).

Podemos decir, citando a Lakoff y Johnson (1980), que «vivimos a través de las metáforas», como dice el título de su obra.

Para la mayoría de la gente, la metáfora es un recurso de la imaginación poética, y los ademanes retóricos, una cuestión de lenguaje extraordinario más que ordinario. Es más, la metáfora se contempla característicamente como un rasgo sólo del lenguaje, cosa de palabras más que de pensamiento o acción. Por esta razón, la mayoría de la gente piensa que pueden arreglárselas perfectamente sin metáforas. Nosotros hemos llegado a la conclusión de que la metáfora, por el contrario, impregna la vida cotidiana, no solamente el lenguaje, sino también el pensamiento y la acción. Nuestro sistema conceptual ordinario, en términos del cual pensamos y actuamos, es fundamentalmente de naturaleza metafórica (p. 39).

Aunque a diario actuamos de forma automática, si observamos el lenguaje podemos ver en él la respuesta a nuestras acciones, pues este refleja cómo es nuestro sistema conceptual y, así, podemos comprobar que su naturaleza es en gran medida metafórica (*ibid.*). Por tanto, la metáfora, que trasciende las palabras, posibilita que experimentemos algo en términos de otra cosa (*ibid.*). Es nuestra necesidad de aprehender la realidad, conocer y estructurar la experiencia

vital lo que nos lleva a proyectar un dominio conceptual familiar en otros términos, con el fin de entender así una realidad en una clave singular y organizar la experiencia, manifiesta Krippendorff (1997) y repite Nubiola (2000) pues, según este último, la metáfora permite esta estrategia de forma sistemática.

Lorca, como decíamos, tendría una concepción de la metáfora similar a la del enfoque cognitivo y, por tanto, similar a la planteada por Lakoff y Johnson. El célebre autor, de hecho, denominaba «paisaje» a lo que en lingüística cognitiva se denomina «dominio» (Holm, 2002). “[...] poetry [...] in Lorca’s view rely on the ability to present or organise the two different worlds, or, in Lorca’s words ‘shape the landscapes’ (‘ordenar los paisajes’)” (p. 227).

Krippendorff (1997) advierte que los dos dominios que se ponen en relación en la metáfora tienen que compartir un común denominador, por débil que sea, es decir, ciertos rasgos estructurales tienen que interactuar, como decía Black. Una vez establecida la ligazón, esta acarreará implicaciones en el dominio en el que se emplea. Estamos así ante una teoría constructivista del lenguaje y del pensamiento pues, como vemos, es a partir de nuestras vivencias y experiencias diarias como este se construye (Nubiola, 2000). De este modo, una nueva metáfora, por ejemplo, aporta una nueva forma de comprender la realidad ya que, usando nuestros mecanismos motores y perceptivos, los seres humanos realizamos construcciones que proceden de inferencias abstractas para comprender la vida (*ibid.*).

La creación de nuevas y sorprendentes construcciones metafóricas es el campo de acción de poetas como Lorca, a quien se le atribuye genialidad en este sentido. No obstante, muchas de las que llamamos metáforas originales o nuevas son extensiones de metáforas o combinaciones de elementos que han aparecido en estructuras anteriores (Lakoff y Turner, 1989). Una nueva metáfora no solo «crea» una nueva realidad, sino que, como decíamos, nos induce a actuar según estas manifestaciones, sostiene Krippendorff (1997).

Las metáforas creativas confieren sentido a nuestra experiencia de la misma manera que las convencionales: proporcionan una estructura coherente, destacan unos aspectos y ocultan otros. Son capaces de crear una nueva realidad, pues contra lo que comúnmente se cree no son simplemente una cuestión de lenguaje, sino un medio de estructurar nuestro sistema conceptual, y por tanto, nuestras actitudes y nuestras acciones. Las palabras por sí solas no cambian la realidad, pero los cambios en nuestro sistema conceptual cambian lo que es real para nosotros y afectan a la forma en que percibimos el mundo y al modo en que actuamos en él, pues actuamos sobre la base de esas percepciones (Nubiola, 2000, p. 81).

En relación con la traducción de estos elementos, lo cierto es que la traducción de la metáfora puede plantear un problema serio para los traductores, uno más al que ya de por sí constituye toda traducción, como se ha descrito previamente. Aunque, como apunta Al Hasnawi (2007), se ha escrito e investigado ampliamente sobre este tema y se han propuesto distintas

teorías, solo recientemente se ha planteado una aproximación a su traducción desde el punto de vista cognitivo, que se basa en la hipótesis de la traducción cognitiva propuesta por Mandelblit en 1995. Esto supone un cambio de paradigma, pues tradicionalmente las metáforas se consideraban simplemente manifestaciones de naturaleza lingüística (Fernández Jaén, 2019).

Antes de continuar desarrollando esta cuestión, conviene repasar, como aciertan a hacer Elena A. Burkanova y Nadezda I. Marugina (2014), cuáles han sido los argumentos que han dado los principales teóricos de la traducción con respecto a la traducción de la metáfora en general. Estas autoras muestran tres posturas principales:

- Las metáforas no se pueden traducir.
- Las metáforas se pueden traducir completamente.
- Las metáforas se pueden traducir, pero hay un alto grado de inequivalencia.

Según defienden, la primera tesis, sustentada por Nida (1964) y Dagut (1976), cae por su propio peso, pues es evidente que las metáforas de una u otra forma se traducen. En cuanto a la segunda, que estaría respaldada por Reiss (1971) y Mason (1982), tampoco se puede decir que se considere veraz del todo, ya que las metáforas por sus características estilísticas y culturales plantean grandes dificultades a los traductores, por lo que la postura de van den Broeck (1981) y Newmark (1988), que tienen sus reservas en cuanto a la posibilidad de la traducción de la metáfora, es la más sensata. Newmark (1988), de hecho, relaciona el procedimiento de traducción que debería emplearse con el tipo de metáfora empleada. De esta manera, según este autor, si la metáfora está muerta se traduciría utilizando la misma imagen y si se trata de un cliché habría que traducirlo por una imagen diferente. Por otra parte, una metáfora estándar se vería reducida a la búsqueda del sentido en la traducción y en una metonimia buscaríamos rescatar el sentido y la imagen del TO, una metáfora debilitada pasaría a ser un símil y, por último, una metáfora redundante se omitiría.

En concreto, si se trata de metáforas originales, como las que vamos a encontrar en *PNY*, Newmark (1988) establece que, en principio se debe de mantener la imagen en el TM y, como mucho, se adaptaría. Es decir, si se tratase de algo difícil, o que no fuera muy relevante, se podría reemplazar la metáfora original por una de tipo descriptivo, o se podría reducir manteniendo solamente su sentido. En cualquier caso, los procedimientos que Newmark (1981) enumera para la traducción de metáforas e imágenes son los que hemos señalado anteriormente, a lo que habría que añadir que, en el caso de traducir una metáfora por un símil, habría que tratar de retener la imagen, tal y como dice este autor. Asimismo, añade que la metáfora también se puede traducir por un símil añadiendo o explicando el sentido de esta o traduciéndola por otra metáfora donde se explicita este sentido y, en última instancia, se puede traducir utilizando la misma metáfora y combinándola con un apunte en cuanto a su sentido que la refuerce.

El traductor que se enfrenta con la traducción de la metáfora tiene que hacer dos esfuerzos, primero tiene que interpretar su significado, cifrado en la LO a nivel figurativo, un ejercicio difícil incluso para un nativo manifiesta Al Hasnawi (2007), teniendo en cuenta que el traductor suele traducir de una lengua extranjera a la lengua propia, y, en segundo lugar, se enfrentaría con la ardua tarea de buscar un equivalente en la LM. La Teoría de la Traducción, según Schäffner (2003), se ha ocupado eminentemente de la traducibilidad de las metáforas y de los procedimientos traductológicos para lograr verterlas a otra lengua pues, una vez identificadas, las metáforas tienen que trasladarse a ser posible indemnes al TM, aunque las diferencias culturales plantean serios problemas al traductor, que según Al Hasnawi (2007) debería ser, no solo bilingüe, sino también bicultural. Cuanto más similar sea la forma (forma del contenido) en que dos culturas conceptualicen la realidad, más similar va a ser el mapeo que establezcan y con el que construyan sus relaciones metafóricas y, por ende, más fácil resultará también la traducción de estas metáforas (Eco, 2009).

Según Christina Schäffner (2003), muchos autores creen que la imagen (forma de la expresión y forma del contenido) que aparece en el TO no puede conservarse en el TM, porque estaría ligada a la metáfora original y sería desconocida en el TM, o bien porque las conexiones que puede despertar no serían las mismas en el TO que en el TM. Por su parte, Van Den Broeck (1981) propone también, como Newmark, una serie de soluciones teóricas para la traducción de las metáforas, aunque no cree que la metáfora original haya de ser preservada como tal. Las alternativas que ofrece son: la traducción *sensu strictu*, trasladando tanto el tenor como el vehículo del TO al TM, la sustitución (cambiando el vehículo, pero manteniendo, más o menos, el mismo tenor), o bien optar por la paráfrasis, anulando así la expresión metafórica como tal.

Desde el punto de vista de la lingüística cognitiva, como sabemos, un dominio actúa proyectándose sobre otro dominio, estableciendo conexiones, indica Schäffner (2003). Hay que distinguir aquí entre la «metáfora», que sería esta construcción o mapeo conceptual (*conceptual mapping*, como lo denomina esta autora), como, por ejemplo, EL ÁRBOL ES UN SER VIVO y la «expresión metafórica», que se basa en la anterior, por ejemplo «árbol de muñones», utilizando una de PNY. Poder señalar de qué mapeo proviene la expresión metafórica de un texto es relevante para la traducción, pues así la traducción de la metáfora no va a depender ya de ser capaz de traducir una expresión concreta (la forma de la expresión), sino que el traductor se remite a un campo más amplio, a la red que forma el sistema en que conceptualizamos la realidad, tanto en la LO como en la LM (*ibid.*) (formas del contenido). Estas redes están estrechamente vinculadas a la cultura y pueden revelar diferencias en este sentido (*ibid.*), pues las metáforas son un reflejo de la cultura y, además, de cómo el autor filtra su experiencia a través de esta ya que, como señalan Lakoff y Johnson (1980), lo que hace la cultura es proporcionarnos una fuente de metáforas para entender la realidad.

El problema de las connotaciones y restricciones culturales que puede plantear una metáfora es algo que podemos ver en textos de Lorca como *Romancero gitano* o *La casa de Bernarda Alba* de manera más acusada que en *PNY*. En cualquier caso, si tuviéramos que traducir una metáfora que activa dos conexiones diferentes en dos culturas se debe evitar la traducción literal y optar por buscar un equivalente en el TM o por parafrasear el TO, advierte Christina Schäffner (2003), que coincide así con lo expuesto previamente por Peter Newmark. Si lo que se pretende es subrayar el carácter cultural distintivo de una metáfora, se debería entonces recurrir a reproducirla en el TM añadiendo una explicación que la haga accesible al lector meta, recurriendo, si acaso, a la nota al pie de página, añade esta autora, aunque, como veíamos previamente, los críticos en general no son partidarios de esta solución tampoco en el caso de las metáforas.

Stienstra (1993) cree que, en general, todos somos partícipes de las mismas experiencias, pero lo que varía es la realización lingüística de las mismas que, para Al Hasnawi (2007), depende de la cultura, que nos hace entender y catalogar la realidad de formas distintas a cada población. Cuanto más distantes sean las culturas, más difícil será la traducción y viceversa (*ibid.*). Según Al Hasnawi (2007), “[...] difficulty of metaphor translation is not the absence of an equivalent lexical item in the TL, but rather the diversity of cultural conceptualization of even identical objects or worlds in both communities whose languages are involved in translation”. En este sentido, Dagut (1976) y Snell-Hornby (1995) aseveran que la traducibilidad de la metáfora dependería de lo arraigada que esta esté culturalmente, así como de las conexiones que establezca en la LO y cada metáfora es diferente.

Desde un punto de vista cognitivo, Schäffner (2003) identifica algunas estrategias para la traducción de la metáfora que aportan una nueva perspectiva para los estudios traductológicos, pues el hecho de que el traductor pueda operar conociendo las bases de la metáfora conceptual ayuda sin duda en este proceso de modelado del TM. El traductor puede, por ejemplo, identificar la expresión metafórica y reproducirla de manera que resulte adecuada en el TM o mostrar un aspecto de esta que se considere pertinente, entre otras estrategias. Lo importante es tener en cuenta, cómo el lector del TO percibe el mundo y conceptualiza su experiencia y adaptarlo a la estructura del lector del TM para lograr lo que Nida denomina «equivalencia dinámica», consiguiendo así crear el mismo efecto en los lectores a ambos lados de la traducción (Al Hasnawi, 2007), lo que Eliot llamaba «correlato objetivo». De este modo estaremos trabajando también en pos de una «equivalencia cognitiva», pues las metáforas, como hemos visto, no son meros constructos lingüísticos o retóricos, sino representaciones de experiencias.

Según la «Hipótesis de Traducción Cognitiva» (*Cognitive Translation Hypothesis*) de Mandelblit (1995), los mapeos cognitivos pueden ser de dos tipos: los que establecen un esquema donde se dan unas condiciones similares entre las dos lenguas (aquí se encuentran los

«universales culturales») y, por el contrario, aquellos donde se observa una condición distinta en el mapeo cognitivo también entre dos lenguas. En el primer caso, la traducción será mucho más fácil, mientras que, en el segundo, puede que, finalmente haya que sucumbir a la nota al pie de página, a la paráfrasis, o incluso, en último caso, puede que haya que prescindir de la metáfora, anota Al Hasnawi (2007), quien, además, añade un tercer tipo a estos dos de Mandelblit, pues también es posible que se den situaciones de mapeo donde las condiciones son parecidas y donde, sin embargo, las realizaciones a nivel léxico son diferentes (cf. Eco, 2009, pp. 184-186).

Como se ha descrito, las metáforas no serían comparaciones donde se omite, por ejemplo, el relator «como», sino que, insistimos, son construcciones verbales que logran erigir nuevas realidades, nos permiten ponerle palabras a experiencias y sensaciones y, es más, su influencia incluso llega a hacer que actuemos según sus dictámenes. Por lo tanto, la metáfora no es solamente un recurso de la poesía, sino que forma parte de los mecanismos de los que estamos dotados para pensar, comprender, experimentar y organizar la realidad. La perspectiva cognitivista de la metáfora supone un cambio en la forma en que los traductores pueden operar para su traducción, ya que a partir de aquí el traductor va a buscar abstraerse y establecer la estructura conceptual metafórica que subyace interactuando bajo la expresión el correlato objetivo. Este cambio de paradigma supone un salto cualitativo para la traducción. En cualquier caso, aunque se ha avanzado mucho en este aspecto, según publicaban Burmakova y Marugina (2014) aún no se ha llegado a proponer un criterio definitivo.

Como propone Holm (2002), analizar los poemas de nuestro corpus desde un enfoque cognitivo nos va a ayudar a entender que en *PNY* las metáforas no aparecen de forma aislada, como meros *flashes* con efecto expresivo, sino que constituyen auténticas tramas firmemente establecidas. Por ello, creemos que este método nos puede aportar la posibilidad de identificar equivalencias y descubrir así significados hasta la fecha oscuros y ocultos del conjunto.

3. TRADUCIR A GARCÍA LORCA Y POETA EN NUEVA YORK

En este apartado que prosigue vamos a estudiar cuáles son los principales problemas y cómo resulta para un traductor enfrentarse a la obra de Lorca. El primer problema que señala Bauer (1991) en la traducción de Lorca es fijar el TO, ya que el corpus lorquiano se caracteriza por su «inconsistencia». Existen múltiples variantes de los textos y este es un hecho que el traductor ha de conocer, ya que esto puede cambiar por completo un poema²³. De hecho, Lorca es conocido por sus manuscritos difíciles y/o descuidados (Bauer, 1992) y *PNY* es un ejemplo, aunque, según Anderson (2019b), el caso de *Suites* es incluso peor aún en este sentido. Por otra parte, también es conocido el problema textual que durante años ha perseguido a *PNY* y que hemos recogido en el capítulo 4.4., «Historia textual», donde dedicamos unas páginas a recapitular lo que concierne a esta cuestión.

En segundo lugar, otro de los problemas de traducir al poeta de Granada es que el traductor tiene que enfrentarse con la ambigüedad de su obra, algo que acusa, particularmente, *PNY*, un texto de tremenda riqueza artística y de un particular idiolecto simbólico. El traductor encontrará el mayor reto en la traducción de incesantes imágenes yuxtapuestas, llenas de precisión y de fuerza y donde los elementos se mezclan creando relaciones únicas (Mayhew, 2009). Los poemas parecen estar contruidos por estratos de significado, y el traductor ha de operar casi como un «cirujano» para adentrarse en la obra y desentrañar sus enigmas.

PNY, de hecho, parece indescifrable²⁴, sin embargo, estamos de acuerdo con Siebenmann (2010) cuando dice lo siguiente:

[...] sus versos están concebidos para ser comprendidos. El hermetismo como estrategia comunicativa casi no se da en su obra. Por oscura que nos parezca una imagen, una metáfora, una frase de Lorca, casi siempre es posible aclararla, dándole un sentido, una motivación, una intención, o dos, o tres (p. 4).

Es este criterio del que parte nuestra hipótesis de investigación y a partir del cual vamos a realizar el análisis traductológico.

En tercer lugar, como sabemos y como hemos explicado previamente, la poesía impone sus propios desafíos al traductor, planteando problemas a nivel estético con la rima o la métrica (forma de la expresión) y, a pesar de que en *PNY* predomina el verso libre, el traductor tendrá que lidiar a cambio con el «juego surrealista». Además, el fondo y la forma, como era de esperar,

²³ «Probablemente la única obra de Lorca en cuya integridad textual se puede tener completa confianza es "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", cuya edición fue preparada verso por verso por el propio Lorca junto con el editor José Bergamín» (Bauer, 1992, p. 42).

²⁴ Gustavo Correa (citado por Arango, 1998) considera que en *PNY* primero encontramos una visión plástica y onírica y, en un plano más profundo, está el mundo de los símbolos, que ordena el caos del plano anterior.

plantean aquí también un tira y afloja a la hora de traducir, debido a la incapacidad de colmar en el TM los rebosantes sustratos poéticos del TO, las infinitas matizaciones y las distintas capas semánticas, que hará que traducir a Lorca sea «estar condenado al fracaso» de antemano, como opina Bauer (1992, p. 43).

En resumen, en *PNY* el traductor no solo se enfrentará al problema de la fijación del texto, sino también a su ambigüedad, así como al trabajo de sus imágenes y a sus características surrealistas, aspectos que la convierten en una obra difícil, muy difícil de interpretar incluso en español, opina Mayhew (2009). Hay que tener en cuenta que Lorca, según autores como de la Banda (1994), es el paradigma de autor que resiste toda traducción. «Tan proverbial es la dificultad de traducir a Lorca que sus traductores, tras largos años de trabajo, terminan especializándose [...]» (p. 511), señala. En concreto, en *PNY* no se van a plantear, en principio, grandes problemas de traducción de elementos culturales que sí plantean otras obras del repertorio lorquiano, pero, aún así, creemos que es de las obras más enigmáticas e impenetrables para un traductor.

Sin embargo, Walsh (2018a) ha defendido recientemente el punto de vista contrario, argumentando que *PNY* es una de las obras de Lorca más fáciles de traducir y que menos problemas plantea para los traductores por sus características textuales, a pesar de su dificultad intrínseca. Este es el motivo, según este autor, por el que *PNY* se ha traducido tantas veces. Según Walsh, las características textuales que harían «fácil» la traducción de la obra al inglés son, por una parte, las referencias geográficas que utiliza, que serían familiares para los lectores angloparlantes, así como las propiedades fónicas, pues como hemos dicho predomina el verso libre y, por último, el uso de un lenguaje simple en apariencia. Para el investigador, la dificultad del libro radicaría en sus sorprendentes imágenes y el *shock* lingüístico-estético que causan al lector, algo con lo que sí estamos de acuerdo y que, de hecho, es uno de los problemas que hemos señalado.

Creemos que, si bien ciertos aspectos podrían aligerar de algún modo la labor del traductor, *PNY* presenta un nivel muy alto de complejidad y una alta exigencia interpretativa, pues se trata de una obra muy simbólica y metafórica. Pese a haberse traducido en numerosas ocasiones y pese a haberse estudiado también múltiples veces, es una obra que no se ha comprendido y que, de hecho, no se ha descifrado, siendo la única obra de Lorca de la que no existe una interpretación línea a línea (Anderson, 2019b). Por tanto, en base a esto, creemos que no se ha debido traducir apropiadamente, como intentaremos demostrar en nuestro análisis.

Por otro lado, una ventaja con la que sí cuentan los traductores de *PNY*, que podría beneficiarles, es que, al haber sido traducida en más de una ocasión, los traductores a partir de Humphries, que fue el primer traductor de la obra en 1940, han podido consultar los trabajos de traducción previamente realizados. Es decir, han podido consultar el trabajo de sus predecesores,

algo muy importante en una labor de este tipo, como argumenta Sánchez Robayna (2007). Así, se ha podido producir, en palabras de Maurer (1992), un cambio colectivo²⁵ en la historia de *PNY* en inglés, pero ¿es esto cierto?

3.1. CLAVES ARTÍSTICAS PARA LA TRADUCCIÓN DE *POETA EN NUEVA YORK*

Para poder comprender cómo es traducir a Lorca, primero vamos a definir cuáles configuran y consituyen las claves artísticas, en particular, de *PNY*. Para ello, veremos cómo la concepción artística del poeta evoluciona con las nuevas tendencias en la materia que hacen que se pase del paisaje del alma al objetivo correlativo, y cómo, paralelamente, la poesía de Lorca evoluciona de la imagen al hecho poético y de la imaginación a la inspiración y la evasión, como él mismo dice y como logra plasmar en *PNY*, cuyo estudio detallado ocupa el apartado 4.

3.1.1. DEL PAISAJE DEL ALMA AL OBJETIVO CORRELATIVO

La técnica del «paisaje del alma» se consolida con los simbolistas franceses, aunque la naturaleza ha estado presente en la poesía desde la antigüedad, apareciendo el término *paysage d'âme* en francés a mediados del siglo XIX (Anderson, 2015b). Esta nueva tendencia deriva de la tradición de pintar cuadros de naturaleza del «paisajismo» y, a pesar de llevar años presente en la poesía, la diferencia es que con el *paysage d'âme* cada uno de los elementos del paisaje que aparecen en el poema adquieren una carga simbólica. El paisaje pasa a estar al servicio del poeta, que es casi invisible, o totalmente invisible y que significa a través de los distintos elementos de la composición (Anderson, 2015b).

[...] every noun, adjective, and verb carries a variety of extended meanings whose ultimate impact and import are determined by, and coalesce in, the scene as a whole, which in turn serves as the embodiment of a particular and highly nuanced state of mind. [...] a successful poem employing the *paisaje del alma* is always much more than the sum of its parts: the degree of prominence of each natural element in the whole, and their disposition and juxtaposition, allow for a complex and subtle modulation that goes far beyond the possibilities of plain expository language (p. 174).

Según el profesor Anderson (2015b), en este «paisaje» lo más importante, para considerarlo como tal, es la presencia de un sujeto, además del paisaje en sí mismo, la escena de

²⁵ Según decía Maurer acerca la traducción de *PNY* en 1992:

Se han necesitado cincuenta años de labor progresiva –cincuenta años de traductores y editores que maldecían lo imposible– para que se disipase la desesperación, eso que se ha llamado su rareza “racial” y lejanía cultural, para que el poeta se sienta como en su casa en Nueva York y para que Nueva York se sienta como en su casa y se reconozca en el poeta. [...] Ese cambio se ha ido produciendo colectivamente, unos a la zaga de otros, cada uno pretendiendo –como suele pasar entre traductores– decir la última palabra (p. 17).

la naturaleza y esa unión que relaciona a ambos. Para el lorquista, “the landscape is perceived as ‘real’ (described in some particularity and geographically localized) or imaginary (a scene that often tends towards generality or rhetorical convention, such as the *locus amoenus*)” (p. 167). Así, este lugar se convierte en el vehículo para expresar un sentimiento o un estado de ánimo, es decir, un símbolo contenedor de emociones (*ibid.*).

De esta manera, el *paysage d’âme* es el resultado del vínculo o la unidad analógica entre el yo y la naturaleza, el sujeto y el objeto, una asociación de tipo experiencial o sensorial, manifiesta Utrera Torremocha (2011). Así, los simbolistas franceses, y luego los modernistas españoles, inventan paisajes donde la combinación de cada uno de los elementos está destinada a suscitar una emoción muy específica. Aunque los paisajes sean invenciones, y no descripciones de un lugar «real», son verosímiles porque están al servicio del sujeto, que apenas es perceptible o que pasa totalmente desapercibido, pues el énfasis está puesto en las emociones que se transmiten, detalla Andrew A. Anderson (2015b).

John Stuart Mill (2018) en su ensayo de 1830 “What is Poetry?” adelanta lo que serán las bases de esta técnica del «paisaje del alma»:

Poetry is feeling confessing itself to itself, in moments of solitude, and bodying itself forth in symbols which are the nearest possible representations of the feeling in the exact shape in which it exists in the poet's mind.

The objects in an imaginary landscape cannot be said, like the words of a poem or the notes of a melody, to be the actual utterance of a feeling; but there must be some feeling with which they harmonize, and which they have a tendency to raise up in the spectator's mind.

Podemos comprobar que, en el paisaje del alma se establece una correspondencia entre lo que el autor quiere expresar y el paisaje. Cada elemento que se incluye tiene el poder de significar, y cada trazo del poema, cada nota, pretende revelar y concretar el alma, aunque, en contra del tópico romántico, no se trata de un paisaje vivo, sino de una elaboración artística, puntualiza Utrera (2011).

Tal y como narra el catedrático Andrew A. Anderson (2015b) en un ensayo a propósito de este tema, podemos encontrar antecedentes del «paisaje del alma» en la literatura inglesa y francesa de los siglos XVIII y principios del XIX y en otras literaturas europeas, aunque destaca especialmente en el romanticismo inglés y en su lírica. Siguiendo a este investigador, Tennyson sería uno de los pioneros en plasmar este movimiento en la poesía inglesa, algo que haría cincuenta años antes que los propios simbolistas, y, más adelante, aunque no de forma notoria, los poetas ingleses continuarían explorando las relaciones del paisaje y el sujeto. Por su parte,

esta tendencia en la poesía francesa continuaría desde Rousseau a Saint-Pierre, Chateaubriand, Lamartine, Nerval y Hugo, entre otros, aunque desde los *Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau no se observará mayor innovación en este terreno hasta la llegada de Baudelaire, encargado de dar el siguiente paso y crear un paisaje poético de inspiración psicológica, donde el equilibrio entre el sujeto y el objeto se inclina definitivamente hacia el primero (*ibid.*).

Se puede decir que Baudelaire, que figura entre los máximos exponentes del simbolismo junto con Rimbaud y Verlaine y un tardío Valéry, es el que establece el paradigma del paisaje del alma, *paysage d'âme*, *paysage intérieur*, *paysage introspectif*, o paisaje psicológico, donde la emoción dispone de los elementos de la naturaleza para crear un paisaje que se corresponde con el estado de ánimo o la emoción del poeta, y donde cualquier cambio introducido en la escena reproducida por el poeta repercute en los resultados: la mención de «robles» en lugar de «pinos», el uso de un «prado» en lugar de un «parque», por ejemplo, tendrá la intención de suscitar una determinada emoción. Según Anderson (2015b), Verlaine, Rimbaud, Mallarmé y Laforgue siguen los pasos de Baudelaire y desarrollan esta corriente donde el énfasis recae sobre todo en la emoción y el sentimiento.

En la lírica española, el tema de la naturaleza y el paisaje es más pobre y aparece también de forma más tardía, a mediados y finales del siglo XIX, igual que el romanticismo, que aparece cuando ya está declinando en Europa (Medel, 2018; Anderson, 2015b). Cuando España, con autores como Gil y Carrasco, los románticos Bécquer, Rosalía de Castro²⁶ y Machado, coge el testigo de la lírica francesa con la poesía del paisaje, los poetas comienzan a describir paisajes que parecen reales, pero probablemente son fruto de la imaginación, donde la atención se centra en el sujeto mismo, afirma Anderson (2015b).

Según el profesor, en concreto, podemos ver el paisaje del alma en obras modernistas de la literatura española como *Alma* (1900) de Manuel Machado, *Soledades* (1903) de su hermano Antonio Machado, *Almas de violeta* (1900), *Ninfeas* (1900) y *Rimas* (1900) de Juan Ramón Jiménez y *Paisajes* (1902) de Unamuno. En todas estas obras se repiten ciertos elementos, llegando a desarrollarse un «cliché» donde predomina el estado de ánimo y de mente, la concisión y la escritura técnica. De este modo, podemos decir que el paisaje del alma llega a su madurez durante el periodo simbolista en Francia y modernista en España.

A medida que avanza el simbolismo, este paisaje se va haciendo cada vez más imaginario, las figuras humanas van desapareciendo más y más dentro del paisaje y el estado del poeta se va camuflando y diluyendo también en la escena, ilustra Anderson (2015b). Finalmente, argumenta, desde Rimbaud y Mallarmé en su fase final, hasta principios del siglo XX, la coherencia

²⁶ Parte de la crítica cree que la poesía de Bécquer y Rosalía de Castro se puede considerar similar a la del simbolismo francés que no se llega a desarrollar en España, donde impera el realismo (Medel, 2018).

naturalista del paisaje imaginario empieza a desaparecer y el paisaje del alma comienza a hacer aguas y a disolverse, hasta que llegamos a un paisaje discontinuo donde vemos distintos objetos, un «antipaisaje», donde las imágenes rechazan seguir un esquema referencial consistente.

Primero en Francia y después en España, tras Machado, Jiménez y los últimos modernistas, llegaron con la vanguardia nuevas tendencias, la técnica del «paisaje del alma» evolucionó y fue desapareciendo, aunque no completamente (Anderson, 2015b). Así, en este punto, los simbolistas franceses comienzan a usar el «objetivo correlativo» o «correlato objetivo», resultado de la evolución directa del paisaje del alma y que sirve como nuevo medio para expresar emociones, lo que antes hemos denominado «antipaisaje» o «paisaje discontinuo» (*ibid.*). Este paisaje sería similar al *paysage d’âme*, pero hay dos diferencias fundamentales: suele ser más corto (una frase, un verso o dos versos), y no tiene que ser verosímil, es decir, en él se pueden combinar elementos dispares que no se encuentran juntos en la naturaleza, por ejemplo «mariposa ahogada en el tintero» del poema «Vuelta del paseo» de PNY, que es el primero de nuestro corpus, pues pertenece a la sección que inaugura el poemario.

Tenemos que remitirnos a Eliot para encontrar una definición clásica del término «objetivo correlativo» o «correlato objetivo», en concreto, tal y como dice Anderson (2015b), esta aparece en el ensayo “Hamlet and His Problems” (1919), recogido en *The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism* (1920)²⁷. Según Eliot (1998), este fenómeno es:

The only way of expressing emotion in the form of art [...]; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked (p. 58).

Dicho de otra forma, el autor intenta suscitar en el lector una emoción equivalente a la idea que quiere comunicar ya sea un sentimiento, un pensamiento, una experiencia o una emoción y lo hace, en este caso, por medio de una serie o combinación de palabras concretas, o bien una fórmula lingüística. Si en un lenguaje directo diríamos: «me sentía aburrido» o «estaba melancólico», un poeta moderno para expresar este mismo estado diría: «la carretera interminable», «el cielo estaba cubierto de invierno», intentando así, mediante estos recursos, reproducir las ideas anteriores de una forma indirecta.

²⁷ Publicado en 2004 edición bilingüe inglés-castellano de Ignacio Rey bajo el título *El bosque sagrado/The sacred wood* para la editorial Langre en Madrid con edición, estudio y notas de José Luis Palomares.

Encontramos esta oportuna definición para el mismo fenómeno a cargo del profesor Harris (1978), según el cual el «objetivo correlativo» sería:

[...] an event or object that evokes an emotional experience without having any apparent logical relation with the experience. Moreover, when the objective correlative is used as literary device it creates a mode of expression in which intensity is gained at the expense of clarity (p.12).

Para explicar la conexión entre el objetivo correlativo y el paisaje del alma, Anderson (2015b) cita también la obra *A Grammar of Metaphor* de Christine Brooke-Rose (1958), donde la autora distingue entre la metáfora como «reemplazamiento simple», que consiste en la sustitución de un término literal por uno figurado, donde el término literal no aparece de forma explícita y que el lector tiene que inferir, con la ayuda del contexto, ya que la lectura literal resulta inverosímil o bastante improbable. Por ejemplo, es poco probable que una persona tenga «perlas» en lugar de «dientes» o «hebras de oro» en lugar de «pelo rubio».

Este reemplazamiento evoluciona con la llegada del simbolismo y la vanguardia y, en este momento, las palabras comienzan a usarse con «doble sentido», y así llegamos al «objetivo correlativo», donde se pasa a una lectura en «dos dimensiones», ambas cargadas de sentido y donde se juega además con esta ambigüedad (Brooke-Rose, 1958). Por una parte, tendríamos la cara A de las palabras, que sería su lectura literal, donde todo es lo que parece y no hay un uso creativo del lenguaje y, por otra parte, la cara B, donde la misma composición nos ofrece una lectura «figurada» (*ibid.*). Brooke-Rose ilustra esta idea con un ejemplo de *La tierra baldía* de Eliot:

Eliot describes a Waste land, with the dead tree, the cricket, the red rock and its shadow, all symbols which we have learnt to recognise, but the words are simply put down as if he were describing a real landscape. This is usually called 'imaginery' in criticism, and the technique has been described as that of the 'objective correlative'. It is the logical development of the Simple Replacement metaphor, stretched as far as it will go. It also means that whatever the poet mentions may or may not have all sorts of symbolic meanings read into it (pp. 29-30).

Según la autora, estos términos reversibles, que se pueden leer literal y no literalmente, no serían metáforas propiamente dichas ya que, aunque pueden despertar en el lector un valor metafórico, no hay una sustitución de un término real por uno imaginario, al menos no de forma directa o intencionadamente directa. Lo que se menciona es literal, independientemente de las connotaciones que despierte.

[...] the poet simply mentions something and various connotations arise in our minds, as they might if we ourselves saw the same thing in fact; or he makes them arise in our minds by mentioning it in a context of other objects. Hence the importance of juxtaposition in modern poetry. But the thing mentioned is literal, it belongs to the scenery of the poem (p. 35).

De este modo, lo que era metáfora, reemplazamiento simple, se convierte en símbolo.

Por otra parte, Brooke-Rose señala su disconformidad con que la crítica moderna utilice el término «imagen» con el valor de «símbolo», «descripción» y «metáfora», debido a que resulta bastante confuso y que no implican lo mismo, ni siquiera en su interpretación o lectura. Las metáforas, por ejemplo, no suelen aparecer de forma aislada, sino prolongada y, además, por su mecánica, son mejores cuanto más frescas. La idea de «metáfora prolongada» está ligada a la de *set* o *chain* de la definición de Eliot de objetivo correlativo que, como hemos visto, evoluciona directamente del «paisaje del alma» (Anderson, 2015b).

En la obra de Eliot *The Waste Land* se puede ver un ejemplo de metáforas en cadena u objetivos correlativos. Como este paisaje, al contrario que en el paisaje del alma, ya no tiene por qué ser verosímil, sino que puede contener elementos inventados o fantásticos, la coherencia interna a nivel denotativo desaparece y los elementos que aparecen, incluso a nivel connotativo, pueden parecer dispares, “[...] indeed, much of their effect may depend precisely on the impression of disparity and disassociation” (Anderson, 2015, p. 177). En cualquier caso, esta aparente arbitrariedad está «controlada» para causar un efecto (*ibid.*).

En el terreno del símbolo, sin embargo, es más difícil innovar, ya que estos suelen ser elementos más o menos arraigados a la cultura de la lengua y que responden a convenciones, lo que hace más fácil identificarlos (Brooke-Rose, 1958; Eco, 2002). Sin embargo, García Lorca crea su propia constelación de símbolos, su propio lenguaje, uno de los motivos por los que resulta tan complicado leerlo e interpretarlo, ya que además tienen múltiples valores, pudiendo significar una cosa y la contraria incluso dentro de la misma obra. Precisamente, una de las obras más simbólicas del escritor es *PNY*.

En España, Cernuda, Alberti y Lorca debían ser buenos conocedores de la técnica del «paisaje del alma», por su influencia de la tradición francesa y de los maestros Bécquer, Darío, Machado y Jiménez, bajo cuya ala se cobijaban, apunta Anderson (2015b). Según este, a finales de 1920 y principios de 1930, el poeta Luis Cernuda comienza a utilizar el «objetivo correlativo» en sus creaciones de *Un río, un amor* escrito en 1929 y publicado en 1936. Otro ejemplo, añade, lo podemos ver en la obra *Sobre los ángeles* (1929) de Rafael Alberti donde podemos encontrar

“whole individual poems [...] conceived of as *paisajes del alma* reinvented in avant-garde terms, and then in turn populated with small-scale objective correlatives” (p. 179).

Como ocurre con *Un río, un amor* de Cernuda y *Sobre los ángeles* de Alberti, los poemas de *PNY* se pueden leer como «*avant-garde* paisajes del alma», indica Anderson en su ensayo *Paysage d'Âme and Objective Correlative*, puesto que, según este, Lorca sería buen conocedor de esta técnica y estaría influenciado por la tradición francesa, como el resto de los escritores de su tiempo. A su vez, siguiendo al profesor, estos *avant-garde* paisajes del alma de *PNY* estarían erigidos en base a los objetivos correlativos descritos por Eliot. Por tanto, como decía Eliot (1998), tendrían una lectura tanto literal como simbólica, estimulando en el lector emociones como respuesta a la experiencia sensorial activa.

En su conferencia «Imaginación, inspiración, evasión» (1929-1930) y en las conferencias-recitales (1931-1935) sobre *PNY* y *Romancero gitano*, García Lorca había comenzado a usar el término «hecho poético», una figura literaria que según él era producto de la inspiración pura, de la creación, distinguiéndola así de la metáfora, que sería, por el contrario, producto de la imaginación (Anderson, 2015; Maurer y Anderson, 2013c). Según Anderson (2004), el «hecho poético» acuñado por Lorca sería equivalente al «objetivo correlativo» al que se refería de Eliot, por lo tanto, puesto que hemos dicho que *PNY* está formado por *avant-garde* paisajes del alma fundados sobre objetivos correlativos, esto equivaldría a decir, en palabras de Lorca, que *PNY* estaría compuesto por «hechos poéticos».

Para Anderson (2015b), en el poema de «La aurora» encontramos un ejemplo perfecto de un paisaje del alma *avant-garde* de *PNY* constituido por hechos poéticos. Así explica el lorquista este fenómeno:

Giving a vision of New York City life and at the same time using the particularities of that vision to stimulate in the reader a complex set of emotional responses. [...] in ‘La aurora’ the picture is still imaginable, but [...] fragmented, with abrupt and unexpected transitions and the commingling of more abstract elements with the concrete description [...] (p. 182).

De hecho, Anderson identifica, en las páginas de este artículo de 2015, dónde se encuentran los hechos poéticos en los primeros versos de este conocido poema. En estos versos inaugurales podemos leer: «La aurora de Nueva York tiene/ cuatro columnas de cieno/ y un huracán de negras palomas/ que chapotean las aguas podridas». Según el investigador, aquí tenemos dos hechos poéticos. Por una parte «cuatro columnas de cieno» sería un hecho poético y, por otra, el segundo hecho poético estaría formado por «un huracán de negras palomas que chapotea las aguas podridas». Como vemos, ambos hechos tienen una doble lectura, es decir, se

pueden leer tanto literalmente, como en sentido figurado, como se explica en detalle a continuación en el análisis del mundo posible de esta composición (ver apartado 7.2., «Mundo posible de "La Aurora"»).

3.1.2. DE LA IMAGEN AL HECHO POÉTICO

A continuación, vamos a ver cómo evoluciona Lorca para ir de la imagen al hecho poético. En títulos anteriores de García Lorca, como *Poemas del cante jondo* o *Romancero gitano*, se ve el «desarrollo de una imaginería elaborada en el interior de la metáfora [...] fruto [...] de una capacidad perceptiva sobresaliente y una actitud rebelde frente a la normativa retórica» (Ramón Ripoll, 2011). *PNY* sería una continuación exponencial de esto a nivel más expresivo que formal: realidad poliédrica de metáforas donde los nombres chocan por principio para explotar en imágenes (cf. Bosch 1964; Ramón Ripoll 2011). En *PNY*, se produce un desarrollo en el estilo del poeta, que estuvo siempre experimentando, buscando mejorar y perfeccionarse.

En su conferencia «La imagen poética de Don Luis de Góngora», que fue leída por primera vez en Granada el 13 de febrero de 1926, un año antes del aniversario de la muerte del lírico, y que sería un documento importante para la generación de poetas del 27 (Pellón, 2000), Lorca se refiere a la naturaleza de las imágenes poéticas, como indica el título de la conferencia, es decir, alude al sentido de la metáfora²⁸ (*ibid.*). Si leemos este documento, podemos comprobar cómo Lorca utiliza aquí el término «metáfora» de forma convencional, al tratarse, en el caso de Góngora, de poesía del Siglo de Oro.

En este sentido, «imagen poética» se refiere aquí a los conceptos, básicamente, metáforas complejas. De esta manera, Lorca comienza esta conferencia definiendo el término «imagen», de la que dice que es una «traslación de sentido» (García Lorca 1969), es decir, lo mismo que una metáfora, como veíamos en el apartado anterior (3.1.1. «Del paisaje del alma al objetivo correlativo»). El propio Lorca (1969b) se encarga aquí de poner un ejemplo donde podemos ver cómo usa la palabra «imagen» como desplazamiento o traslación de sentido, es decir, como «metáfora»:

El lenguaje está hecho a base de imágenes, y nuestro pueblo tiene una riqueza magnífica de ellas. Llamar alero a la parte saliente del tejado es una imagen magnífica; o llamar a un dulce tocino del cielo o suspiros de monja, [...] llamar a una cúpula media naranja, es otra, y así infinidad (p. 62).

²⁸ Esta conferencia sería revisada por el poeta en 1930, momento en el que introduciría algunos cambios (Anderson, 1991).

Sin embargo, aunque parece que Lorca utiliza una idea tradicional de la metáfora, lo cierto es que, como ya dijimos, y como se deduce de esta cita, no la considera como algo meramente ornamenta, sino algo que existe en la imaginación del hombre, que forma parte del lenguaje cotidiano, escribe Holm (2002). Esto entronca con una concepción cognitiva de la metáfora según la cual, como vimos en el capítulo 2.3.5.1., «La metáfora cognitiva y su traducción», estas forman parte de nuestra vida cotidiana.

Para García Lorca, don Luis de Góngora revolucionó la lírica en búsqueda de una nueva forma de crear, modeló el idioma e inventó un nuevo método de construir metáforas; para el autor de *PNY* (1969), la belleza de un poema reside en la capacidad de modelación y de trabajo de estas imágenes limpias y Góngora «Amaba la belleza pura e inútil» (p. 67) y utilizaba sus agudísimos cinco sentidos para obtener las imágenes literarias más bellas.

Para Lorca (1969b), la metáfora se revela ante el poeta como un hallazgo de la naturaleza. Este «Se sitúa frente a la Naturaleza [...] y admira la idéntica belleza que tienen por igual todas las formas. Entra en lo que se puede llamar el mundo de cada cosa, y allí proporciona su sentimiento a los sentimientos que le rodean» (p. 71), una idea que iría en consonancia con el paisaje del alma. Luego, el poeta «ordena [...] paisajes analizando sus componentes» (p. 75), es decir, a través de su labor creativa origina mundos.

A propósito de esto, en una cita muy importante para este trabajo, Nanna Holm (2002) expresa lo siguiente:

A metaphor is defined as a leap, “a jump of a horse”, between two opposite worlds that the human imagination must make. Consequently, poetry (and Gongora’s metaphors in particular) in Lorca’s view rely on the ability to present and organize the two worlds, or, in Lorca’s words “shape the landscapes” (“ordenar los paisajes”) (p. 227).

Todo poeta tiene su mundo propio y escoge ingredientes de lo que le rodea para elaborar sus metáforas o imágenes (García Lorca, 1969b). «La metáfora es para Lorca una especie de búsqueda religiosa, una manera de revelar y poner en claro, a través de comparaciones y correspondencias, la bella verdad del orden del mundo» (Logan, 1992) y es así como el poeta liga dos realidades, dos mundos, como si se tratara de un «salto ecuestre que da la imaginación» (García Lorca, 1969b, p. 69). Este «salto ecuestre» es la unión de dos planos: el poético y el cotidiano, que resultan en una imagen original²⁹, que busca alcanzar la eternidad del poema (Pellón, 2000).

²⁹ Será propio de las vanguardias, como dice Marie Laffranque, pensar que la emoción o el logro estético reside en la unión de cosas dispares (citado por Pellón, 2000).

En cuanto al proceso de creación de las imágenes poéticas, Lorca (1969b) argumenta que el poeta ha de salir de «caza». Normalmente sale predispuesto, pues sabe lo que está buscando, es decir, imágenes, creaciones, cuanto más próximas a la invención y más alejadas de la imaginación en cuanto reproducción mejor, indica Lorca, que lo describe de la siguiente forma:

Va el poeta de cacería. Delicados aires enfrían el cristal de sus ojos. [...] Ciervos blancos aparecen en los claros de los troncos. [...] El poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas y las mil fealdades que han de pasar ante sus ojos. Debe tapan sus oídos como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas [...] (p. 74).

Pero ¿qué es necesario para que una metáfora tenga vida además de obrar con sensibilidad y detallismo? Según Lorca se han de reunir «[...] dos condiciones esenciales: forma y radio de acción. Su núcleo central se abre como una flor que nos sorprende por lo desconocida, pero en el radio de luz que lo rodea hallamos el nombre de la flor y conocemos su perfume» (p. 68). La vista, en último término, será el sentido que ayude a configurar y lograr la metáfora, puesto que «Todas las imágenes se abren [...] en el campo visual» (p. 68). Además, según García Lorca, el tacto, por su parte, asiste al poeta a la par que la vista, quedando los demás sentidos supeditados a la prestancia de estos en esta creación de algo nuevo.

Así, en el momento en que redactó esta conferencia, Lorca veía en Góngora un referente para la poesía que quería hacer en aquella época, 1926, algo que va a cambiar hacia 1928 cuando dé un giro en su credo (Anderson, 1991). De hecho, en una carta a Gasch fechada en Granada a mediados de septiembre de 1928, Lorca le dice al crítico catalán que los poemas que está escribiendo en ese momento ya son diferentes: «[...] Responden a mi nueva manera *espiritualista*, emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡ojo!, ¡ojo!, con una tremenda *lógica poética*. No es surrealismo, ¡ojo!, la *conciencia* más clara los ilumina» (Lorca, 1983, p. 588). La lógica poética del poema mismo como producto artístico.

Es decir, en este momento Lorca pasa a experimentar con un nuevo estilo y parece estar satisfecho con los resultados. De hecho, cuando se publica la conferencia sobre Góngora en «Residencia», el poeta advierte que su criterio ya no se corresponde exactamente con lo que había expresado aquí acerca de la poesía, las imágenes y la metáfora, pues Lorca comienza a interesarse por otro tipo de figuración distinta a la descrita anteriormente que, como ya sabemos, va a denominar «hecho poético».

En un texto no muy conocido, «Corazón bleu y coeur azul», Lorca parece mostrarnos las ideas compartidas con Dalí durante el verano de 1927 en Cataluña, y respondería al choque de

sus posiciones a nivel estético entre 1927-28 (Anderson, 2005). Así vemos cómo Lorca efectivamente evoluciona con respecto a las ideas expresadas en la conferencia sobre Góngora, pero se muestra a medio camino entre lo dicho entonces y la postura estética adoptada por el pintor, mucho más radical que Lorca en este sentido. Mientras tanto, el poeta resulta más prudente y no parece muy convencido ni dispuesto a seguirle en su camino.

En esta discusión acerca de las imágenes, en concreto las metáforas, Lorca elogia su capacidad transformadora, y cree que en ellas se muestra la conexión existente entre las cosas, aunque cree que lo que habría que buscar y lo que él busca son conexiones que resulten novedosas, lo que él denomina «hecho poético» (Anderson, 2005). Para entenderlo mejor, rescatamos esta cita de Crow (2013), uno de los compañeros de Lorca en la residencia de Nueva York donde se alojaba:

Creía (y en eso coincidía con Proust o Góngora) que la creación de nuevas metáforas era el corazón y el pilar de toda nueva poesía, y puesto que la mayoría de las comparaciones antiguas estaban ya bastante raídas, su propósito principal debía ser emplear en sus escritos construcciones que nunca antes se hubieran usado. El ejemplo que nos dio ese día fue: '¡Mi amor es como un par de zapatos viejos!'. Se rio ante nuestra reacción, y a continuación nos explicó que se trataba simplemente de un intento por colocar juntos dos elementos que siempre se habían considerado como pertenecientes a dos mundos distintos, de modo tal que la fusión y el impacto confirieran una vitalidad a ambos (p. 213).

Por una parte, Lorca aparece como partidario del concepto poético del Siglo de Oro, según el cual, si todo «el universo es creación de Dios, si existe una gran cadena del ser, entonces, con suficiente agudeza, el poeta podrá descubrir los insospechados puntos en común que comparten dos cosas dispares»; aunque, por otro lado, Lorca cree que las cosas están unidas por un «hilo» que las relaciona entre sí, algo que remite al teórico Vicente Huidobro, que cree que el poeta identifica estas redes entre las cosas, o es capaz de materializar algo que existe de forma potencial, pero que el poeta tiene la cualidad de revelar (Anderson, 2005).

Sin embargo, Dalí, por su parte, adoptaría una postura diferente, mucho más revolucionaria, rechazando que existiesen conexiones entre las cosas y, por tanto, rechazando las combinaciones figurativas y la metáfora como principio, pues le interesarían las cosas por sí mismas, desnudas, y se refiere así a la «antipoética» (Anderson, 2005). Dalí pretendía así romper cualquier relación entre las cosas, que debían circular en libertad para poder ser percibidas en su grandeza, al contrario de lo que pretenden los poetas convencionales (*ibid.*). Para Dalí, lo poético sería simplemente cualquier cosa, cualquier objeto, observado atentamente, «no como un efecto de la metáfora, de la literatura, sino como el efecto, en sí [...]» (p. 19).

El camino propuesto por Dalí conducía a Lorca hacia el surrealismo, como demuestra el diálogo «Corazón bleu y coeur azul», que nos permite vislumbrar las reflexiones de Lorca acerca de las diferencias estéticas de ambos, y su lucha hacia finales de los años veinte consigo mismo en relación con estas ideas (Anderson, 2005). Lo cierto es que, en su afán por modernizarse, Lorca no parecía dispuesto a renunciar a sus propias convicciones literarias, ancladas en la conciencia y la intencionalidad a nivel artístico (*ibid.*).

[...] Lorca sought to achieve a new departure in his poetic writing [...] as for the great majority of Spaniards in the 1920s, Surrealism was virtually synonymous with automatic writing, and so he worked out the theory of the 'hecho poético' [...] whether the practice [...] produced perceptibly different works is a lot less clear (Anderson, 2004, p. 175).

Para Lorca, el «hecho poético» suponía un encuentro novedoso en el lenguaje, que destaparía una imagen inédita fruto de originales relaciones, mientras que para Dalí esto no sería moderno, “[...] the ‘hecho poético’ pushed significantly beyond the purely metaphorical, but did not transform (and disrupt) the very perception to the extent that Dalí proposed” (Anderson, 1991, p. 156). Y es que Dalí pretendía ir más allá, buscando la unión de cosas dispares, que no tienen nada de figurativo entre sí, y que responde a una nueva literalidad alejada de este concepto de Lorca (Anderson, 2005).

De esta manera, superada la fase de las imágenes gongorinas, el hecho poético pasó a ser el concepto central en la teoría poética de Lorca³⁰ (Anderson, 2005). En 1928, García Lorca plasma en otra conferencia, «Imaginación, inspiración, evasión», sus nuevos credos estéticos, donde incorpora ideas de Dalí como, por ejemplo, que hasta entonces la metáfora y la imagen podían ser explicadas como acertijos (Anderson, 1991). Además, aquí, Lorca desarrolla la idea de cómo la metáfora da paso al «hecho poético», término al que el poeta se refiere en varias ocasiones entre 1928 y 1935 y que constituye una «[...] imagen atmosférica y difícil de explicar» (Anderson, 2005, p. 19), a cuya naturaleza se refiere también el autor en esta conferencia y que resulta clave para la lectura de *PNY*.

En la conferencia, Lorca establece que la creación está dividida en distintos grados, por decirlo de alguna forma, el primero sería la imaginación, el segundo la inspiración y, por último, estaría la evasión, de ahí el nombre de este discurso. La imaginación es la que imprime aptitud para el descubrimiento y la madre de la metáfora, cuyo hallazgo va a depender de la intuición del

³⁰ Lorca podría haber tomado prestado el término precisamente de Dalí (Anderson, 2005) (a pesar de su desacuerdo con este concepto), ya que el pintor lo usaría por primera vez en septiembre de 1927, aunque habría aparecido en algunos escritos anteriores de otros autores (Anderson, 1991 y 2005).

poeta (García Lorca, 1969a), que va a capturar estos elementos del mundo real, en una operación que está regida por la razón o la lógica humana (Anderson, 1991).

La imaginación se nutre de la realidad y de sus límites para crear metáforas, «[...] no se puede imaginar lo que no existe; necesita de objetos, paisajes, números, planetas, y se hacen precisas las relaciones entre ellos dentro de la lógica más pura», escribe Lorca (1969, p. 86). No podemos pensar más allá de las cosas que conocemos. Sin embargo, Lorca cree que la realidad está hecha de muchos matices y detalles que los que alcanzamos a ver. «[...] el poeta está en un triste quiero y no puedo a solas con su paisaje interior» (p. 87). Hay que abandonar el mundo real para poder descubrir lo que no podemos ni pensar, ni imaginar, ni concebir.

Basándose en la realidad visible y tangible, al poeta siempre le faltarían «valores expresivos», en cuyo caso se puede recurrir a «analogías plásticas», quedándose aun así siempre en la superficie (García Lorca, 1969a). Este tránsito de un estadio a otro nos lleva de la «imaginación», a la «inspiración», pues un poeta que solo utilice la «imaginación» no logrará crear emociones que merezcan la pena, cargadas de intensidad (*ibid.*). El poeta tiene que liberarse, buscar algo más, navegar en otras profundidades, no conformarse con lo que la realidad le ofrece:

[...] discover or invent mysterious and inexplicable "hechos poéticos", free-standing images devoid of any analogical meaning whose creation, internal functionings and interrelations are now determined only by a "lógica poética". These "hechos poéticos", furthermore, produce fresh, intense, poetic emotions and serve as a kind of springboard thanks to which the poet/poem can escape from the real world and achieve a certain transcendence (Anderson, 1991, p. 152).

La imaginación es hecho del alma y la inspiración estado y «así como la imaginación poética tiene una lógica humana, la inspiración poética tiene una lógica poética» (García Lorca, 1969a, p. 88, 90).

La inspiración ataca de plano muchas veces a la inteligencia y al orden natural de las cosas.
[...]
La imaginación ataca el tema furiosamente por todas partes y la inspiración lo recibe de pronto y lo envuelve en luz súbita y palpitante [...]
La imaginación es inteligente, ordenada, llena de equilibrio. La inspiración es incongruente en ocasiones [...] La imaginación lleva y da un ambiente poético y la inspiración inventa el hecho poético (p. 90).

En la inspiración poética, el poeta va más allá de las barreras impuestas por la realidad y pasa de la metáfora al hecho poético, bautizado por Lorca para nombrar un nuevo recurso que rompe con el control lógico de la metáfora, y que es pura poesía, «[...] llena de un orden y una armonía exclusivamente poéticos» (p. 88).

Para Christopher Maurer (1998a), el «hecho poético» consiste en la yuxtaposición de dos entidades que no guardan ningún tipo de relación de analogía, por lo que representa y constituye así un milagro impactante. El poema se convierte en una entidad que no hace referencia a ninguna realidad de fuera, sino que cobra sentido en sí mismo, en su propia textualidad, en el mundo representado (Harris, 1978). “This is one of Lorca’s aesthetic ideals in *Poet in New York*, a work which has often been described as surrealistic” (Maurer, 1998a). Por este motivo, para la lectura y comprensión de *PNY* es necesaria la asistencia del «duende», pues este tipo de poesía es fruto de este y, por tanto, solo se puede entender por mediación del mismo, como dirá Lorca (2013) en su conferencia acerca de la obra. Así es como el lector podrá fácilmente comprender las metáforas y el ritmo del poema.

En la chara «Imaginación, inspiración, evasión» se observan apuntes que recuerdan a las teorías creacionistas de Huidobro, que cree que la realidad impone ciertos límites a la creación, que serían los mismos que se encuentra la poesía, algo que ha de ser resuelto por una nueva lógica poética³¹ (Anderson, 1991). “Huidobro [...] writes insistently of the selection, combination and transformation of elements derived from the objective world which, in the new form given to them by the poet, reemerge as ‘hechos nuevos’”, una idea muy similar a la idea de Lorca (*ibid.*).

Sin embargo, queda un paso más dentro de la teoría estética de Lorca expuesta en «Imaginación, inspiración, evasión» y es, precisamente, esto último: la «evasión», que va un paso más allá de la inspiración. Aquí, la poesía ya no es poesía «y hecho poético» o «con hecho poético», como ocurre con la inspiración, sino que es completamente hecho poético (García Lorca, 1969a). Es el desvanecimiento completo de la realidad, cuando el poeta consigue por fin trascender todo límite. En este estadio, el texto parece liberarse de cualquier tipo de control lógico, «[...] del acertijo de la imagen y de los planos de la realidad, lo que equivale llevar la poesía a un plano último de pureza y sencillez» (García Lorca, 1969a, p. 89). El artista se deshace de todo lo convencional y lo aceptado y parece adentrarse así en un territorio más verdadero donde puede por fin asir la realidad de otro modo, inédito.

Por otro lado, en la conferencia «Sketch de la pintura moderna», pronunciada por primera vez un par de semanas después de «Imaginación, inspiración, evasión», Lorca (1969c) reacciona

³¹ «[...] la ‘realidad’ acecha constantemente al artista para impedir su evasión. ¡Cuánta astucia supone la fuga genial!» (Ortega y Gasset, 1970, p. 36).

contra el «Purismo» y el «Constructivismo» (Anderson, 2004) y traslada los conceptos de «evasión» y de «hecho poético» al ámbito de la pintura para decir que la explosión del genio artístico que se produce en este terreno es necesaria para buscar la emoción, sin olvidar que es intencionada y controlada (Anderson, 1991). Tanto en la conferencia de «Imaginación, inspiración, evasión» como en la de «Sketch de la pintura moderna» se pueden observar teorías estéticas del *avant-garde*, que llevaban en boga en España y Francia desde principio de década (*ibid.*).

El surrealismo emplea esta idea de «evasión» para explorar el subconsciente y los sueños, aunque aquí los escritores deben soltar cualquier tipo de asidero de la realidad y solo existiría la realidad poética, como la denomina Lorca (1969a). Este concepto, «evasión» ya habría sido usado, por ejemplo, por Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte*, donde habla de esta misma idea que reproduce Lorca y de cómo «solo la metáfora nos facilita la evasión» (Anderson, 1991). Lorca, sin embargo, postula que mientras el mundo de los sueños es un camino para lograr esta «evasión poética» y esta verdad, lo cierto es que no es un camino claro y no debe ser el único. Sin embargo, existe una clara influencia del surrealismo en Lorca, aunque la diferencia es que este trabaja siempre con las riendas de la razón y del control sobre la poesía: «lógica poética»³².

La definición de imagen es de por sí problemática (García Arance, 1983; Royo Aguado, 2004) y, además, en su uso en ocasiones remite al efecto estético (de la metáfora, del símbolo), y en otras pareciera remitir a un recurso concreto a la par de la metáfora, el símbolo y otros tropos. Aún más difícil es distinguir entre la imagen creacionista, surrealista y el hecho poético de Lorca (Anderson, 1991). Los tres tipos de imágenes tendrían la misma fuente en la definición de Pierre Reverdy de «imagen» en *Nord-Sud* en marzo de 1918, según la cual las tres se nutrirían de la realidad, aunque se trate de elementos cuya conexión parezcan dispares y mediante cuya relación el poeta pretenda lograr un resultado concreto (*ibid.*).

In the case of Huidobro, this was a flash of inspiration or enlightenment— “revelación” something completely new, different, original and beautiful; in that of the Surrealists, a disruptive or subversive clash, jolting the reader, undermining (“common”) sense, and perhaps enabling him or her to break through or that new—higher—realm of reality or perception;

³² En palabras de García Montero (2018, p. 9).

En “Imaginación, inspiración, evasión”, García Lorca apunta el paso de la lógica humana y razonable a la lógica poética a través del sentimiento. Los versos se liberan del acertijo de la imagen. El antiguo control de la razón elaboraba las identidades y las llevaba al terreno del pensamiento abstracto para crear un ámbito de lenguaje poético que ordenase el caos de la realidad. Ahora se mantienen las elaboraciones, pero desplazadas hacia las posibilidades más libres del sentimiento [...] donde estalla la crisis y se rompen las formas.

and, in the case of Lorca, some pure, emotional —and irreducible— form of aesthetic experience (p. 159).

Para el creacionista Huidobro, el poeta crea poemas como la naturaleza crea rosas y es capaz de ver asociaciones y relaciones ocultas de la realidad, siendo la imagen el broche que une la luz de su revelación, teniendo en cuenta que mientras más sorprenda la revelación más trascendente será su efecto, escribe Anderson (1991). Por su parte, argumenta, los surrealistas creían en la asociación libre y la escritura automática, moviéndose en el ámbito de lo epistemológico y lo metafísico³³ y Lorca, pese a que muchos piensan que es surrealista, no es así, sino que sería menos controlado que el creacionismo y menos libre que el surrealismo, situándose en el terreno de la lógica poética que desata el texto mismo.

Lorca and his “hecho poético” can be located somewhere in between these two extremes [...] rejecting “lógica humana”, but replacing it with “lógica poética”, shunning the imperative to decode or interpret images such as the traditional metaphor [...], and espousing instead an intuitive and emotional response to the “hecho poético” [...] comparable to a miracle [...] charged with mystery [...] to be responded accordingly (p. 159).

3.1.2.1. LA IMAGEN Y EL HECHO POÉTICO EN POETA EN NUEVA YORK

El mayor cambio que podemos observar en *PNY* con respecto a otras obras anteriores de Lorca reside en el trabajo sobre la imagen (Maurer, 1998a). Lorca escribe *PNY* después del éxito de *Romancero gitano*, del que se alejaría rápidamente en cuanto a criterios estéticos se refiere (Anderson, 1991). El libro, pese a su éxito, había reafirmado el «mito de la gitanería» en Lorca, y Buñuel y Dalí, amigos del poeta, y cuya opinión este tenía en gran consideración, lo habían tildado de “conventional, commonplace, overly studied and elegant, falsely but not truly modern [...]” (p. 150).

Movido por este despecho artístico, y en pos de una renovada voz poética, a finales de 1927, Lorca escribe *Poemas en prosa*³⁴, aunque es en septiembre de 1928 cuando podemos confirmar que ha puesto en marcha una nueva concepción estética³⁵ (*ibid.*) que más tarde plasmaría en *PNY*.

³³ “If for the symbolists the image was still an expression of the ineffable, for the Surrealists [...] it created the ineffable” (Anderson, 1991, p. 169).

³⁴ *Poemas en prosa* estaría ahora mismo considerada la obra más surrealista de Lorca (Anderson, 1991).

³⁵ En el otoño de 1928, Dalí aún no era surrealista (Anderson, 1991, p. 151).

*Poeta en Nueva York*³⁶ cumple un camino iniciado en *Poemas en prosa*. Se aleja de la estética anterior. Hay un cambio de tono, pero quizás convenga evitar la idea de una ruptura tajante si queremos entender el proceso interior del estilo lorquiano. Ya en el *Romancero Gitano* había utilizado la lección de los poemas grandes de Góngora para unir el canto y el cuento, la narración y las elaboraciones metafóricas. Ahora se hace lo mismo, pero llevando a cabo las leyes poéticas al extremo y rompiendo el control racional de la imagen [...] Aunque parezca escrito con el corazón en la mano, la conciencia lírica y los cálculos de García Lorca son indiscutibles a la hora de provocar efectos de evasión o de duende (García Montero, 2018, pp. 9-10).

En *PNY*, Rodríguez Herrera (1995, p. 367) apunta que «[...] la imagen lorquiana actúa no a saltos, sino mediante una técnica cubista de simultaneidad y síntesis». El lector no solo debe hacer el ejercicio de percibir las imágenes de *PNY* como una unidad, sino comprender que actúan una sobre otra, superponiéndose, chocando y fundiéndose entre sí y entender estas simultaneidades, esta cascada de cruces de significados, mientras que, al mismo tiempo, en el transcurso de la lectura, cada metáfora, cada palabra, cobra distintos valores, incluso de forma retroactiva.

In this type of poetry one must be ready to accept the simultaneous use of all meanings and association of words. Exploitation of ambiguity, multivalency, and the full and free associations of words takes us some way from traditional poetic techniques, and leads us towards the reasons for the oblique, cryptic and distorted character of the New York imagery even when it has links with a traditional poetic mode (Harris, 1978, p. 18).

La clave, sin embargo, para Rodríguez Herrera (1995), está en que existe una conciencia y una lógica detrás de los contenidos expresivos que los hace interpretables. En este sentido, Rodríguez Herrera demuestra la coherencia interna de algunas imágenes de la obra mediante su cotejo de textos. El mismo autor dice que *PNY* es coherente con la poesía tanto anterior como posterior de Lorca y que, aunque el caos parece haber poseído a la voz poética, de acuerdo con lo expresado por García Montero (2008) y Harris (1978), este caos es solo aparente, pues se aprecia «[...] una lucidez creativa, muy alejada de una inconsciente arbitrariedad» (Rodríguez Herrera, 1995, p. 363).

En la lectura de *PNY*, hay que tener en cuenta que las imágenes no se atienen solo a una interpretación. Como dice García Montero (2018, p. 1), estos poemas:

³⁶ Las cursivas son nuestras.

[...] invitan a diferentes interpretaciones. Los críticos discuten, analizan, exponen sus argumentos y sus puntos de vista. Los versos se convierten en un cruce de caminos ¿Cuál seguir para llegar a la fuente del poeta? Es una pregunta que solemos plantearnos a la hora de valorar los asuntos de fondo o la sugerencia inmediata de una metáfora.

Tanto Maurer (1998a) como García Montero (2018) sugieren que no hay que quedarse con una sola interpretación, ya que no hay una única lectura verdadera, sino que habría que integrar todas a la vez, dice este último, y añade una idea en virtud de la cual vamos a operar en este trabajo:

No se trata de no decidir, o de argumentar que cualquier interpretación es válida en los misterios insondables de la poesía, sino de decidir la pertinencia de estas posibles lecturas, o la necesidad de una lectura que acepte la unión y la dispersión, los matices y las enredaderas de un mismo mundo poético (García Montero, 2017, p. 8).

Si bien es cierto que las figuraciones de *PNY* constituyen una riquísima y compleja vidriera imaginista, y que esta es una de las principales dificultades de la obra, dentro de su amplio abanico se pueden observar desde imágenes más tradicionales hasta imágenes casi auténticamente surrealistas (Harris, 1978). Lorca trabaja con una “[...] accumulative rush of metaphors, allusions and symbols, almost impossible to decipher. It tends only to suggest a meaning. The important thing is that few readers will fail to grasp the impression [...] the poet tries to convey (Del Río, 1955, p. xx)³⁷.

Muchas de estas imágenes, que nos parecen alejadas de la realidad, están, sin embargo, basadas en experiencias reales, algunas de tipo visual. Por ejemplo, cuando el poeta dice: «enjambres de ventanas acribillan un muslo de la noche». En esta imagen podemos ver cómo ha hecho que a la luz de las ventanas (de los rascacielos) se la compare con enjambres de insectos. Los agujeros en la oscuridad estarían producidos por la picadura de estos («acribillan») y la noche está personificada en un muslo, como símbolo de inocencia (Harris, 1978) y de sensualidad.

En la anterior imagen se produce una «visión invertida», fruto del choque de imágenes, que es lo que Bousoño llama «desplazamiento calificativo» ya que no es la noche la que penetra en la ventana, sino al revés (Bosch, 1964). Por otra parte, los símiles están implícitos (ventanas [como] enjambres que acribillan a la noche [como] un muslo) de modo que se produce la condensación a las que nos referíamos anteriormente y, por tanto, la intensificación emocional

³⁷ Para más información acerca de la construcción de las imágenes en *PNY* se pueden consultar las siguientes referencias de Harris «La elaboración textual de 'Poeta en Nueva York': el salto mortal» (1994) o “Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre” (1998).

(Harris, 1998). De aquí podemos deducir que no se trata de una imagen surrealista, ya que se puede explicar lógicamente. Sirve para expresar una emoción con una carga ética y sería, por tanto, expresionista y estaría basada en un fenómeno visual que solo se podría experimentar en la época en aquellas ciudades que ya contaban con rascacielos, es decir, Nueva York o Chicago (*ibid.*).

Otra imagen es la emblemática: «La aurora de Nueva York tiene / cuatro columnas de cieno», a la que ya hemos hecho referencia previamente para explicar el hecho poético (sección 3.1.1., «Del paisaje del alma al hecho poético»), y que es la que abre el poema de «La aurora», mostrándonos el producto de la visión de un fenómeno cotidiano. Por una parte, las «cuatro columnas de cieno» puede ser una crítica moral emocionada de la ciudad, pero, por otra, parece ser que puede referirse a la visión que tenían los que llegaban a NY al salir de la aduana cuando primero que veían en el muelle era el Standard Oil Building coronado por un campanario y cuatro columnas (Harris, 1998), aunque también podría ser el humo de las chimeneas de las fábricas de Nueva York o la fachada del edificio de Wall Street (Anderson, 2015b).

Harris (1998) presenta algunos ejemplos más como «La aurora de Nueva York gime / por las inmensas escaleras», del mismo poema, donde vemos un fenómeno óptico afectivo en el que la sombra de un edificio proyectada en otro puede parecer que se mueve y trepa («las escaleras») según va ascendiendo el sol y es más impactante cuanto más alto es el edificio. Otro ejemplo sería cuando Lorca dice en «Grito hacia Roma»: «El hombre que desprecia la paloma [...] / debía llorar un llanto tan terrible / que disolviera sus anillos y sus teléfonos de diamante» (versos 25-29), que remite al hecho de que los Papas siempre llevan un anillo, uno de sus grandes símbolos, que servía antiguamente además para firmar documentos (Ariza, 2013); sin embargo, sería más raro pensar que el Papa tuviera teléfonos de diamante, por lo que podríamos pensar que se trata de una imagen o referencia de tipo «surrealista», pero nada más lejos de la realidad. En 1930 la International Telephone and Telegraph Company de Nueva York le regaló al Papa Pío XI³⁸ un teléfono no de diamante, pero sí de oro (véase Figura 4). Por tanto, Lorca de nuevo se inspira en un hecho real para la creación de una imagen que hace que parezca surreal.

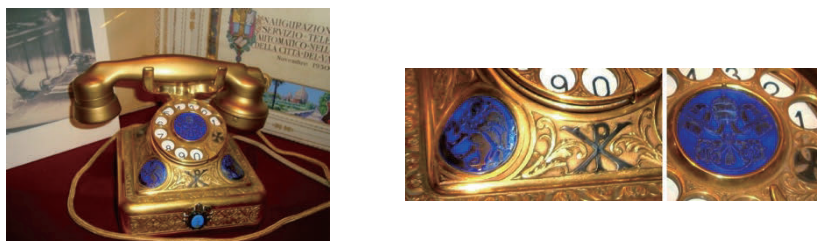


Figura 4. Teléfono de oro del Papa Pío XI y detalles del mismo (Anderson, 2019c).

³⁸ En la web, por error, aparece que se lo regalaron a Pío XII, sin embargo, Pío XI era el Papa en 1930, lo fue desde 1922 hasta 1939, mientras que Pío XII le sucedería de 1939 a 1958, tal y como recoge La Santa Sede (s.f.).

Además, Lorca tenía la intención de ilustrar este mismo poema con una foto del Papa con plumas, tal y como aparece en la lista manuscrita por el poeta con las ilustraciones que iban a acompañar los poemas de esta serie (véase Tabla 5). Tal y como recoge Eutimio Martín (1985), los Papas, hasta Pío XII, habían aparecido en público rodeados de grandes abanicos de plumas de avestruz, por lo tanto, tampoco esta idea sería surrealista, sino basada en la realidad (véanse Figuras 5 y 6). Creemos que con el resto de los elementos de los poemas ocurre lo mismo que con estos dos ejemplos, que están inspirados en la realidad, algo que pretendemos descubrir en los poemas que vamos a analizar.

Tabla 5. Ilustraciones de Lorca para incluir en *PNY* (Maurer, 1998c³⁹; Millán, 2010b).

Número	Ilustración	Poema
1	Estatua de la libertad	Inicio del poemario
2	Estudiantes bailando vestidos de mujer	«Fábula y rueda de los tres amigos»
3	Negro quemado	«Norma y paraíso de los negros»
4	Negro vestido de etiqueta	«Rey de Harlem»
5	Wall Street	«Danza de la muerte»
6	Broadway 1830	«Danza de la muerte»
7	Multitud	«Paisaje de la multitud que vomita» y «Paisaje de la multitud que orina»
8	Desierto	«Navidad en el Hudson»
9	Máscaras africanas	«Ciudad sin sueño»
10	Fotomontaje de calle con serpientes y animales salvajes	«Ciudad sin sueño»
11	Pinos y lago	«Poema doble del lago Edén»
12	Escena rural americana	Sección V
13	Matadero	«Introducción a la muerte»
14	La Bolsa	Sección VII
15	El Papa con plumas	«Grito hacia Roma»
16	Fotomontaje de la cabeza de Walt Whitman con la barba llena de mariposas	«Oda a Walt Whitman»
17	El mar	Sección IX
18	Paisaje de La Habana	Sección X

³⁹ Lorca barajaba, según recoge Maurer (1998c), publicar el libro junto con dibujos suyos y postales de Nueva York además de ilustraciones fotográficas y cinematográficas.



Figuras 5 y 6. Fotografías en las que aparecen Papas con plumas. Coronación del Papa Juan XXIII (XXIII, 2015) y coronación del Papa Pío XI (Bundles, 2015).

En *PNY* también se pueden encontrar otras imágenes de tipo mitológico, cristológico (Harris, 1998) o mundanas, que tienen su origen en experiencias personales y visuales del poeta como, por ejemplo, «camellos de carne desgarrada», que se refiere a cuando los camellos mudan la piel en primavera, ya que Lorca solía ir al zoo de Nueva York (*ibid.*). Finalmente, también encontraremos imágenes más cercanas al surrealismo o a la escritura automática, donde el léxico aleatorio fuerza la sintaxis regular (*ibid.*).

García de la Banda (1994) propone una clasificación de imágenes lorquianas y distingue entre imagen tradicional, expresionista y surrealista⁴⁰, algo con lo que está de acuerdo Maurer (1998a). Sin embargo, nos parece más precisa en este sentido la propuesta de Anderson (2004) para la clasificación de las imágenes de *PNY* que está basada en el uso del lenguaje. Dicha propuesta se corresponde con una parecida, aunque menos elaborada, que hace en su artículo “Et in Arcadia Ego”, donde clasifica las imágenes según su dificultad en: transparentes, sorprendentes pero fáciles de interpretar, lengua más avanzada y codificada, y herméticas (Anderson, 1997).

Anderson advierte acerca de las imágenes de *PNY* que, pese a la dificultad, todas siguen patrones gramaticales correctos. En nuestro análisis utilizaremos esta clasificación (véase Figura 7), que nos servirá para entender mejor estas unidades a las que nos enfrentamos y conocer su nivel de dificultad. Con esta información sobre las imágenes, podremos entender quizás el resultado que se deriva de las traducciones. Dentro de las macrocategorías discurso directo (lenguaje no imaginista) y discurso indirecto (lenguaje imaginista), podemos encontrar hasta seis

⁴⁰ Para ampliar esta información se puede consultar su artículo «Traducir a Lorca» de 1994.

tipos diferentes de imágenes (A, B1, B2.1, B2.2, B2.3, B3), tal y como aparecen clasificadas en el siguiente gráfico:

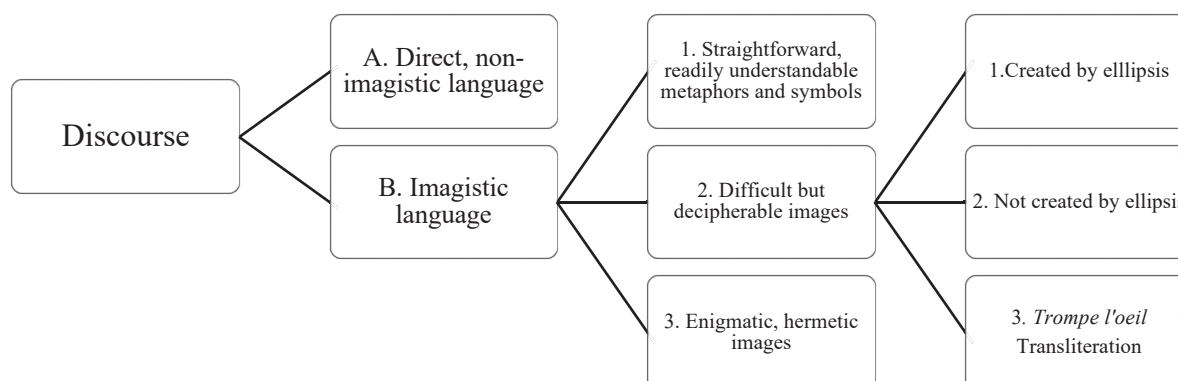


Figura 7. Clasificación de las imágenes en PNY según el uso del lenguaje (Anderson, 2004).

Dentro de la primera categoría, «discurso directo, lenguaje no imaginista» (A) encontramos imágenes que la ilustran como, por ejemplo, «No es el vómito de los húsares sobre los pechos de la prostituta, / ni el vómito del gato que se tragó una rana por descuido». Por su parte, en la categoría número dos, «discurso indirecto, lenguaje imaginista» (B), se distinguen tres tipos distintos de imágenes según su dificultad. Primero, un tipo de imágenes que aún es fácil de entender y de leer (B1): metáforas y símbolos comprensibles. Por ejemplo: «No importa que cada minuto / un niño nuevo agite sus ramitos de venas». En el ejemplo anterior, el «ramito de venas» se compara por similitud formal con el sistema circulatorio, teniendo en cuenta además que el torso humano se asemeja a un tronco (de árbol) y que hablamos de «árbol» genealógico (Anderson, 2004).

Segundo, dentro de esta categoría de «discurso indirecto, lenguaje imaginista», están las imágenes difíciles, pero descifrables (B2). A partir de aquí, indica Anderson (2004), las imágenes se corresponderían con lo que Lorca denomina «hecho poético». En estas imágenes difíciles pero descifrables están las creadas por elipsis (B2.1), como, por ejemplo: «el árbol de muñones que no canta». Según Anderson, estas son algo más complejas y se suelen crear por elipsis, comprimiendo las imágenes. “The image works in two ways: emotively, as immediately suggestive of nature mutilated and unjoyous, and intellectually, as we ‘unpack’ and comprehend its precise terms” (p. 178)⁴¹. La primera vez que uno lee una imagen de este tipo puede resultar

⁴¹ Esta técnica junto con la 1 no es muy distinta a la que usaba Lorca en su poesía más temprana (Anderson, 2004).

chocante, advierte, y creer que no tiene sentido, sin embargo, si nos detenemos en su productividad textual en ella vemos que se puede inferir interpretativamente su significado.

En el caso anterior, por ejemplo, vemos que «muñones» lo usa para comparar las ramas cortadas con «muñones humanos» por la similitud formal y teniendo en cuenta que el tronco de un árbol, como se ha dicho antes, se suele usar para referirse también al humano, las ramas serían las extremidades. Además, al no tenerlas este árbol, no se pueden posar en él los pájaros, por eso dice «que no canta».

Continuando con esta segunda rama de «discurso indirecto, lenguaje imaginista», también tenemos las imágenes creadas sin elipsis (B2.2), mediante la puesta en relación de elementos simbólicos que causan impacto emocional a nivel literal y cuyo significado se puede determinar a nivel intelectual teniendo en cuenta los símbolos que entraña (*ibid.*). Por ejemplo, esto lo podemos ver en «mariposa ahogada en el tintero», donde, por una parte, sabemos inmediatamente que es una imagen de «tristeza» y, si vamos más allá, tenemos que «mariposa» es símbolo de lo delicado, frágil y bello. Al mismo tiempo, la «mariposa» podría referirse a *Psyche*, personificación del alma. El «tintero», por su parte, puede hacer alusión a la labor del escritor y también puede ser una especie de «pozo». Al combinar ambos elementos con «ahogar» podemos interpretar que la naturaleza se ve destruida por la ciudad, que el poeta ya no puede escribir cosas bellas o que se siente sin alma. El valor de esto es que como vemos las imágenes son «polisimbólicas».

Por último, dentro de esta segunda categoría se encontrarían también los *trompe l'oeil* (B2.3), que los encontramos en «esos perros marinos se persiguen» o también en «las heladas montañas del oso». Como dice Anderson (2004), estas imágenes pueden tener varias interpretaciones, pero no son arbitrarias o indeterminadas, aunque algunos textos resultan más fáciles que otros de interpretar. Los *trompe l'oeil* son juegos de palabras en los que normalmente hay una metáfora y que esconden un «secreto». Por ejemplo, «la nieve que ondula / blancos perros tendidos» que se refiere a *shifting snowdrifts* en inglés, concluye el autor.

Otro caso, dentro de esta última categoría, ocurre cuando el poeta usa la transliteración, por ejemplo, cuando dice «perros marinos», en el verso «esos perros marinos se persiguen», Lorca lo ha traducido literalmente del inglés *sea dogs*. En realidad, en español serían marineros con gran experiencia o «lobos de mar», que sería más idiomático. Sin embargo, al traducirlo literalmente al español, como hace Lorca con «perros marinos», se pierde esta relación y el verdadero significado y queda algo surrealista y aparentemente inconexo cuando no es así, advierte el profesor Anderson. Otro ejemplo que nos da sería el de «las heladas montañas del oso», que es una traducción literal de *Bear Mountain*, una montaña al norte de Nueva York, de camino a Newburgh, donde Lorca había pasado unos días.

En tercer y último lugar dentro de esta categoría del discurso indirecto estarían las «imágenes enigmáticas» (B3), las más oscuras y complejas, a las cuales es incluso difícil a veces asignarles un significado positivo o negativo a la hora de interpretarlas como, por ejemplo, ocurre con la que abre el poema «El rey de Harlem»: «Con una cuchara / arrancaba los ojos a los cocodrilos / y golpeaba el trasero de los monos», que ha recibido múltiples pero no definitivas interpretaciones, manifiesta Andrew A. Anderson. Este tipo de imagen es en el que encontraremos lo que hemos descrito en apartados anteriores, estructuras sintácticas correctas que han sido construidas con elementos léxicos aparentemente aleatorios, lo que Riffaterre denomina *automatism effect*, opina el investigador.

Como se puede ver, las imágenes creadas con un lenguaje indirecto, usando la lengua de un modo imaginista era lo que Lorca denominaba «hechos poéticos», aunque no se trata de categorías rígidas, advierte y añade, son muy parecidas al objetivo correlativo, aunque se diferencian del objetivo correlativo de Eliot en que se pueden crear de forma intelectual y, en este poemario, se les puede dar un valor y/o un significado.

A continuación, reproducimos una importante cita del profesor Christopher Maurer (1998a) donde explica cómo en *PNY* conviven junto con estas imágenes herméticas otras tradicionales, y cómo se pueden leer las imágenes en relación con el resto del corpus de *PNY*, que viene a confirmar que no existe una lectura correcta o racional del poemario, como apuntábamos antes:

In *Poet in New York*, as to a lesser degree, in the *Ballads*, traditional metaphors appear, in a disconcerting way, among hermetic images. The windows of Wall Street, for example, are compared to a *columbario* (literally, a dovecote or cemetery niche). Roses bound together for shipment to the city are “manached” flowers, and the rage of the blacks is “fire [that] slept in the flints.” A “harp of living tree trunks” lines the shore of Havana, where the poet hears the “rhythm of dried seeds” (sound of the maracas). These metaphors are not very different from those which occur in the *Ballads* and in earlier works. But a far greater number of images can be elucidated only after patient study of their semantic connotations throughout the *entire cycle* of New York poems. Much of the imagery has no rational “explanation” whatsoever, and some critics have responded, perhaps a bit vengefully, by dismantling the poems [...]. These critical approaches pay lip service to the multivalency of Lorca’s images, have led to wildly divergent readings of certain poems. [...] No “true” reading is possible, and reference to other poems does not lead us any close to a “correct” interpretation (pp. xx-xxi).

En este trabajo, pretendemos trabajar en este sentido, dilucidando mediante nuestro estudio lo que entrañan estas imágenes y comprobar hasta dónde se ha estudiado y si de verdad tienen o no explicación racional de algún tipo.

4. POETA EN NUEVA YORK

Una vez que conocemos las claves estéticas que operan en el universo de esta obra, vamos a adentrarnos en las siguientes páginas en su universo. Para ello, primero partiremos del viaje, para conocer en qué contexto surge este libro y en qué momento biográfico dentro de la vida de Lorca se escribe esta obra, un poeta que hasta el momento de la redacción de *PNY* había sido tachado de localista y que aquí, en Nueva York, se abre al mundo. Luego, pasaremos a indagar en las influencias de este texto, que nos pueden dar luz también para su estudio hermenéutico. Continuaremos con la descripción de sus principales rasgos y características para conocer las peculiaridades que configuran esta cumbre de la poesía de nuestra lengua. Finalmente, el último episodio de este capítulo será para la historia textual que, como anunciábamos desde las primeras páginas, ha sido tan protagonista como el libro en sí. Es hora de levar el ancla y comenzar con nuestro viaje.

4.1. EL VIAJE

Lorca parte a Nueva York en junio de 1929 sumido en una profunda crisis sentimental a la par que existencial. Al parecer, había roto su relación sentimental con Emilio Aladrén⁴² y acababa de publicar el libro que le lanzaría a la fama, *Romancero gitano*, publicación que supuso la repentina popularidad del poeta y que venía acompañada de una consideración hacia su persona como el poeta del pueblo y de los gitanos, una etiqueta que Lorca rechazaba de pleno. Además, había recibido duras críticas de sus admirados Dalí y Buñuel², que consideraban *Romancero* una obra demasiado popular (Maurer, 1998a). Estas críticas le llevarían a replantearse su carrera y a tomar nuevas vías y decisiones a nivel estilístico, mientras trataba, a su vez, de sostener su pulso con Alberti, con quien la crítica le comparaba irremediabilmente.

Así expresaba Rafael Martínez Nadal (2013), el momento que atravesaba su, por otra parte, carismático amigo:

Con *Romancero gitano*, Lorca, [...] se convierte, casi de la noche a la mañana, en autor de fama nacional. La súbita popularidad terminó por deprimirle. Se veía con la etiqueta de poeta gitano y la etiqueta le desagradaba. Los agoreros empezaron a circular el pronóstico de que Lorca estaba acabado, que un libro como *Romancero* marcaba la gloria y el final de un poeta. Se recordaba el caso de Rimbaud (p. 166).

Por otra parte, además, la sociedad española no aceptaba, ni estaba preparada, para entender la homosexualidad del artista, y algunos amigos incluso habían decidido también mirar

⁴² Aladrén, por lo visto, habría destrozado a Lorca, ya que le habría utilizado para impulsar su carrera y luego lo habría abandonado (Maurer, 1998a; Salvat, 1997).

² Aquel invierno ambos escribirían el guión del filme *Un perro andaluz*, una burla contra el poeta de Granada (Maurer, 1998a).

para otro lado, lo cual añadió aún más dolor a Lorca en este frágil momento (Maurer, 1998a). La suma de todos estos factores fueron el origen de que cayera en una depresión, perceptible para los que lo conocían, la única que padeció en su vida y que fue el caldo de cultivo del contexto anímico en el que surge *PNY*, una obra que iba a suponer una ruptura con todo su trabajo anterior (Martínez Nadal, 2013; Maurer, 1998a).

De este modo, la idea del viaje a Nueva York surgió como una escapatoria necesaria para alguien que necesitaba poner tierra de por medio y cambiar de aires. Aprender inglés y dar una serie de conferencias en Estados Unidos parecían el antídoto perfecto para superar este mal momento (Harris, 1978). En Madrid, además, había ya ambiente de preguerra y Fernando de los Ríos, a quien García Lorca habría conocido en 1915 en el Centro Artístico de Granada, fue quien aconsejó a los padres del poeta este viaje.

De los Ríos estaba pasando también momentos complicados, ya que había renunciado a su cátedra en la Universidad de Granada como protesta contra Primo de Rivera (Maurer y Anderson, 2013c). Los padres de Lorca, Federico García y Vicenta Lorca, preocupados como estaban por el estado de su hijo, consideraron que, tal vez, realmente podría venirle bien pasar un tiempo fuera de España, como recogen Maurer y Anderson (2013c), pues la oportunidad de conocer una ciudad y una cultura distinta, así como aprender un idioma extranjero, le daría una nueva perspectiva sobre las cosas⁴³.

Lo cierto es que, aunque Lorca duraría, a lo sumo, una semana como estudiante de la lengua de Shakespeare en la Universidad de Columbia, según del Río (1955), sí le vino bien salir, por primera vez, del ala de la familia y experimentar «la soledad en mayúsculas»⁴⁴, algo que le ayudaría a conocerse mejor a sí mismo (Muñoz Molina, 2010; Ramón Ripoll, 2011). Como señala Muñoz Molina (2010, pp.vi-vii): «Nueva York deslumbra [...], pero también tiene el efecto paradójico de hacerlas ahondar [a las personas] en lo que traían consigo al llegar a la ciudad [...] lo que descubre el viajero en Nueva York son las posibilidades insospechadas que existen dentro de uno mismo».

Lo normal para los intelectuales españoles de esta época, bajo la influencia de Ortega y Gasset, era ir a París, Londres, Roma o Berlín. Sin embargo, Lorca decidió cruzar el charco en busca de un cambio radical (Del Río, 1955). Consideraba que Nueva York era una ciudad horrible y que esta era una razón suficiente para conocerla y pasar allí una temporada, según las declaraciones del poeta que Maurer y Anderson recogen en su libro *Federico García Lorca en*

⁴³ Además, De los Ríos decía que para darse cuenta de lo que era España había que verla desde América (Maurer y Anderson, 2013c). De la misma manera, pensamos que para darse cuenta de lo que es Lorca hay que leerlo desde otra lengua.

⁴⁴ Hasta entonces solo había estado viviendo en Madrid en la Residencia de Estudiantes.

Nueva York y La Habana en 2013. De este modo, el 25 de junio, llegan a Nueva York Federico García Lorca y Fernando de los Ríos (Maurer y Anderson, 2013a)⁴⁵.

Los años 20, en Nueva York, habían sido puro frenesí, una época en la que llegaban numerosos artistas y en la que la mayoría de los estudios de cine se instalaron en la ciudad (Stanton, 1992). Nueva York, la capital más grande del mundo, era entonces una ciudad a seis días de viaje de Europa, un lugar que evocaba la idea de multitud y de angustia, tal y como reflejaba la película *Metrópolis* (1926) de Fritz Lang, obra maestra del expresionismo, o la novela *Manhattan Transfer* (1925) de John Dos Passos (Fernández-Cifuentes, 1992; Muñoz Molina, 2010; Simon, 1992; Stanton, 1992) y tal y como recogería el propio Lorca en su libro.

Además, para hacernos una composición de lugar, hay que tener en cuenta que cuando Lorca llega a Nueva York se estaban concluyendo el Hemsley (1929), el Fuller (1929) y el Chrysler Building (1930) y se construirían también el Empire State, el Rockefeller Center, el General Electric, MacGraw Hill y River House, todos de 1931. Por tanto, en el invierno de 1930, el panorama de andamios de la ciudad debía representar a la vez una promesa y una amenaza⁴⁶ (Fernández-Cifuentes, 1992), algo que, sin duda, el poeta supo plasmar en sus páginas⁴⁷. Nueva York le cambiaría para siempre, como afirma Muñoz Molina (2010), y le ayudaría a dar el salto cualitativo que buscaba en su poética, a desarrollar una nueva voz, a desatar la angustia contenida, a dar salida a los silencios fósiles y a afrontar el miedo de enfrentarse a sí mismo y reconocerse.

Para Lorca, Nueva York era «geometría y angustia», además de una ciudad cosmopolita, donde pudo conocer gente de muy diversas culturas y razas, era una sociedad democrática, algo que debió de impresionarle mucho, debido a su sensibilidad hacia los asuntos sociales y a su interés en ellos, un aspecto en el que repara Maurer (1998a). No obstante, el viaje de Lorca al sueño americano tuvo un sabor agridulce pues, poco tiempo después de su llegada, presencié el crac del 29 de la Bolsa y el comienzo de la Gran Depresión, relata Harris (1998). Según este, el escritor sería testigo directo de cómo el anhelado sueño del país de las promesas y la libertad se

⁴⁵ Para conocer el itinerario completo del viaje, se puede consultar el «Calendario Neoyorquino» de Maurer y Anderson en *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: cartas y recuerdos*, 2013, pp. 150-158. Galaxia Gutenberg: Barcelona.

⁴⁶ Stanton (1992) da pistas sobre cómo fueron los siguientes años en la expansión de la ciudad:

Los diez años siguientes vieron un estallido de la actividad constructora en el centro de Manhattan, en el que las torres de edificios de apartamentos sustituían cada vez más las recargadas mansiones y las casas bajas de la centuria anterior. Más y más automóviles colmaban las calles, las estufas de carbón tosían carbonilla y la población de la ciudad se hinchaba hasta alcanzar cotas inimaginables poco antes (p. 192).

⁴⁷ El trabajo *Lorca en Nueva York: una poética del grito* (2013) de José Antonio Llera se adentra en este Nueva York de 1929 y 1930 que vivió Lorca, sus calles y sus barrios, su realidad histórica y su panorama artístico y cultural, ofreciendo, así, otra visión que nos acerca a la comprensión de esta obra (Diez de Revenga F. J., 2017).

desvanecía, algo que colisionaría frontalmente con el torbellino de su propia crisis y que influiría en la manera en la que experimentó la ciudad, un fenómeno que podría explicar las páginas de poesía alucinadas y no muy alentadoras de sus días en Nueva York.

Lorca haría un alto en su estancia y abandonaría la metrópolis durante los meses de verano para hacer una incursión al campo. Así, García Lorca pasó el último tercio de agosto y los dos primeros de septiembre visitando a unos amigos en zonas rurales del país. Primero, estuvo en Eden Mills, en el sur del estado de Nueva York, a solo 124 millas de la ciudad, donde visitó a Philip Cummings, un americano al que habría conocido en Madrid (Anderson, 1997; Del Río, 1955). Luego, se desplazó a Catskills, cerca de Shandaken, donde permaneció unos días en una modesta granja con Ángel del Río y la familia de este (Del Río, 1955).

Ángel del Río (1955) cuenta que, durante su visita, Lorca pasó mucho tiempo escribiendo, leía algunas de sus obras y se distraía con los hijos del granjero, que inspirarían «El niño Stanton» y «Niña ahogada en el pozo». “They were fascinated by Federico, especially when he sang or improvised folk songs on a dilapidated and out-of-tune piano or when he told them stories in an incredible Spanish [...] (p. xvi). Por último, como broche del periplo, Lorca también visitó a Federico de Onís cerca de Newburgh, relata del Río. Esta estadía lejos de la metrópolis resultó muy fructífera para el poeta y se tradujo en dos secciones de *PNY*, la sección número IV, «Poemas del Lago Eden Mills» y V, «En la cabaña del farmer (Campo de Newburgh).

Con la reanudación de las clases en la universidad, el poeta volvió a Columbia, donde siguió con sus paseos desde el Upper West Side, donde estaba la universidad y la residencia donde se alojaba, así como por Coney Island o Harlem, donde le gustaba disfrutar de la música que, por lo racial, le recordaba al cante jondo (Del Río, 1955; Hirsch, 2008). El poeta disfrutó mucho de las fiestas de Nueva York, de Harlem, el jazz, Brooklyn y Manhattan, apunta Martínez Nadal (2013). Otras zonas que frecuentaba era el paseo del Riverside Drive hasta el Battery Place, Brooklyn Bridge, el Lower East Side o la quinta Avenida, además del zoo, el cine y el teatro (Del Río, 1955; Hirsch, 2008).

Aunque Lorca parecía algo más feliz tras su vuelta del campo a Nueva York, durante los meses de otoño e invierno de 1929-30, escribe los versos más amargos y violentos de la serie, como resultado, probablemente, de ser testigo del colapso de la bolsa de Nueva York (Harris, 1978). De hecho, García Lorca llegó a presenciar el suicidio de hasta seis personas en Wall Street durante el martes negro, según Hirsch (2008). De esta manera, se dio cuenta de que Nueva York era, en realidad, una ciudad de obreros parados y de terribles discriminaciones raciales, una civilización materialista y tecnocrática que daba la espalda a la naturaleza (Martínez Nadal, 2013).

La ciudad también influiría a Lorca en el desarrollo de una carrera que estaba empezando como dramaturgo. Ya había estrenado dos obras y estaba trabajando en la tercera cuando esta fue censurada por el gobierno, indica Maurer (1998a). Este viaje le ayudaría también a conocer y a tomar nota de lo que ofrecía la escena del nuevo mundo, pues creía firmemente que el teatro español debía renovarse, y así se lo transmitía a su familia por carta, como podemos leer en la correspondencia que recogen los lorquistas Maurer y Anderson en 2013. A pesar de su limitado nivel de inglés, Lorca absorbería una gran inspiración teatral durante el viaje e incluso este sería el germen de la creación posterior del grupo de teatro «La Barraca», con el que recorrería España durante los primeros años de la república (Maurer, 1998a).

Consciente de la magnificencia de la ciudad y la experiencia que estaba viviendo, Lorca ((1929) 2013, p. 72) declaraba: «[...] me voy dando cuenta de lo increíble, de lo tremendo de esta urbe y esta civilización. Se necesita vivir varios meses para comprender, al fin, el plano de Nueva York y su grandeza, insospechada en los primeros días». El poeta estaba encantado con su experiencia neoyorquina, como recogían sus misivas y, además, estaba resultando un momento fructífero.

En una carta a Melchor Fernández Almagro el 30 de septiembre de 1929, Lorca ((1929) 2013, p. 65) relata: «He escrito un libro de versos y casi otro» y «Creo que he hecho una cosa buena con este viaje» (A Carlos Morla Lynch, a finales de septiembre, principios de octubre, le dice: «Tengo casi dos libros de poemas y una pieza de teatro» (p. 67). Aunque no hay que perder de vista que Lorca era un andaluz hiperbólico, estas declaraciones, junto con otros datos, serían el origen de posteriores elucubraciones sobre si *PNY* iba a ser solamente un libro de poemas o en realidad debería dividirse en dos, como veremos más adelante en el apartado 4.4., «Historia textual».

El viaje a Nueva York, que concluiría con la aceptación de una invitación para viajar desde allí a la Habana, a dar una serie de conferencias, parecía, finalmente, haber traído algo de paz a la vida del poeta⁴⁸, cumpliendo así su objetivo. Lorca abandonó la ciudad americana para llegar a la isla de Cuba el 7 de marzo de 1930 (Maurer y Anderson, 2013a). Aquí, se ocuparía de redactar y terminar algunas obras teatrales (*Así pasen cinco años*, *La zapatera prodigiosa* y *El público*⁴⁹), así como de componer alguna pieza poética. En Cuba, Lorca parecía pletórico, o al

⁴⁸ Según la siguiente cita de Medina y Statman (2008a), el viaje a Nueva York tendría cosas muy positivas para el poeta:

Lorca's journey not only led to some of his finest writing, it also provided him with ways to address personal and social issues that would continue the rest of his short life. He became much less ambivalent about his homosexuality, more accepting of his conflicted but nevertheless deeply held religious faith, and deeply critical of the destructive capacity of unchecked industry and capitalism (p. xvii).

⁴⁹ Bastante diferente al tipo de teatro antonomásticamente lorquiano. Es probable que esta obra naciese como fruto de las representaciones teatrales que vio en los Estados Unidos y las primeras muestras de cine sonoro, como sostiene García Posada (citado en Alemany Bay, 2011).

menos esto parece en las cartas que dirige a su familia en la primavera de 1930, donde cuenta maravillas de la isla, llegando a decir: «Si yo me pierdo, que me busquen en Andalucía o en Cuba» (García Lorca, 2013b, p.122), además de confesar que aquí pasaría los días más felices de su vida⁵⁰.

4.2. INFLUENCIAS DE LA OBRA

Tal y como señala Ángel del Río (1955), la tarea de trazar las influencias en García Lorca es complicada. En el caso de *PNY*, podemos identificar algunas que vienen determinadas por el contexto histórico y artístico de la época, así como por las relaciones personales y los círculos sociales del poeta. A continuación, vamos a tratar de establecer, en líneas generales, las influencias principales de la obra ya que esto ayuda a comprender el texto y a situarlo dentro de la literatura, siendo su interpretación uno de nuestros principales objetivos.

Después de la Primera Guerra Mundial, Nueva York atraería la imaginación europea (Stanton, 1992). En los años veinte, se publicaron muchos libros de todo tipo sobre la ciudad, tanto españoles como franceses. Nueva York era un tema muy de moda, como indica el propio Lorca en su conferencia sobre *PNY* y como se puede ver en los periódicos de la época. Además, en los años treinta, se refleja en la prensa un ataque a la idea de Estados Unidos, de la misma manera que hace Lorca en su libro (Maurer, 1998a).

Nueva York era, sin duda, una temática común en los escritores y artistas en el momento (De los Ríos, 1955), como refleja Aguilar (2012) con las siguientes palabras:

[...] la fijación por la ciudad queda enmarcada dentro del cambio social del siglo XX y el nacimiento de la poesía urbana. Del flâneur de Baudelaire se llega a la megalópolis moderna, metáfora perfecta de la vida contemporánea y de la angustia del hombre, encarnada en la ciudad de los rascacielos. Si Walt Whitman y Hart Crane son dos referentes fundamentales en la tradición poética americana que trataron Nueva York en sus versos, en la española destaca la influencia de tres textos clave en la poesía contemporánea que transcurren en esta ciudad, a cargo de Juan Ramón Jiménez, Federico García Lorca y, más adelante, José Hierro (párr. 4).

El detonante por el interés que despertaría el tema de la ciudad sería la película *Metrópolis* del austriaco Fritz Lang que «[...] causó asombro en todo el mundo y fue la mecha que encendió una nueva conciencia hacia Nueva York como una ominosa señal del porvenir. [...] constituyó un punto decisivo –y un cambio radical– en la historia de la representación estética de Nueva York» (Stanton, 1992, p. 194).

⁵⁰ Lorca ofrecería ocho conferencias en la Habana sobre poesía, crítica literaria y música y, finalmente, se quedó en la isla más tiempo del previsto para poder estudiar su música (Pérez Ferrero, 2013).

Sin duda, *PNY* es el fruto de su tiempo y de la visión del mundo de una época en la que aún estaban cicatrizando las heridas producidas por la Primera Guerra Mundial. Un periodo de entreguerras marcado por el desencanto, algo que influyó en Lorca, como había influido, poco antes, en otro de los grandes autores del momento, T.S. Eliot y su obra *La tierra baldía*⁵¹ (1922), que se convertiría en el referente de la enajenación y desencanto propio de este *impasse* bélico⁵² (Young, 1992). A pesar de las diferencias entre *PNY* y *La tierra baldía*, se pueden observar denominadores comunes, tales como la visión negativa y putrefacta de la ciudad moderna y su destrucción, que queda patente en el vocabulario y en las imágenes que ambos emplean, además del tema de la muerte o de la visión nada esperanzadora del futuro⁵³ (Del Río 1955; Honig, 1992; Young, 1992).

Como T. S. Eliot y otros poetas modernos de los años veinte, treinta y cuarenta, como Dylan Thomas, Vachel Lindsay o W. H. Auden, Lorca era un descubridor poético en Estados Unidos, como lo considera Honig (1992), aunque sin duda son Eliot y Whitman los principales referentes de Lorca en la creación de *PNY*, donde se pueden rastrear sus huellas entre lo vital y lo desolado a lo largo de todo el poemario (Del Río, 1955; Sotomayor, 2010). El propio Lorca (1994, p. 348), en su conferencia sobre *PNY*, traza la conexión de su libro con Eliot y Whitman declarando que nadie como ellos ha hablado de las multitudes:

Y la multitud. Nadie puede darse cuenta exacta de lo que es una multitud neoyorquina; es decir, lo sabía Walt Whitman, que buscaba en ella soledades, y lo sabe T.S. Eliot que la estruja en un poema, como un limón, para sacar de ella, ratas heridas, sombreros mojados y sombras fluviales.

Según Hirsch (2008), *PNY* sería, por una parte, *Canto de mi mismo*⁵⁴ de Whitman y, por otra parte, *La tierra baldía* de Eliot, aunque de Walt Whitman Lorca podría haber leído también *Hojas de hierba*⁵⁵ traducido por León Felipe⁵⁶, amigo que Lorca frecuentaba en Nueva York y que le acercaría al poeta, como ocurriría con Ángel Flores y Eliot (Del Río, 1955; Pollin 1992). Tanto es así, que una de las composiciones de *PNY* está dedicada a Whitman, del que Lorca se

⁵¹ Título original en inglés *The Waste Land*.

⁵² *PNY* refleja un mundo en crisis:

Poeta en Nueva York [...] forma parte del crecimiento orgánico y biográfico de una obra que, en su totalidad, responde, estilística e ideológicamente a una visión del mundo basada en la crisis vigente del hombre y su entorno. Este poemario traduce igualmente una crisis de conciencia espiritual intuida por pensadores (Spengler, Huxley), novelistas (Dreiser, Dos Passos), y especialmente poetas (Lautréamont, Rimbaud, Whitman, Mayakovsky) (Ortega, 1986, p. 160).

⁵³ Al parecer, Lorca leería la traducción al español de *La tierra baldía* de Ángel Flores de 1930 y, probablemente, también leería *Los hombres huecos*, pues se le atribuye a esta obra la idea de vacío, de «hueco», que está tan presente en la poética de *PNY* (Ripoll, 2011; Young, 1992).

⁵⁴ Título original en inglés *Song of myself*.

⁵⁵ Título original en inglés *Leaves of grass*.

⁵⁶ Había más traducciones disponibles en castellano, por lo que no tenía por qué haber sido esta la que leyó Lorca, señala Pollin (1992).

quedaría con su capacidad de comprensión del mundo a través del amor (Young, 1992) y es que, tanto a uno como a otro les unía una gran conciencia social, además de una férrea fe en la libertad y el espíritu democrático, y ambos contemplaban con esperanza los movimientos revolucionarios de su tiempo, recuerda Pollin (1992). Sin embargo, Whitman era más optimista, y creía en un mundo de progreso ideal, marcado por una visión positiva de la industria y la democracia, al contrario que Lorca (Yagüe Bosch, 1992).

A pesar de que, desde luego, Eliot y Whitman constituyen dos de las influencias más importantes de *PNY*, estas no serían las únicas. Durante su estancia en Nueva York, Lorca leyó también *Manhattan Transfer*, de John Dos Passos, uno de los pocos libros que tendría en su habitación de la residencia, así como *Sin novedad en el frente*⁵⁷ de Eric Remarque, como da fe Ángel del Río (1955), compañero de Lorca aquellos días americanos. Estos influirían en su visión de la ciudad y en su poesía, pues, efectivamente, Lorca toma la misma temática que John Dos Passos, además de Paul Morand y Georges Duhamel, escritores viajeros, de los que Lorca, no obstante, quiso distinguirse (García Lorca, 2017).

Como consecuencia de todas estas influencias, surge *PNY* y, según Muñoz Molina:

La métrica estalla por dentro [...] La ambición de abarcar en un solo libro la experiencia completa del mundo sólo se puede medir con las enumeraciones de Walt Whitman y los collages de John dos Passos en *Manhattan Transfer* [...] En Walt Whitman el poeta descubre una respiración y un ritmo que quizás le son familiares por Rubén Darío pero que lo llevan más atrás, al flujo verbal de la Biblia y de Shakespeare. En *The Waste Land* [...] García Lorca intuye una escritura de hermetismo y de raptó, de apocalipsis de paisajes urbanos. La negrura de ojos cerrados desgarró del duende flamenco se yuxtapone a la melopea de la profecía (pp. vii-viii).

A pesar de estar en Estados Unidos y de la clara estela de Eliot y Whitman en su trabajo, en general, el contacto de Lorca tanto con la literatura americana como con la gente del país fue muy escaso, relata Del Río (1955). No obstante, sí se pueden distinguir en él la influencia de otros escritores americanos como, por ejemplo, Edgar Allan Poe, al que el propio García Lorca menciona también en su conferencia sobre la obra (García Lorca, 1994). Tanto Poe como Lorca llevarían a su obra una cosmovisión desarraigada y tremenda del mundo. En España, Poe y Whitman fascinaban desde hacía años, asegura Stanton (1992). Lorca, al parecer, estaba embelesado por el ritmo de *Annabel Lee* y *Las campanas*⁵⁸ y hacía que se lo leyeran en voz alta en inglés prestando gran atención al ritmo (Maurer y Anderson, 2013c).

⁵⁷ Título original en inglés *All Quite on the Western Front*.

⁵⁸ Título original en inglés: *The Bells*

Dentro del mundo hispanohablante, Ripoll (2011) cree apreciar también en el poemario de Lorca influencias de César Vallejo, que había publicado *Los heraldos negros* y *Trilce* (1922). Además, otro autor hispano que visitó Nueva York más de veinte años antes que Lorca sería el premio Nobel Juan Ramón Jiménez, que pasaría su luna de miel en la ciudad de los rascacielos y sería uno de los primeros en realizar un retrato de la ciudad en *Diario de un poeta recién casado*, una referencia que Lorca debió de tener en cuenta (Stanton, 1992). No hay duda de que *Diario de un poeta recién casado* ha tenido una influencia decisiva en la tradición de la ciudad de Nueva York en nuestra poesía (Aguilar, 2012).

En unas notas a la edición de la traducción de *PNY* de Simon y White publicada en 2013, Maurer señala también otros dos libros populares sobre Nueva York escritos por españoles que habrían influido a Lorca en el momento de la redacción. Estos serían *La ciudad automática* de Julio Camba y *Singladuras: Viaje americano* de Concha Espina. Camba y Espina conocieron a Lorca durante su estancia y pasaron algún tiempo con él en Nueva York. De hecho, según encontramos en Stanton (1992), *PNY* recuerda tanto a ellos como al mexicano Moreno Villa por su tratamiento del tema negro.

Por otra parte, localizamos también influencias de escritores afroamericanos en *PNY*, pues, en Nueva York, Lorca conoce también a la escritora de color Nella Larsen, que introduciría a Lorca en el mundo afroamericano de la ciudad. Durante la última etapa de Lorca en Nueva York destacan los poetas de color dentro de sus amistades, entre las que se encuentra Langston Hughes que, como Lorca, también supo ligar a la poesía los ritmos característicos de Norteamérica (Rabassó, 1995). Este sería, más tarde, el autor de una reconocida traducción de *Bodas de sangre* al inglés.

Hay que tener en cuenta que durante la época que Lorca visita Nueva York tiene lugar el apogeo del llamado «Renacimiento negro», si bien este estaría llegando ya a su fin (Maurer, 1998a), coincidiendo con la crisis económica de los años treinta. Durante este tiempo, el mundo blanco descubre y comenta la obra de numerosos escritores negros (hoy en día casi totalmente olvidados), entre los que estaban, precisamente, Hughes y Larsen. «Lorca deja Nueva York en plena época del 'Jazz Age' [...] y su contacto con el mundo afro-americano dejarán en su espíritu y su obra un claro valor del arte negro en América. [...]» (Rabassó, 1995, pp. 212-213).

En Cuba, Lorca culminaría *PNY* con un poema de ritmos cálidos (Stanton, 1992), en una especie de agradecimiento a esta tierra tropical cuya música le fascinó, escribe Aleman Bay (2011). En esta última composición, «Son de negros en Cuba», Lorca continúa demostrando su interés e inclinación por las minorías étnicas, y es que, en general, se sentía atraído por lo diferente de la cultura, por todo lo auténtico, por la búsqueda de las raíces y, en especial, por la música (Del Río, 1955).

4.3. DESCRIPCIÓN GENERAL

Lorca escribe *PNY*, uno de sus trabajos más difíciles, entre agosto de 1929 y junio de 1930. Tras poner punto final a la redacción del poemario, el poeta pasó seis años revisándolo y, finalmente, estaba dispuesto a publicarlo en 1936, una idea truncada por su asesinato, que hizo que el libro acabase apareciendo de forma póstuma años más tarde, como explicaremos detalladamente en el siguiente apartado acerca de la compleja historia de este texto.

Como adelantábamos, este poemario estuvo motivado por una triple crisis del poeta español. Según Ángel del Río (1955), esta sería, por una parte, una crisis a nivel personal, por otra, una crisis a nivel estético, de la poesía moderna en general, ya que era un momento en el que estaban llegando nuevas corrientes como el surrealismo, y de Lorca en particular, aunque no se haga eco de esto del Río, en esta ocasión. Sin embargo, sabemos que Lorca no encajó bien la buena acogida que tuvo *Romancero gitano*, por los motivos que ya hemos visto. Por último, del Río sí indica que también influiría en *PNY* la crisis económica que viviría el poeta en Nueva York con el crac del 29 y la posterior «Gran Depresión», un momento histórico con el que acabaría solidarizándose⁵⁹ (Yagüe Bosch, 1992).

Por ser *PNY* tan diferente al resto de las obras de García Lorca, algunos pensaron que esta nueva forma de escribir de Lorca era algo pasajero, que el poeta andaba «perdido» o que se había «desviado», que se trataba de una excentricidad o, incluso, de un «error» (Del Río, 1955). Nada más lejos de la realidad. Lo que el poeta se proponía era refundar la realidad a través de su logos, afirma Ripoll (2011), pues este reflejaba un nuevo sentir literario. Así, como apuntaba Walsh (2017) recientemente, *PNY* es una «lectura vanguardia del romanticismo», donde Lorca va a reflejar el choque cultural entre dos países y culturas, cada una en un momento de su propia historia. Sin embargo, en este poemario podemos ver cómo el poeta mantiene temas en común con su obra anterior, como el interés por lo étnico y por las minorías, en este caso los negros, así como por la música. Lorca no parte en *PNY* de la nada.

De entrada, el nombre del poemario, que enmarca la obra, genera bastantes expectativas en el lector y produce un efecto llamada muy importante al reclamar para sí la ciudad de las ciudades, protagonista también en el siglo XX de los poemas de Kavafis, y de las novelas de Pavese o Pasolini (Jaén Urban, 2014). Además, tras la Segunda Guerra Mundial, a partir de los años sesenta, Nueva York se convertiría en destino turístico para la clase media de España y Europa como consecuencia del progresivo «estado de bienestar», algo que contribuiría aún más a la difusión de la obra (*ibid.*). Nueva York es, además, solo el primero de la lista de topónimos

⁵⁹ Esta crisis social e histórica no se produjo solo en Estados Unidos, sino que tuvo un alcance internacional (Rabassó, 1995). En España, en concreto, este momento coincidió con la dictadura de Primo de Rivera (*ibid.*).

que el libro despliega y que incluye: Harlem, Battery Place, Riverside Drive, Brooklyn Bridge, Hudson y el Bronx (Fernández-Cifuentes, 1992).

PNY sería el primer libro de Lorca inspirado en una ciudad y desligado de su Andalucía mítica, destaca Maurer (1998a), pero el poemario no es una descripción en sí de la ciudad, aunque el poeta nos la muestra de forma metonímica, representada mediante sus elementos más representativos y otros aspectos que la identifican y la definen (Millán, 2010b). En realidad, Nueva York en la obra es una abstracción que va perdiendo sus características y que Lorca emplea como símbolo y vehículo expresivo para realizar importantes e íntimas confesiones, asegura Millán. Esta agrega que, de hecho, el mayor mérito de la obra consiste en lograr hacer de Nueva York interpretación y símbolo de la realidad del protagonista.

Lorca decide conferirle a este ciclo poético la apariencia de una «inocente» crónica poética de viaje y, para ello, se vale de las diez secciones en las que divide el conjunto y sus títulos, para representar así el viaje, aunque, en realidad, los poemas no estén ordenados cronológicamente, como indica Millán, y esta obra, según leemos en Fernández-Cifuentes (1992), no sea exactamente autobiográfica, como pretende hacernos creer. Mediante esta estrategia, lo que el poeta intenta es acercar este difícil poemario al gran público, estableciendo así un hilo narrativo que haga la obra aparentemente fácil de seguir. Como explica Millán (2010b) de forma simplificada, Lorca trataría de representar: «La visión estereotipada de un viajero que se siente perdido en la gran ciudad y busca el alivio del campo, sintiéndose feliz al abandonar la metrópolis y llegar a la isla de Cuba» (p. 64).

No obstante, como sabemos, *PNY* va mucho más allá de ser una crónica de viaje. Entre otras cosas, Lorca logra transfigurar América, como dice Honig (1992, p. 20), «por medio de la imaginación épica», con un despliegue de recursos estéticos y estilísticos abrumador y que no ha dejado indiferente a nadie. Lo que Lorca hace aquí es sumergir en él la ciudad y devolverla a través de su sentimentalidad y de su sufrimiento humano. En su conferencia sobre la obra, Lorca (1998) decía que, aunque había titulado el libro *Poeta en Nueva York*, este debía haberse titulado *Nueva York en un poeta*, pues realmente el libro responde a la visión de la ciudad a través de los ojos de un poeta. Un poeta que, además, es él mismo, según confiesa, reduciendo así la distancia entre arte y realidad (García Lorca, 1998). En este protagonista poético, el lector puede distinguir hasta tres voces, que nacen del sufrimiento y que se conjugan magistralmente a lo largo de la obra (Millán, 2010b) para relatarnos su dolor y sus vivencias: la voz angustiada, la voz libertada y la voz solidaria.

A continuación, antes de avanzar con esta somera descripción de la obra, hemos sintetizado el contenido de las diez secciones que constituyen el libro y que son las que pretenden establecer el hilo narrativo e introducir el viaje psicológico de la obra (Maurer, 1998a). Como

veíamos en la Tabla 1, Ángel del Río (1955: xviii) condensa las diez secciones en lo que él llama «cinco momentos de experiencia espiritual», que son los siguientes:

1. «Poemas de la soledad en la Universidad de Columbia»: El poeta está solo en un mundo extranjero y desconocido y todo a su alrededor parece mutilado, él mismo no se reconoce y añora lo que ha dejado atrás.
2. «Los negros» y «Calles y sueños»: Aquí aparecen el «paraíso perdido» y la «danza de la muerte». La «danza de la muerte» presenta la gran ciudad presidida por el mascarón en «Calles y sueños». El mundo toca a su fin y podemos ver paisajes repugnantes de la ciudad, junto con otros más visionarios, oníricos y nocturnos. La muerte y la pena no se pueden escindir de la naturaleza humana. La ciudad parece haber perdido la esperanza y la fe.
3. «Poemas del lago Eden Mills», «En la cabaña del farmer», e «Introducción a la muerte»: El poeta pasa unos días en el campo, alejado del bullicio de la ciudad, un momento de transición en el que parece que nos da una tregua. Sin embargo, de nuevo emerge aquí la presencia de la muerte, por lo que el campo tampoco significa un consuelo en este poemario.
4. «Vuelta a la ciudad»: El poeta vuelve a la gran ciudad y decide denunciar este sistema de vida. Ha de llegar la salvación, al menos mediante la «crucifixión».
5. «Dos Odas», «Huida de Nueva York» y «El poeta llega a la Habana»: antes de poner fin a su estadía en Nueva York, Lorca alza su voz en dos odas porque el hombre ha olvidado la naturaleza y el alma y es un ser corrupto y pervertido. Hace falta una humanidad nueva. Finalmente, el libro acaba con ritmos alegres y caribeños: un mundo mejor, natural y humano, es posible.

Como podemos ver, el discurso poético de *PNY* es extremadamente variado. Los temas aparecen y desaparecen una y otra vez en los poemas, forjando una fuerte conexión intratextual dentro de la obra. A su vez, se observa un alto grado de intertextualidad con otras obras de García Lorca, así como con las influencias mencionadas anteriormente. Estos cinco momentos de *PNY* que hace del Río es lo que hemos llamado nosotros «estaciones» y de aquí, de cada una de ellas, hemos escogido un poema para analizar en este trabajo, porque consideramos que es coherente y refleja el sentido global de la obra. De esta manera, hemos tomado una muestra suficientemente simbólica de cada una de las secciones del poemario para emular así también el viaje que Lorca desarrolla.

Si los títulos ayudan a la configuración externa de crónica poética de viaje de la obra, en la configuración interna son los epígrafes, cinco en total, los que dan importantes claves al respecto, declara Millán (2010b). Estos recogen versos de Cernuda, Guillén, Aleixandre,

Garcilaso y Espronceda y aluden a una situación amorosa desfavorable, una información de la que Lorca nos hace partícipes y que nos ayuda a entender el verdadero significado de la obra, según esta misma autora, pues sin duda, Lorca, pese a disfrazar la obra de crónica poética, el sufrimiento sentimental destaca, por encima del resto de los temas, y se ve claramente en estas citas donde, como hemos mencionado, le embriagaba en este momento un profundo dolor.

Como en toda obra poética, en *PNY* se puede apreciar cómo el lenguaje se tensa hasta el máximo, aunque aquí, como en ningún otro texto, el poeta abre nuevas vías de significación (López Luaces, 2017). Para Sager (1999), *PNY* se configura a través del empleo de un polisistema de símbolos, en el que un vocabulario aparentemente sencillo extiende sus significados y se acompaña de metáforas y desenfrenadas imágenes que contrastan entre sí, además de otros recursos poéticos que se entretajan en este tapiz (Pinto, 2017) y que no dan tregua al lector. Tal y como lo refleja Del Río (1955, p.xxvi) con estas palabras: "Its language is a language of symbols, signals and images, set in rhythm with a special time or tempo, which awake a certain type of response in the reader, shaken or moved into contemplation or awakened to the mystery of things". Se trata, en definitiva, de un libro innovador a nivel formal, temático y lingüístico, declara este.

En *PNY*, Lorca rechaza la idea del ideal norteamericano, y de Nueva York como el destino donde los sueños se hacen realidad y así, curiosamente, tal vez por su carácter crítico, esta obra se convierte en un libro indispensable para América (Belitt, 1955b; Stanton 1992). Así se refiere el conocido crítico norteamericano Aiken (1956) a Lorca a este respecto:

There has been no more terribly acute critic of America than this steel-conscious and death-conscious Spaniard, with his curious passion for the modernities of nickel and tinfoil and nitre, and for the eternities of the desert and the moon. He hated us, and rightly, for the right reasons (p. 278).

Este poemario denuncia la injusticia, el capitalismo, la supremacía y esclavitud del dinero, la maquinaria, a la vez que pone en tela de juicio el supuesto progreso, viendo la explotación del hombre por el hombre y el colapso total del sistema, señala Muñoz Molina (2010). El escritor de *El jinete polaco* cree también que *PNY* muestra a un Lorca como nunca en lo sexual, abierto y decidido, casi explícito, además de valiente en lo político, sentimental, nostálgico a ratos y que acusa las primeras cicatrices de los años, pues acababa de estrenar, recientemente, la tercera decena.

A quienes leemos *PNY* nos llama la atención, además, que es un libro que no ha perdido un ápice de modernidad, al contrario, y que se revela como el fruto de una imaginación portentosa, algo que garantiza sin duda su validez literaria y que, aún hoy en día, podemos decir que, no solo ha demostrado ser una obra indudablemente profética, como bien apunta Ángel del

Río (1955), pues aquí el poeta vaticina su propia muerte e incluso que nunca lo encontrarían, sino que también ha demostrado su carácter futurista, a pesar de que algunos de los temas principales no dejan de ser temas comunes, como el tema del pasado o de la infancia, que el poeta considera el paraíso perdido y el lugar idílico al que volver (Bergamín, 2010; García Montero, 2018). Un tema, el de la infancia, que aparece en *PNY* íntimamente ligado al de la muerte, la infancia como símbolo de ausencia de futuro, paradójicamente.

Además, también aparece en *PNY* la crítica a la hipotética vida moderna, que tiene para el hombre un alto coste y, como consecuencia, se muestra también la búsqueda de lo auténtico, lo instintivo y lo primario (Muñoz Molina, 2010). Recientemente, en la prensa, en un artículo de Llorente (2019), el poeta y académico Luis García Montero hacía alusión a *PNY* y decía, en relación con este tema, y en una definición sencilla y conmovedora del libro, que esta era una obra en la que se puede ver cómo la modernidad «no ha cumplido sus promesas».

En resumen, en esta cita de Anderson (2004) encontramos una buena sinopsis del contenido de *PNY*:

The collection covers a number of themes, both philosophical and social in nature. The uniting thread, if there be one is that of pain and suffering [...]. The adult human is shut off from the innocence of childhood, he or she struggles unsuccessfully to achieve authenticity or any kind of satisfying human relationship, and is subject to the twin constants of passing time and mortality. The city is a place of inhuman buildings, relentless commerce, runaway consumption and polluting industry, of avarice, superficiality, rootlessness, alienation and (hypocritical) organized religion; poverty and exploitation are all around. On occasions Lorca adopts an apocalyptic tone in looking forward, though in vague terms to a day when all this will somehow be swept away and replaced by a natural, integrated new order (p. 181).

Está claro que, en *PNY*, el poeta responde a la crisis del mundo moderno y lo refleja en su obra, donde también pone en duda el progreso, denuncia la visión antropocéntrica del mundo, la corrupción moral, la ausencia de valores, la alienación, la mentalidad productiva, capitalista, contaminadora (que degrada la naturaleza), así como la explotación humana y advierte, además, acerca del peligro de una ciencia deshumanizada, reflejando en estos problemas sociales los propios problemas íntimos del protagonista (García Montero, 2018; Maurer, 1998a). Predmore (1985), que también se ha encargado del análisis de esta serie, sintetiza en tres los temas principales que encontramos en *PNY*: la injusticia social, el amor oscuro y la fe perdida.

Para ilustrar estos temas, Lorca desembarca en la gran metrópolis presentándonos un escenario apocalíptico, donde los animales toman la ciudad, donde se aúnan de forma imprevisible arquitectura y fauna, rompiendo todas las expectativas y creando una nueva poesía urbanopastoril distorsionada, alterada y profundamente nueva (Fernández-Cifuentes, 1992), donde, para Díez de Revenga (1977), los elementos naturales toman una dimensión destructiva

inédita y se reclama lo auténtico y lo natural por encima del brutalismo del cemento norteamericano. Tan moderno y visionario resulta *PNY* que parece que está describiendo imágenes de las que hemos sido testigos este año, 2020, durante el confinamiento.

Se observan, sobre todo, elementos negativos de carácter simbólico y visionario, donde las imágenes reflejan la opresión de la ciudad. Frente a esta naturaleza desafiante que ha inundado la metrópolis, están también los términos relacionados con la arquitectura, inéditos hasta el momento en la producción lorquiana, un *horror vacui* que contrasta con la idea de «vacío» y de «hueco» que también puebla estas páginas (Fernández-Cifuentes, 1992) y que aparecerá más adelante también en nuestro estudio.

Con esta breve introducción general a la obra, que nos da una idea acerca del contenido del texto, vamos a repasar la historia textual de esta colección que estuvo a punto de desaparecer en la guerra civil y cuyos vericuetos han dejado cicatrices en el texto en español y seguro que, de alguna manera en inglés, como pretendemos averiguar. Enseguida entenderemos por qué tenemos estas sospechas. En el siguiente apartado, expondremos en detalle cuál es la historia detrás de la trasmisión de *PNY*, una historia que resulta tan interesante y complicada como el propio libro.

4.4. HISTORIA TEXTUAL

Como afirma el crítico y estudioso de *PNY*, Miguel García Posada (1981, p. 15), la obra lorquiana «[...] ha conocido una transmisión textual muy desgraciada», aunque, de todos los trabajos de Lorca, *PNY* es el que presenta más graves problemas de filiación textual. Poco antes de marcharse a Granada, en el verano de 1936, Lorca había dejado el original a su amigo y editor José Bergamín, que lo iba a publicar en las Ediciones del Árbol de la revista *Cruz y Raya*, según una nota de la propia editorial (Anderson, 1992). Sin embargo, con el estallido de la guerra, el asesinato de Lorca y la huida al exilio de Bergamín, los inminentes planes del autor para la obra se vieron truncados y, aunque *PNY* consiguió sobrevivir milagrosamente al conflicto, su publicación sería una odisea que, sin duda, afectaría al texto en español y a las traducciones. En las siguientes páginas trataremos de presentar de forma resumida esta parte de la historia, pues creemos necesario poner en antecedentes y dar a conocer estos sucesos en tanto en cuanto puede afectar a nuestro posterior análisis. Durante muchos años, además, la crítica no ha dejado de escribir sobre este tema, como vamos a ver a continuación.

4.4.1. EL ORIGINAL DE LORCA

Desde 1930, Lorca sopesaba la publicación del libro, aunque, al parecer, es a partir de agosto de 1935 cuando se decide firmemente a trabajar en su puesta a punto, declara Anderson (2013), según el cual Lorca se dedicó a la edición de la obra aproximadamente desde agosto de

1935 hasta principios de julio de 1936, poco antes de su asesinato, prestando más atención a *PNY* que a ninguna otra creación⁶⁰ (Millán, 2010b). Sin embargo, cuando Lorca, entre el 23 de junio y el 14 de julio de 1936, fue a entregar el original, que suponemos que habría dado por terminado, no encontró ni a Bergamín⁶¹, ni a Pilar Sáenz, la secretaria en las oficinas de *Cruz y Raya* (Anderson, 2013; Gonzalez Izquierdo 2002). Al no encontrar a nadie, dejó el original en la oficina, acompañado de una nota que decía: «Querido Pepe: He estado a verte y creo que volveré mañana. Abrazos de Federico» (García Lorca, 1997). Desgraciadamente, Lorca ya nunca regresaría, partiría a Granada el 14 de julio y el 18 de agosto sería asesinado.

En lo que respecta al original, no hubo tiempo, antes del estallido de la guerra, de realizar una copia mecanografiada, como hubiera sido habitual, y una vez que comenzó el conflicto, Bergamín, el amigo editor de Lorca, se lanzó a defender la República y a ocuparse de sus tareas políticas, y después se marcharía exiliado a París, quedando el original trasapelado en su oficina de Madrid y corriendo un serio peligro, como relata Anderson (1992, p. 103): «Entretanto, en Madrid, los registros de casas por grupos milicianos republicanos, y luego los bombardeos aéreos y el fuego de artillería insurgentes amenazaban la seguridad de los papeles dejados en la oficina ahora desierta de *Cruz y Raya* [...]». Ante esta situación, atemorizada, la secretaria de Bergamín decidió ir a la oficina y rescatar lo que encontrase, consciente del valor de lo que allí había. Por suerte, tuvo la suerte de localizar el texto en la oficina y rescatarlo.

Con el original ya en su poder, Pilar Sáenz, la secretaria de Bergamín, comenzó a ponerse nerviosa, prosigue Anderson (1992):

Con la intensificación de los bombardeos asociados con la ofensiva del 8 de noviembre, y el creciente temor entre los madrileños de que la ciudad cayera en manos de los sublevados, [...] empezó a inquietarse cada vez más, dándose cuenta por un lado del valor intrínseco de lo que [...] tenía guardado, pero por otro lado del peligro que podía correr si los nacionalistas encontraran estos textos en su posesión (pp. 103-104).

Sáenz intentó entonces localizar a Bergamín, sin éxito. Sería Bergamín finalmente el que, algún tiempo después acudiría a casa de su secretaria por si tenía algo de su oficina, y sería entonces cuando recuperaría el original lorquiano, según la versión más sensata y fiable⁶² que recoge Anderson en 2013, gracias al testimonio de la propia Pilar Sáenz.

⁶⁰ Esto puede explicar, como luego veremos, que se planteara distintas posibilidades en cuanto a su estructura y composición entre 1930 y 1936 (Millán, 2010b).

⁶¹ Aunque ambos podrían haber coincidido antes de la salida de Lorca a Granada la noche del 13 de julio y podrían haber hablado de la obra, pues tenían que decidir aspectos formales del libro (como qué hacer con respecto a las ilustraciones con las que Lorca quería acompañarlo) (Anderson, 1992; 2013) (véase Tabla 5).

⁶² Es la secretaria de Bergamín a la que le debemos haber salvaguardado este texto, aunque nunca viajó a París con el original, tal y como han contado durante mucho tiempo (Anderson, 1992) críticos como Penalva (1983), Millán

En su última entrevista, el 16 de julio de 1936, el poeta declara que tenía el original mecanografiado y a punto de entregar, aunque en el material entregado a Bergamín no aparecían todos los poemas mecanografiados, algunos estaban manuscritos y faltaban poemas, en cuyo lugar Lorca había dejado algunas notas indicando dónde se podían encontrar (Anderson, 2013; García Posada, 1981). Lorca era algo descuidado con los borradores, aunque este original parecía una propuesta de borrador bastante ultimado⁶³, sobre la que, seguramente, Lorca habría continuado trabajando con su editor, especula Anderson (2013)⁶⁴.

Hay que tener en cuenta el argumento que sostenía Penalva (1983), y es que el original no tenía índice, y el orden pudo sufrir alguna «alteración» en los diferentes traslados. Además, este presentaba también problemas en cuanto a la puntuación y división de versos y estrofas, aunque, por lo demás, Bergamín consideraba que estaba listo para ser publicado, por lo que su intervención como editor se limitaría, sobre todo, a ordenar el poemario, pero no a reelaborarlo.

4.4.2. LA PUBLICACIÓN DE LA OBRA Y NO COINCIDENCIA DE LAS DOS PRIMERAS EDICIONES

Tras el aborto de la publicación de la obra en 1936, en 1938 hay un segundo intento en París por parte de Bergamín⁶⁵, que se refugiaba allí de la guerra, y consideró una gran oportunidad publicar *PNY* en edición bilingüe francés-español⁶⁶, declara Anderson (1992). Sin embargo, el proyecto no fructificó por distintos motivos, aunque, como recoge el profesor en 1992 y, posteriormente, en 2013, para preparar esta edición francesa, se realizarían dos copias del original con la técnica de dos hojas de papel y una hoja de papel-carbón en medio⁶⁷.

El trabajo fue realizado por una mecanógrafa francesa posiblemente hispanohablante y Juan Larrea, poeta amigo de Lorca y compañero de Bergamín en París (1937-1939), que se ocuparía de revisar y corregir una de estas copias francesas del original (Anderson, 2013)⁶⁸. Al

(2010b) o el propio Bergamín (González Izquierdo, 2002; Millán, 2010b), que nunca pareció muy dispuesto a resolver ciertas incógnitas en torno a este asunto.

⁶³ Eutimio Martín sostendría la hipótesis contraria. Además, diría que el autor del original sería Bergamín y no Lorca (García Posada, 1981; Penalva, 1983), algo que fue invalidado por Daniel Eisenberg (1976) que argumenta, entre otras cosas, que había testigos y que esto incluso fue anunciado por la editorial. En las declaraciones de García Posada (1981) también se encuentran contradicciones con respecto al estado del original, aunque se sitúa más a favor de Martín (Penalva, 1983). Con el estudio de Anderson (2013), tras el hallazgo del original que estuvo un tiempo desaparecido, todo esto fue refutado, aunque esto da una idea de la gran discusión sostenida durante décadas sobre este asunto.

⁶⁴ Para más información sobre este aspecto, consultar el estudio introductorio que hace Anderson a su edición de *PNY* de 2013.

⁶⁵ Junto con Juan Larrea, Paul Éluard y Guy Lévis Mano (Anderson, 2018).

⁶⁶ Entre otras cosas a Bergamín le interesaba publicarlo en este momento, puesto que se lo estaban reclamando para la publicación de unas *Obras Completas* en la recién creada editorial Losada y, además, pensaba que la edición bilingüe tendría una gran repercusión (Anderson, 1992).

⁶⁷ Estas copias se utilizarían después en las primeras publicaciones de la obra en 1940.

⁶⁸ Tal y como consta en la carta de Juan Larrea enviada a Mario Hernández el 7 de mayo de 1979 y recogida en la edición de 1990, el original se transcribió en París y fue él, Larrea, el encargado de la corrección ortotipográfica de

año siguiente, en 1939, Bergamín se lleva consigo el original junto con las dos copias en su exilio a México, donde constituiría la editorial Séneca, que empezaría a funcionar en 1940 (Perulero Pardo-Balmonte, 2004).

Tres meses después de su llegada al país azteca, Bergamín viajó a Nueva York para reunirse con su familia, que permanecía en Francia y, aprovechando el viaje se pondría en contacto con la editorial Norton, que había sido fundada en esta ciudad en 1923, con la intención de ofrecerles el texto de *PNY* en primicia para publicarlo, sostiene Anderson (2013). Siguiendo a este autor, en su publicación de 2013 y, posteriormente, en 2018, podemos comprobar que, probablemente, Bergamín eligió esta editorial y no otra porque su dueño era simpatizante del gobierno republicano español y porque sabía que el traductor que trabajaba para ellos, Rolfe Humphries, estaba traduciendo *Romancero gitano*.

Finalmente, Norton y Bergamín se entrevistaron el 25 de agosto, momento en el que Bergamín le hizo a Norton la oferta, publicaba Anderson (2013), pues, según él, eran suyos los derechos de publicación de *PNY*, argumentando que Lorca le habría dado el original⁶⁹ (Anderson, 2018). La realidad era que, una vez desaparecido el poeta, Bergamín no tenía los derechos para publicar *PNY* y, como esgrime Penalva (1983), quería que lo publicara primero Norton en EE. UU. para evitar el problema o «transferírselo» a ellos y protegerse así legalmente, ya que no había conseguido ponerse en contacto con los herederos de Lorca (González Izquierdo, 2002).

El caso es que, en el contexto inmediatamente posterior a la guerra, la cuestión legal tampoco era demasiado importante y, además, Bergamín también creía haber contraído una deuda moral con Lorca, por la cual consideraba que tenía que publicar la obra, según nos comenta Anderson (2019b) en una entrevista personal. El hecho de que *PNY* se publicase en Estados Unidos le interesaba por motivos tanto económicos como políticos (Anderson, 2018) y, sin duda, a Norton también le interesaba el trato, ya que obtenía la primicia de una obra inédita del gran poeta español.

A pesar de lo que se ha elucubrado, lo más probable es que Bergamín le enviara a Norton una copia de la obra por correo⁷⁰ (Anderson, 2013). Es decir, en México se haría una copia para Norton y otra adicional para ellos (Martín, 1983). Norton, a su vez, enviaría esta copia del

una de las copias. Según Nigel Denis (citado en Perulero Pardo-Balmonte, 2004), se pudieron hacer más de dos copias y una pudo ser la copia en carbón de la anterior.

⁶⁹ Que fuese «entregado» o «regalado» es otra cuestión (Anderson, 2019b).

⁷⁰ Para Daniel Eisenberg (citado en Penalva, 1983), José Bergamín le entregaría el original a Norton, a lo que Gonzalo Penalva (1983) responde que no tendría sentido esta hipótesis, ya que en ese caso Bergamín trabajaría con una copia. Sin embargo, Eutimio Martín (citado en García Posada, 1981) y Nigel Dennis (2000) sostendrían que Norton no trabajaría con el original, sino que sería una copia lo que Bergamín les entregaría. En concreto Dennis cree que Bergamín entrega a Norton una de las copias parisinas, a lo que Anderson (2013) añade que esta no estaría corregida y Martín cree que contenía anotaciones adicionales y reflejaba confusión, como luego declararía el traductor, por ser un original que ni era coherente, ni estaba cerrado (García Posada, 1981).

original al traductor, Rolfe Humphries, que venía trabajando en una antología de poemas de Lorca desde 1936 (Anderson, 2013; 2018), aunque, con esta nueva adquisición, se decide que el punto fuerte de la publicación serían los poemas neoyorquinos inéditos y que se reduciría el resto del corpus (Anderson, 2018).

Anderson (2013) afirma que la copia con la que trabajaría Humphries sería una de las dos copias hechas en París por la mecanógrafa francesa, y que sería una copia incompleta y sin corregir, es decir, no sería la que hizo Juan Larrea, y esta podría incluir algunos errores y faltas de ortografía, algo «peligroso» teniendo en cuenta, además, que el nivel de español de Humphries no era especialmente bueno (Anderson, 2018). De hecho, en su «Nota del Traductor», el propio Humphries (1940) indicó que este texto acusaba confusión, algo que tiene sentido teniendo en cuenta que la copia fue realizada por alguien en Francia que tampoco dominaría del todo el idioma, así que, en ocasiones, el traductor tuvo que encargarse de establecer el texto en español (García Posada, 1981).

Estas son las declaraciones que hace el primer traductor al inglés de *PNY* al respecto:

The Poet in New York came to me in typescript, not always perfectly clear, and at times declaring its own confusion. I have followed the typescript as closely as I could, sometimes when I was not too sure it made sense—who can always tell, in surrealist poetry?— but there are some instances when I have had to try to establish the text. This has not been easy, for the versions of the few published poems do not by any means coincide, Lorca seems to have been a quick reviser, and there is no principle of objective epigraphical logic that the scholar-by-necessity can apply to extremely subjective surrealist stuff (Humphries, 1940, pp.16-17).

Estas palabras de Humphries son fundamentales para este trabajo, y de aquí parte nuestra hipótesis de que las traducciones de *PNY* han de ser profundamente revisadas, ya que es posible que el traductor no siempre entendiera lo que estaba traduciendo, no solo el primer traductor, sino también los posteriores. El primero que consideraba que este texto surrealista prácticamente no tenía sentido. ¿Fue realmente así? ¿Cómo fue la primera traducción de *PNY*? ¿Afectó esta traducción a las siguientes? ¿Le sucedería lo mismo al resto de traductores de la obra?

Al parecer, lo que más trabajo le costaría a Humphries, además de los aspectos señalados, fue dirimir el orden de los poemas. Si estos no hubieran llevado una numeración escrita en lápiz rojo, probablemente hecha por Bergamín, esta labor hubiera sido imposible (Eisenberg, 1976). Probablemente, Humphries recibió una copia desordenada y no perfectamente numerada, por los motivos anteriormente mencionados (Anderson, 2013; Penalva, 1983).

Lo cierto es que trascurrieron cuatro años desde que Lorca había dejado el original en las oficinas de *Cruz y Raya*, hasta que se publica por primera vez en inglés, en Norton, el 24 de mayo

de 1940, con el nombre: *The Poet in New York and other poems of F.G.L.*⁷¹ (Anderson, 2018). Había acabado la Guerra Civil en España con la victoria de los sublevados, la derrota del bando republicano y la implantación de la dictadura de Franco y había estallado la Segunda Guerra Mundial que se prolongaría de 1939 a 1945. Tan solo tres semanas después de la publicación del libro en inglés, en este contexto histórico, el 15 de junio de 1940, aparecía en español *Poeta en Nueva York*, en la editorial mexicana Séneca⁷², donde se convertiría en el máximo superventas de la editorial, llegando a venderse más de 4.000 ejemplares de la obra, como detallan Anderson (2013), Penalva (1983) y Santonja (1997). Un fenómeno que, sin embargo, no se produjo en el caso de la versión en inglés, a pesar de que las críticas fueron buenas y la labor del traductor destacable (Anderson, 1999; Perulero, 2004).

Parece que en el primer año esas ventas no llegaron a los 400 ejemplares, mientras que la publicación mexicana había vendido, a decir de Bergamín, cerca de 3 000 ejemplares en cuatro meses. La diferencia es grande pero también comprensible, puesto que el libro de Séneca tenía un público que seguramente lo esperaba, especialmente la comunidad de republicanos exiliados, bastante importante en México y en otros países de América Latina, donde Lorca era mucho más conocido y admirado que en Estados Unidos, no sólo por su poesía sino por los grandes éxitos cosechados en el teatro. Norton, por su parte, se enfrentaba a un mercado bastante más limitado, donde el primer reto era dar a conocer al poeta (Perulero, 2004, p.338).

De cara a nuestro estudio, lo importante aquí es destacar que, a pesar de lo simultáneo de ambas ediciones, estas no coincidían totalmente en cuanto a la estructura y al contenido. En una entrevista para García Posada, Bergamín declara que la edición de Séneca es una copia exacta del original (García Posada, 1981), si bien se omiten dos poemas que debían aparecer en la obra, pero que al parecer no puede localizar, aunque, por otra parte, ni siquiera indican su ausencia⁷³. Por su parte, Humphries, el primer traductor al inglés de *PNY*, quizás por su formación filológica, se muestra más reacio a cambiar el original y sí indica que faltan tres composiciones en su publicación, además de las dos que faltan también en Séneca⁷⁴ (Anderson, 2013).

Además de las diferencias en cuanto a la estructura del libro, encontramos en estas dos primeras publicaciones diferencias en las dedicatorias, algunas ausentes en Séneca (García

⁷¹ De hecho, este *PNY* se convertiría en el primer libro lorquiano que aparecería íntegro en inglés, a excepción de *Lament for the Death of a Bullfighter* de A.L. Lloyd publicada en Londres en 1937 por la editorial W. Heinemann (Anderson, 2018), que sería una pequeña obra o *plaque*.

⁷² Esta edición tenía una intención política, por los versos que la precedían de «El crimen fue en Granada» de Machado y el prólogo de Bergamín. La edición de Bergamín y la de Norton no fueron autorizadas por la familia García Lorca, que solo autorizó la que estaba publicando la editorial Losada en Buenos Aires (Millán, 2010b).

⁷³ «Amantes asesinados por una perdiz» y «Crucifixión».

⁷⁴ Los anteriores y «Tu infancia en Menton». Para más información se puede leer la «Nota del traductor» del propio Humphries.

Posada, 1981; Penalva, 1983), y en el contenido de los poemas, que pueden presentar variantes⁷⁵ que afectan a versos e incluso a estrofas, según indica García Posada (1981). De acuerdo con Millán (2010b), en esto puede influir la ortografía, la puntuación, la división de estrofas o las cursivas, pues es posible que el original entregado por Lorca a Bergamín no hubiese sido lo suficientemente revisado.

Otra de las diferencias, respecto a estas dos primeras ediciones de *PNY* tiene que ver con las ilustraciones de la obra. Lorca la quería ilustrar con montajes de diverso tipo (véase Tabla 5) y Bergamín, en su edición, opta por incluir, en cambio, cuatro dibujos de Lorca, que quizás escogió porque ya los tenía o porque se los facilitó algún amigo, sugiere Anderson (2013). Por su parte, Humphries, aunque no incluye las fotografías que previsiblemente hubieran aparecido en la publicación de 1936, es mucho más riguroso en su trabajo e indica al menos su ausencia, mostrando así que esa era la intención primigenia del poeta (García Posada, 1981).

Por otra parte, otra diferencia con respecto a ambas ediciones es que en Séneca se incluyen, al final del libro, variantes de los poemas publicados con anterioridad en distintas revistas, permitiendo así al lector curioso o con intereses filológicos comparar distintas versiones (Millán, 2010; York y Lorca, 2019). Tal y como considera Eisenberg (1976), las diferencias no son solo respecto a los poemas de las dos primeras versiones de Norton y Séneca, sino que existen diferencias también respecto a los que se habían publicado con anterioridad, por lo que cada poema tendría su propia y compleja historia textual.

Además, para preparar su publicación, Norton y Séneca manejaron y se apoyaron en material complementario para contrastar y fijar el texto original, anota Millán (2010b). Séneca contaba para su edición con el original de Lorca, la copia corregida en París por Larrea y las *Obras completas* de Losada recopiladas por Guillermo de Torre⁷⁶ (Anderson, 2013; Millán, 2010b). Mientras, en Norton, Humphries trabajaba con antologías, algunos poemas que había localizado con anterioridad⁷⁷ y la copia hecha por la mecanógrafa francesa que no dominaría del todo bien el español (Millán, 2010b). Lo que parece claro es que Séneca no comparte con Norton sus «descubrimientos», pues en la editorial americana faltarían los dos poemas que estos sí incluyeron.

Además, las diferencias entre ambas primeras ediciones también pudieron deberse a las prisas, obviamente, a la imposibilidad de encontrar algunos poemas, a las preferencias por

⁷⁵ Según Millán (2010b), el poema que presenta más variaciones en cuanto a su posición en el libro es «La aurora» y los problemas textuales más graves estarían en «El rey de Harlem» y «Nocturno del hueco», lo que apunta a fuentes distintas utilizadas en cada edición.

⁷⁶ Anderson (2013) detalla que Séneca saca tres de los cinco poemas que faltaban del libro de Guillermo de Torre.

⁷⁷ Humphries, que estaba preparando una antología sobre Lorca, había encontrado meses antes en México «Oda a Walt Whitman», «Ciudad sin sueño», «Niña ahogada en el pozo», «Oda al rey de Harlem» y «New York: Oficina y denuncia» (Millán, 2010b).

fuentes adicionales que ambas casas manejaban o, incluso, a hipotéticas conversaciones que Bergamín pudo haber tenido con Lorca y de las que no hay registro (Penalva, 1983). Esto habría llevado a Bergamín a tomar decisiones que, de otro modo, podrían parecer injustificadas.

Esta idea de que Bergamín tendría cierta información «privilegiada» podría llevar a pensar que la de Séneca sería la edición *princeps*, la que debía tomarse como modelo textual (Penalva, 1983). Sin embargo, otros pensaban que sería la de Humphries, por mostrarse más reactivo a los cambios y dejar siempre constancia y justificación de todas sus decisiones (Sotomayor, 2010). Incluso la puntuación más descuidada de la edición de Norton parecía reflejar mejor el auténtico original de Lorca (Eisenberg, 1976), algo que Penalva (1983) tachó en su investigación como «no concluyente». Lo cierto es que en la edición de Séneca realizaron una labor de corrección ortotipográfica del texto, así como de edición y no solo de publicación, como indica en su estudio Perulero (2004), lo normal que el propio Lorca hubiera esperado de su editor. Mientras que, en Séneca, tal vez por mostrarse más inseguros respecto al idioma, no realizan esta labor de edición, que implicaría la corrección de la puntuación, por ejemplo.

Como vamos a ver en el apartado 4.4.4., «Pérdida, recuperación del original y publicación de la versión de Anderson», el original de Lorca que estaba en poder de Bergamín desapareció poco después de la publicación de la obra en 1940, por lo que no era posible establecer cuál de las dos primeras ediciones, que estarían basadas en esta fuente, sería más fiel. Sin embargo, más adelante el original aparecería, y se podría establecer el texto en español, así como determinar cuál de estas dos ediciones habría sido más respetuosa con el original lorquiano.

4.4.3. EL CASO DE *TIERRA Y LUNA*

Tanto se ha hablado sobre la historia textual de *PNY* que algunos críticos creen que se estará hablando «[...] hasta bien entrado el siglo XXI y quizá hasta el XXV» (Bauer, 1992, p. 41). No solo las dos primeras ediciones de la obra no coincidían y el original desapareció, sino que, incluso, se pensó que podían provenir de distintos originales y que *PNY* podría ser en realidad dos libros, ya que el investigador Eutimio Martín encontró, en 1972, una lista manuscrita por Lorca en el dorso del poema «El niño Stanton» (véase Figura 8), donde el autor agrupaba varios poemas que, supuestamente, debían integrar una obra denominada *Tierra y Luna* (en adelante *TYL*) y que, tradicionalmente, habían aparecido en *PNY* (Eisenberg, 1976).

Este sería el detonante de que se comenzase a dudar de la auténtica composición del libro, además de las alusiones a *TYL* por parte del poeta durante 7 años (1929-1936) (García Lorca, 2010; García Posada, 1981). De hecho, la crítica estuvo dividida, a lo largo de años de estudio y debate, entre los partidarios de la unidad de *PNY* y los que creían que, en realidad, se trataba de dos libros diferentes (Millán, 2010b). Los que estaban a favor de la escisión de la obra, como

Eutimio Martín o García Posada, tomaban como argumento principal la aparición de la lista⁷⁸, por supuesto, además de la no coincidencia de las dos primeras ediciones, así como la conferencia de Lorca de *PNY*, recoge Millán (2010b). Según estos, indica esta autora, la conferencia sería la base para establecer el orden y contenido del poemario.

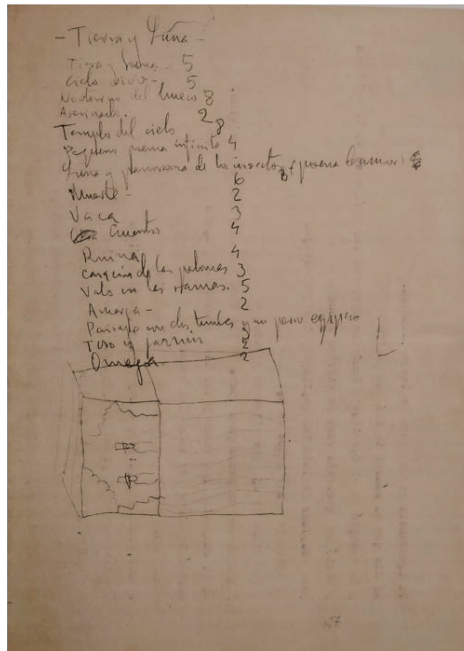


Figura 8. Lista manuscrita por Lorca con los poemas de *Tierra y luna*.

Para Eutimio Martín, solo pertenecerían a *PNY* los poemas que Lorca leyó en la lectura pública de la obra⁷⁹, y aunque el poeta no tendría decidido si el poemario se iba a dividir en dos, todo apuntaba a su bipartición, según Posada (1981). Por otra parte, este reconocido crítico se mostraba también partidario de la bipartición de la obra por cuestiones de rigor filológico, ya que considera que la obra estaba inacabada y, por tanto, se situaba en contra de cualquier manipulación.

Sin embargo, la no escisión de la obra siempre fue la idea más apoyada por los expertos (Millán, 2010b), entre los que se encontraban Eisenberg (1976) y Gonzalo Penalva (1983), que argumentaban, en contra de los que apoyaban la escisión, que la conferencia de *PNY* sería mucho

⁷⁸ Once de los poemas de la lista habían aparecido en *PNY*, tres en *Diván del Tamarit* y *Tierra y Luna* había aparecido suelto en 1935 (Millán, 2010; Penalva, 1983).

⁷⁹ Es decir, solo hay un poema de esta lista que se leyó en la lectura pública y que por tanto sí pasaría a formar parte de *PNY*, mientras que el resto serían «otros poemas» (Eisenberg, 1976; Penalva, 1983). Por tanto, *PNY*, en particular la edición de Séneca, había «engullido» *TYL* (Penalva, 1983).

anterior a la entrega del manuscrito y que, por tanto, Lorca pudo cambiar de opinión con respecto a los poemas que incluir en el libro *a posteriori* y no serviría este argumento para saber qué poemas incluir bajo el título de *PNY*.

La conferencia de *PNY*, según Eisenberg (1976) y Gonzalo Penalva (1983), databa de 1932-35, aunque Maurer y Anderson (2013c), más recientemente, la sitúan entre 1931-1935, y la lista de *TYL* habría sido elaborada entre agosto de 1931 y 1933, según García Posada (1981) y Anderson (2013). En concreto, según García Posada (1981), esta dataría de entre 1932 y 1933 y, según Anderson (2013), sería de después de agosto de 1931 y antes de octubre de 1933. Teniendo en cuenta que Lorca entrega el original de *PNY* a Bergamín en 1936, tuvo entre 4 y 6 años para cambiar de opinión con respecto a la división del libro⁸⁰ (Millán, 2010b) si hubiera querido hacer lo que la lista nos sugiere. Sin embargo, claramente, tendría mucho tiempo para replantearse la composición tras esbozar esta enumeración.

Además, a los partidarios de la no escisión de la obra, la conferencia no les serviría como argumento, no solo por la distancia temporal, sino también porque el propósito de esta conferencia era acercar el poemario al público de forma simplificada y sería diferente a la elaboración, mucho más compleja, que requeriría el libro en sí (Millán, 2010b). Sin embargo, Lorca, en su última entrevista, cita *PNY* y también *TYL*, aunque los partidarios de la no escisión argumentaban que se trataría de un futuro proyecto de Lorca⁸¹ (*ibid.*).

De la lista de *TYL* manuscrita por García Lorca, la mayoría de los poemas pasarían a formar parte de *PNY* y, curiosamente, vendrían a integrar la sección VI del poemario denominada «Introducción a la muerte»⁸². Todos estos argumentos y estas discusiones a favor y en contra nos llevan a imaginar cuál ha sido el estado de indeterminación de la obra, así como toda la polémica y debate alrededor de la misma.

4.4.4. PÉRDIDA, RECUPERACIÓN DEL ORIGINAL Y PUBLICACIÓN DE LA VERSIÓN DE ANDERSON

Años después de la publicación de Bergamín de *PNY* en Séneca, el original, que estaría en su poder, se extravió, lo cual agravó aún más la situación textual. En una entrevista, Bergamín

⁸⁰ De hecho, Lorca cambió de opinión respecto al título de algunos de los poemas de la lista (Millán, 2010b).

⁸¹ Este proyecto no poseería la entidad que reflejaba la lista, pues como hemos visto, algunos de estos poemas ya habían pasado a formar parte de otras obras (Millán, 2010b).

¿No es una conclusión razonable pensar que [...] renunció a este libro, utilizando algunos de los poemas para el Diván, publicando el poema independiente “Tierra y Luna” como un suelto e incluyendo otros en Poeta, que entonces estaba revisando? Aunque Lorca aludiera a Tierra y Luna en su última entrevista (Eisenberg, 1976, p. 133).

⁸² Según Anderson (2013), había una clara diferencia en cuanto a las dos obras, siendo *PNY* una obra que giraba en torno a lo urbano, con temas de corte social y metafísico, mientras que *TYL* estaba ambientada en el mundo rural y era además de naturaleza descriptiva y abstracta.

afirmaba que se lo había entregado a Eduardo Ugarte, su cuñado y codirector de *La Barraca*, amigo también de Lorca, por ser esta la voluntad del poeta (Eisenberg, 1976; García Posada, 1981). El original, de hecho, estuvo en paradero desconocido durante casi toda la segunda mitad final del siglo XX y la familia solo conservaba algunos borradores iniciales. Finalmente, apareció en 1997 en México, como relata Maurer (1998b), en manos de la actriz, Manolita Saavedra, quien quiso subastar en Christie’s (Londres) en 1999 (Anderson, 2019b).

Sin embargo, Manuel Fernández-Montesinos, sobrino de García Lorca, consiguió que se retirase el original de la subasta *in extremis* y el caso pasó, así, a tribunales. Finalmente, la justicia le dio la razón a Dña. Manuela Saavedra de Aldama y la familia, a través de la Fundación Federico García Lorca, logró recuperar finalmente en otra subasta en Christie’s (Londres) en 2003. Todo este proceso es descrito en Dennis (2000) *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de Poeta en Nueva York*.

El hecho de haber estado en paradero desconocido durante tantos años, casi medio siglo, hace que, uno de los problemas más importantes de la obra haya sido «[...] la no total resolución de sus versos [...]» (Millán, 2010, p. 15), algo a lo que se pondría fin hace tan solo seis años y, por ello, se ha considerado esta una de las obras de Lorca más problemáticas en este sentido. Se decía en 2002 que *PNY* presentaba uno «[...] de los problemas de crítica textual más espinosos en la literatura española de este siglo» (González Izquierdo, 2002, p. 131).

El juicio de los editores a favor de una u otra versión de la obra ha hecho cada edición diferente (Millán, 2010b) hasta considerar *PNY* como «[...] quizá el único libro de naturaleza proteiforme en la historia universal de la poesía», cuenta Martín (1974, p. 22). El hecho de poder estudiar cómo este problema se ha podido trasladar a las traducciones ha sido una de las razones que han motivado este trabajo, sobre todo ahora que contamos con el trabajo de Anderson, que ha fijado el texto en español.

Tan solo hace unos años, en 2011, la portada de la revista *El Cultural* del periódico *El Mundo* anunciaba el hallazgo de un autógrafo de *PNY* descubierto por Christopher Maurer, que habría localizado una versión distinta del poema «New York (Oficina y denuncia)» (Berasategui, 2011). Este es solo un ejemplo para demostrar que, como decíamos en la «Introducción», *PNY* nunca ha dejado de ser un objeto de actualidad y de estudio por parte de la crítica y, aún hoy en día, transcurridos ochenta años de su primera publicación, siguen surgiendo noticias respecto a este rompecabezas.

En este sentido, también en 2011 se anunciaba en el diario *El País* que, una vez recuperado el original en 2003, la Fundación Federico García Lorca estaba trabajando en la edición «definitiva» de *PNY* con la ayuda de expertos en la materia, y preveían que se publicaría en dos años (Ruíz Mantilla, 2007). Ciertamente, en 2013, la editorial Galaxia Gutenberg

publicaba, como hemos dicho, la considerada edición «más definitiva» de *PNY* editada por el prestigioso lorquista Andrew A. Anderson. En palabras de Anderson (2013, p. 89), su publicación de *PNY* «[...] puede ofrecernos alrededor de un 95% del libro tal y como se hubiera publicado en 1936». La publicación de este trabajo fue una más de las razones para la realización de esta investigación, pues ahora tenemos por fin la suerte de contar con un material riguroso respecto a *PNY* para tomarlo como punto de partida del análisis traductológico.

A su vez, en el prólogo a la edición, Anderson indica que «[...] tiene la gran ventaja de poder basarse en el original manejado por Bergamín, ateniéndose tanto al corpus de poemas allí definido como a la organización de dichos poemas y, además, a la versión textual que ofrece de los poemas individuales» (p. 46). El original constaba de 35 poemas, 27 de los cuales son primeros borradores (*ibid.*). Históricamente, según recoge Anderson (2013), los poemas que integran el conjunto de *PNY* han pasado por cinco etapas distintas dentro del ciclo de la composición, aunque algunos poemas presentan una historia textual más compleja que otros: primeros borradores, copias misceláneas de algunos poemas para revistas (mecanografiados y autógrafos), publicaciones en revistas (1931-1936), etapa intermedia lógica de los poemas (no ha sobrevivido físicamente) y original 1935-36 (mecanografiado y autógrafo).

Las fases intermedias (2 y 3) corresponden a copias hechas durante la primera mitad de la década de los 30. A no ser que falte la versión 1 y 5 de un poema en concreto, el resto de las versiones no afecta a la versión final del poema. Al entregar un poema a una revista, se entregaba en cualquiera de estas fases o se elaboraba otra copia, de manera que se multiplicaban las versiones de los poemas. En total, 20 de los 35 poemas del conjunto se entregaron a revistas de Cuba, España, Gran Bretaña y Argentina entre 1930 y 1935.

La importancia de estas publicaciones para la historia textual de los poemas de Poeta en Nueva York varía de manera considerable, puesto que la versión publicada del poema a veces es una transcripción exacta de otra “fase” conocida, pero en otros momentos puede constituir un eslabón nuevo en la transmisión y evolución de la composición (p. 80).

En su trabajo para preparar la edición de la obra de 2013, Anderson (2013) indica que, en el caso de que faltara algún poema, recurría a la fuente indicada por Lorca⁸³. El problema es que el original de 1936 proviene de una fase anterior, la número cuatro que, como hemos explicado, no ha sobrevivido físicamente. A pesar de que el original entregado a Bergamín estaba corregido por Lorca (hasta en dos ocasiones), este fue hecho por un copista, pero el problema es que, al haber desaparecido la fase anterior de transmisión, no se puede comprobar qué estaba copiando,

⁸³ La tradición tipográfica española seguía la norma de comenzar cada verso con mayúscula, pero Juan Ramón Jiménez empieza a «romper» con esto y Lorca hace lo propio a partir del 1921 (Anderson, 2013).

por lo que en caso de tener que consultar alguna opción anterior, Anderson recurrió a fases anteriores de la cadena de transmisión textual.

De igual forma, Anderson señala que una de las cuestiones más difíciles a la hora de establecer el texto tuvo que ver con la puntuación que, como hemos visto, era una de las principales diferencias entre las dos primeras ediciones, así como el uso interrelacionado de las mayúsculas al principio de los versos⁸⁴. Suponemos que, debido a que Lorca no era muy exhaustivo a la hora de redondear sus originales, a lo mejor dejaba el tema de la puntuación, algo mecánico, para el editor, por lo que Anderson manifiesta dudas a este respecto, así como a si el copista estaba realmente copiando lo que estaba leyendo, algo que no se puede comprobar. De este modo, el profesor Anderson señala que en su edición puntúa los textos estilísticamente, siguiendo las normas ortográficas convencionales y pretende así inclinarse por una mínima intervención a nivel editorial, un factor para tener en cuenta a la hora de cotejar las traducciones. Asimismo, será importante ver la división que hace de los versos y de las estrofas, elementos en los que Lorca también vacilaba⁸⁵.

⁸⁴ En su exhaustiva edición, Anderson añade de cada poema el texto base que sigue, una descripción de este, un resumen de las intervenciones editoriales en cada texto, observaciones y comentarios y una enumeración de todas las versiones publicadas hasta 1940 de cada poema.

5. RECEPCIÓN DE LORCA EN ESTADOS UNIDOS

La traducción, como dice Lawrence Venuti (1998), posee el poder de construir representaciones de culturas en la LM, creando cánones que no existían y estableciendo las bases para aceptar estos textos extranjeros adaptándolos al panorama doméstico existente. Una de las motivaciones al emprender este trabajo era, precisamente, averiguar cómo es la llegada de Lorca a la cultura y literatura americana y en qué términos se produce. En Estados Unidos, Lorca ha pasado a ser el nuevo canon de la poesía española traducida, pues cuando un americano piensa en un poeta español piensa en Lorca (Mayhew, 2009).

Tal y como afirma el profesor Jonathan Mayhew, de la Universidad de Kansas, en Estados Unidos, García Lorca parece vivir una *afterlife*: traducciones, imitaciones, parodias, *remixes*, artículos, críticas y demás estudios han venido haciéndose incesantemente alrededor de su figura. De hecho, Lorca se disputa con Rilke el puesto número uno de poeta europeo del siglo XXI más traducido y, aunque, de hecho, hay más ediciones de Rilke y Neruda que de Lorca en EE. UU., lo cierto es que la influencia de García Lorca sobre los poetas estadounidenses ha sido mayor, siendo esta otra de las razones que nos llevaron a comenzar esta investigación.

Siguiendo a Mayhew, la lista de poetas que han traducido a Lorca al inglés incluye a: Conrad Aiken, Amiri Baraka, Ben Belitt, Paul Blackburn, Robert Bly, Roy Campbell, Leonard Cohen, Robert Creeley, Víctor Hernández Cruz, Robert Duncan, Allen Ginsberg, Donald Hall, Edward Hirsch, Langston Hughes, Ted Hughes, Steven Jonas, Donald Justice, Bob Kaufman, Galway Kinnell, Kenneth Koch, Denise Levertov, Philip Levine, Frank Lima, Nathaniel Mackey, W.S. Merwin, Hilda Morley, Michael McClure, Frank O’Hara, Kenneth Rexroth, Barbara Jane Reyes, Jerome Rothenberg, David Shapiro, William Jay Smith, Stephen Spender, Jack Spicer, William Carlos Williams, William Stafford, Diane Wakoski y James Wright. La mayoría de estos traductores son estadounidenses, aunque también se cuentan entre sus filas ingleses, sudafricanos y canadienses.

La recepción por parte de Estados Unidos de García Lorca no carece de complejidad, señala Mayhew. Estados Unidos fue el país donde el poeta granadino dejaría su impronta más notablemente, en una época en la que el país salía de la Segunda Guerra Mundial y estaba dominado en el ámbito de la poesía por la figura de T.S. Eliot (Young, 1998). Aunque *PNY*, además de en la ciudad de los rascacielos, también se sitúa en la isla de Cuba, por los límites de este trabajo solo vamos a considerar la recepción de Lorca en Estados Unidos, aunque, tal y como afirma Bianchi (1997), su leyenda y su poesía quedaron también en esta isla caribeña para siempre, siendo este un lugar donde la figura del artista ha despertado gran interés, llegando a ser el autor extranjero más difundido, con un despliegue editorial sin precedentes, recoge Alemany Bay (2011). Desde 1962, además, y en pleno centro de La Habana Vieja, se encuentra el Teatro García Lorca, al que le cambiaron el nombre en homenaje al autor (Rabassó, 1995).

Para el lector americano, Lorca reafirmaba las ideas y estereotipos románticos del siglo XIX que había sobre España y la cultura española, a las que habían contribuido nombres como el de Ernest Hemingway. En Norteamérica, el nombre de García Lorca se asociaba y se asocia con el flamenco, los toros, el surrealismo español o los gitanos, siendo Lorca, sin duda, un poeta que representa la magia, el talento y el arte de la multicultural y mítica Andalucía, cuna del «duende» (Mayhew, 2009). Como ya sabemos, con la publicación de *PNY*, sin embargo, Lorca pretendió romper y distanciarse de todos estos clichés sobre su imagen y con estas ideas preconcebidas que le habían traído publicaciones como *Poemas del cante jondo* o *Romancero gitano*. Estos libros, junto con *Canciones*, o *PNY*, tendrían una gran influencia en poetas norteamericanos como: Langston Hughes, Jack Spicer, Robert Bly, Allen Ginsberg, Robert Creeley, Galway Kinnell, W.S. Merwin, Philip Levine, Robert Mezey, Jerome Rothenberg, Mark Strand, Clayton Eshleman y Edward Hirsch, entre otros.

Según Young (1998), la recepción de Lorca en Estados Unidos se podría dividir en tres etapas, y *PNY* marcaría un antes y varios después, pues añadiríamos una cuarta etapa a lo propuesto por Young, para conocer la recepción en Estados Unidos del poeta hoy en día, es decir, en el siglo XXI. Las tres fases de Young serían:

1. Antes de su muerte en 1936: se introduce la obra de Lorca gradualmente mediante traducciones aisladas.
2. Después de su muerte, entre 1936 y 1940: se realizan traducciones para dar a conocer al poeta víctima del fascismo. Culmina con la aparición de la traducción de *PNY* de Rolfe Humphries para Norton.
3. Tercera etapa, en torno a los 50: Lorca influye en autores norteamericanos.

Lo cierto es que, como dice Mayhew (2009), Lorca marca la recepción de la poesía española en Estados Unidos, pero ¿por qué? ¿Qué le hace tan especial e interesante?

No study of Lorca in its own terms can explain why his poetry resonated so strongly in the United States [...] while a few other poets have emerged from Lorca's shadow, his dominance is still unquestionable. Lorca's poetry establishes the very terms by which other Spanish poets are read in the English speaking world (pp. 14-15).

Para entender quizás este éxito de Lorca tal vez tendríamos que remitirnos al propio «duende» y pedir su ayuda, como el propio Lorca sugería, para entender así la magia que rodea su poesía.

El interés en Lorca se debe tanto al misterio que rodea su figura, como ocurre con Yeats, como a su obra. Lorca es el poeta de las mil caras, siempre metaforseándose, cambiando, experimentando, creciendo. En palabras de Mayhew (2009, p. 4) "is many poets at once". Además de esto, su carismática personalidad parece todavía tener un eco en el presente, y qué

decir de lo críptico de sus textos, muchos de ellos con enrevesadas historias textuales (como *PNY*), además de su genio poético, y también, aunque no le hacía falta, las fatales circunstancias de su trágica y temprana muerte han contribuido a causar un efecto de órdago en su póstuma vida poética, haciendo que Lorca se distinga y sobresalga del resto (*ibid.*).

Sin duda, las circunstancias terriblemente trágicas de su desaparición convirtieron la figura de García Lorca en una leyenda, y esto hizo que su popularidad y su mito se extendieran por el mundo, aunque esto estaba además de sobra respaldado por la calidad de su obra (Mayhew, 2009; Young, 1998). En 1936, año de su muerte, *Romancero gitano* llevaba siete ediciones y sus obras de teatro capturaban la atención del público en la capital de España y Argentina (Young, 1998). Es decir, Lorca llegó a ser famoso y a conocer el éxito en vida, pero, sin duda, su asesinato sería lo que hizo llamar la atención sobre una obra que no era conocida entonces en EE. UU. (Perulero, 2004; Young 1998).

Otros factores que contribuyeron también a que lograra el éxito en este país fue la vinculación que estableció a través de su obra con la población afroamericana, siendo primero Langston Hughes y el poeta Bob Kaufman los que más se interesarían en Lorca, anticipando así el interés de las siguientes generaciones (Mayhew, 2009). Lo mismo ocurriría gracias a su conexión con los judíos, hecho por el cual muchos poetas que compartían este origen le han rendido tributo, como Ginsberg, Koch, Levertov, Shapiro, Levine, aunque solo Rothenberg alude a la visión de Lorca sobre este pueblo en relación con el poema «Cementerio judío» de *PNY* (*ibid.*). Por último, su condición homosexual también hizo que, a la vez que ganaba enemistades, también se hiciera popular por esta misma causa.

Al parecer, según Young (1998), las primeras noticias sobre el poeta en el extranjero datan de 1922, en concreto, el 14 de enero en Londres aparece una referencia al poeta español, por primera vez, fuera de nuestro país, que estaría referida a su *Libro de poemas*. Dos años después, aparece en Berlín (en el *Berliner Tageblatt*), según recogía *El Sol*, en una reseña sobre joven literatura española. Francia reseñaba en 1926 la «Oda a Salvador Dalí⁸⁶» para *Mercure de France*, mientras se emitía *Yerma* en Radio París. En 1929, además, se publicaban las traducciones de «Preciosa y el aire» ("Ballad of Preciosa and the Wind") y el «Romance de la pena negra» ("Ballad of the Black Sorrow"), ambas a cargo de Daniel Solana, informa Perulero (2004). Estos poemas aparecieron en la revista *Alhambra* 1, 3 (agosto de 1929) de Ángel Flores, en Nueva York (Perulero, 2004; Scaramella, 2017; Walsh, 2018a; Walsh 2018b).

Durante sus vacaciones en Vermont, ese verano de 1929, Lorca había estado trabajando en la traducción de *Canciones* con el también poeta norteamericano Philip Cummings, al que

⁸⁶ En esta obra, junto con su «Oda al Santísimo Sacramento del Altar», se apreciaba un cambio de estilo. El poeta se alejaba de lo folclórico y tradicional hacia un tipo de poesía intelectual (Del Río, 1955).

había conocido en la Residencia de Estudiantes de Madrid, aunque este trabajo no vería la luz hasta 1976 (Perulero, 2004; Walsh 2018). Y es que Lorca estaba interesado en que su obra fuera traducida a la lengua inglesa, como relata en las cartas a su familia durante el viaje que recopilan Maurer y Anderson (2013c). De hecho, en esta misma publicación comprobamos que también, durante su estancia en Nueva York, la tercera semana de diciembre de 1929, se comienza a traducir *Los títeres de Cachiporra*.

De esta misma época es el testimonio de Sofía Megwinoff (2013), que relata cómo América aún no conocía a Lorca en ese momento y cómo no había ningún libro suyo en las librerías de Nueva York en el momento de su estancia. Así lo cuenta, de primera mano, en un testimonio que recogen también, como «recuerdo», Maurer y Anderson: «Me dijo que su familia lo había enviado a Estados Unidos, para que conociera América. En realidad ‘América’ no lo conocía aún a él. Yo no conseguí ningún libro suyo en librerías ni en bibliotecas de Nueva York en esa época». Herschell Brickell, hispanófilo, crítico literario y editor, le habló a Lorca de la posibilidad de publicar sus poemas neoyorquinos en inglés durante estos meses en Nueva York, sin embargo, aunque no llegarían a hacerlo en ese momento, Brickell se encargaría, años después, de convencer a la editorial W.W. Norton de publicar la traducción de Humphries e, incluso, colaboraría personalmente con una nota biográfica (Maurer y Anderson, 2013c).

Un poco después, en 1931, también al otro lado del charco se editaba una antología, *The European Caravan: A New Spirit*, que recogía a los escritores más importantes de Europa. De entre los tres poetas españoles que citaba, incluía a Lorca, junto con Guillén y Alberti (Perulero, 2004; Young, 1998). En concreto, esta antología incluía «El martirio de Santa Olalla» de Lorca traducido por Thomas McGreevy (Perulero 2004). Casi simultáneamente, en 1932, en Francia, se estaba dando a conocer *Romancero gitano* (Young, 1998). Sin embargo, fue la antología editada por Gerardo Diego ese año sobre la Generación del 27, *Poesía española contemporánea*, la que más reconocimiento aportaría a Lorca fuera de España, indica Young (1998). Al parecer, los poemas incluidos de Lorca en esta antología, *The European Caravan*, recibieron muy buenas críticas (Perulero, 2004). De hecho, probablemente fue de esta obra de donde el primer traductor de PNY, Rolfe Humphries, sacaría el poema “Song of the Little Dead” («Canción de la muerte pequeña») (Young, 1998).

Hacia 1932, el panorama de la literatura española exportada a Nueva York parece haber cambiado y, aunque los nuevos novelistas no tienen aún cabida en la ciudad, sí que se están haciendo populares nombres de la poesía joven como Gerardo Diego, Salinas, Alonso, Guillén e, incluso, suena ya el nombre de García Lorca. Además, trasciende también Vallé-Inclán, Ricardo León, Pereda, Miró, Baroja, Palacio Valdés, Galdós, Pardo Bazán o Basco Ibañez, tal y como reseña Espina (2013).

Unos años más tarde se estrena en Nueva York *Bodas de sangre*, el 11 de febrero de 1935⁸⁷, aunque esta no sería la traducción realizada por Hughes⁸⁸, sino que la firmaría José Weissberger, con la colaboración del propio autor, que buscaba abrirse camino en el mundo angloparlante (Maurer, 1992; Young, 1998). Al parecer, sería una mujer, artista y millonaria, la que promovió el estreno en su teatro, el New Playhouse, con capacidad para 300 personas (García Lorca, 2017). Lorca intentó cambiar el nombre de la obra por *Adelfa amarga* (*Bitter Oleander*, en inglés), en un intento por evitar su irremediable fracaso⁸⁹ y, por el mismo motivo, reescribió algunos pasajes para Weissberger, lo que resultó también en vano, algo que hace pensar que la traducción al inglés⁹⁰ no era muy buena, como tampoco lo era la dirección de la obra teatral (Brickell, 2010; Maurer, 1992; Young, 1998).

La obra, sin embargo, parece ser que fue elogiada por los intelectuales americanos, pero no gustó al público y, de hecho, decían que una pieza de teatro como aquella «jamás podría gustarle a un americano, ni penetrar en su civilización» (García Lorca, 2017, p. 420). *Bodas de sangre* no sería la única obra en plantear problemas en esta primera etapa debido, como es lógico, entre otras cosas, a las diferencias culturales (Maurer, 1992; Young, 1998), pues Lorca reflejaba una España profunda y difícil de transmitir a un público extranjero. No obstante, «García Lorca, empecinado poeta monolingüe, se quejó una vez en una entrevista de que la traducción era imposible» (Maurer, 1992, p. 16).

Como comenta Calvo (2007, p. 267), «Este dato sobre la recepción nos puede servir, de todos modos, como indicador de la lejanía cultural entre el contexto original en el que la obra de teatro había sido escrita y las expectativas del público». García Lorca era, en 1935, demasiado exótico, y la élite cultural de la ciudad neoyorquina no conocía demasiado la literatura española, solo podían llegar a conocer a Cervantes, y el español que se estudiaba era por intereses comerciales (Maurer, 1992; Young, 1998). Debía existir cierto temor a la traducción de un Lorca racial y pasional, cuyo imaginario, seguramente, no alcanzaban a entender. Esto explicaría las primeras reacciones de la prensa, ante las que Lorca se sentiría muy mal, aunque estaría de acuerdo con la distancia que parecía separar aquellos dos mundos (Maurer, 1992).

Sin embargo, aunque es contradictorio, precisamente lo que hace tan atractivo a Lorca para los extranjeros, en este caso para los americanos, es la percepción de que hay en él algo que les resulta cultural y espiritualmente inaprensible, que se escapa y, desde luego, si lo pensamos, tiene sentido que sea esto lo que les hace, al mismo tiempo, querer ligarse a él. Así también lo expresa Mayhew (2009):

⁸⁷ 1934 según Brickell (2010, p. 208).

⁸⁸ Hughes, por su parte, sería el primer poeta afroamericano en interesarse por la obra de Lorca y estaba trabajando también en esta obra, pero aún no la tenía concluida (Calvo, 2007; Mayhew 2009).

⁸⁹ Solo estuvo en cartel algunas noches.

⁹⁰ “It presented to the translator insuperable difficulties [...]” (Brickell, 2010, p. 208).

There is a strong tendency among American poets to romanticize their own distance from the original source, to feel nostalgia for a literary tradition felt to be deeper and more authentic. They are quite eager to take Lorca as one of their own, to translate and parody his works within their own cultural context with an enormous sense of liberty. [...] without ever abandoning the ideal of a poet deeply enmeshed in a culture more exotic than their own (p. 176).

Para América, Lorca representaba, de hecho, como hemos visto, no solo el estereotipo de la cultura española, sino también un poeta primitivo y una figura casi religiosa, opina este autor. El poeta es, según el crítico americano, dueño de un universo propio, construido en 36 fructíferos años que, sumado al gusto que tiene siempre lo exótico, despertaría el interés por el folclore en Estados Unidos pues, para ser universal hay que ser local, como decía Miró. Además, por otra parte, en EE. UU., Lorca sería considerado el representante más prominente del «surrealismo español», una etiqueta asociada a poetas incluso no españoles, donde lo más importante no parece la verdadera vinculación con el surrealismo que pudiera existir (Anderson, 2018).

A pesar del fracaso del estreno de *Bodas de sangre*, y de lo difícil que parecía traducir al poeta español, serían muchos los editores, escritores y poetas que después intentarían de nuevo esta misma empresa, como aseguraba Maurer ya en 1992. Por ejemplo, las editoriales Farrar, Strauss and Giroux, Grove Press, New Directions, o los poetas Ben Belitt, Langston Hughes, W. S. Merwin, Robert Bly, Roy Campbell, Norman di Giovanni, Rolfe Humphries, Lysander Kemp, William Jay Smith, Jack Spicer y Stephen Spender, entre otros.

En 1937, el que se acabaría convirtiendo en el primer traductor de *PNY*, Humphries, publicaría en *New Republic* un romance, el «Romance de la luna luna», cuyo carácter popular marcaría la recepción de Lorca, al menos la primera, en Estados Unidos (Young, 1998), aunque esto ya se sitúa después del asesinato del poeta que, sin duda, supondría un antes y un después también en la historia de su recepción, como hemos indicado previamente. Y es que, tras la muerte del genio, empiezan a aparecer «un aluvión» de poemas en revistas como *Poetry*, *The Kenyon Review*, *The New Republic* y *The Nation*, un movimiento que estaba, precisamente, liderado por Humphries (Young, 1998).

Como hemos visto, sin embargo, son muy escasas las traducciones publicadas al inglés antes de la muerte de Lorca y, en general, estas primeras traducciones dejan mucho que desear en cuanto a la relación entre el sonido y la palabra, y parecen estar hechas literalmente con escasa sensibilidad a nivel poético, según destaca Young (1998). Entre las distintas traducciones, destaca en positivo la del poeta, crítico de arte y más tarde director de la Irish National Gallery, Thomas McGreevy, cuyo trabajo mencionábamos anteriormente. Si bien en vida fue tímido el coqueteo de Lorca con el mundo anglosajón, lo cierto es que, tras su muerte, como destaca

Perulero (2004), solamente entre 1936 y 1940 se publican hasta treinta traducciones de libros ya conocidos en el mercado español, además de múltiples publicaciones parciales, comparándosele incluso ya solamente con Miguel de Cervantes Saavedra (Walsh, 2020).

Indignado por los acontecimientos sucedidos en España, como estaban también otros intelectuales norteamericanos, Humphries colabora con la publicación de un libro en apoyo a la República española *...and Spain sings. Fifty loyalist ballads adapted by American poets*, antología escrita por republicanos de nuestro país (Perulero, 2004). Aquí no aparece ningún poema de Lorca, porque sus poemas no eran políticos, a pesar de estar comprometido con la II República (Gibson, 1980), aunque sí aparece una denuncia a su asesinato: «El crimen fue en Granada» de Antonio Machado (Perulero, 2004). Humphries, por su parte, tradujo algunos poemas sueltos, como «Canción del jinete» y «Baladilla de los tres ríos», así como romances que mandaba a Louise Bogan (*The New Yorker*), aunque el primer poema que se publicaría tras la muerte del poeta sería "Ballad of the Little Death" («Canción de la muerte pequeña»), que aparecería en *The Nation* el 28 de noviembre de 1936 (Perulero, 2004). En palabras de Young (1998, p. 111), la publicación de este poema «[...] anticipa la gran ola de interés que va a esparcirse en Europa y América durante los próximos años».

Mientras tanto, en Londres, Heinemann publica en 1937 *Lament for the Death of a Bullfighter (Llanto por Ignacio Sánchez Megías)*, traducido por A.L. Lloyd, que fue reseñado por notables medios americanos (Perulero, 2004) y cuyos fallos de traducción aparecerían en el artículo "The Life and Death of García Lorca" de Humphries (Young, 1998) publicado en *Nation* el 18 de septiembre de 1937 (Alba, 2020). La publicación incluía, además, «La casa infiel», «Preciosa y el aire», «Romance de la Guardia Civil española», «Prendimiento de Antoñito el Camborio» y «Martirio de Santa Olalla» (Brickell, 2010; Perulero, 2004). En este momento, Lorca empieza a ser conocido en Estados Unidos como una especie de «trovador» del folclore español, apunta Maurer (1998a).

Ese mismo año, 1937, el también poeta americano Langston Hughes completa la traducción de quince de los dieciocho poemas de *Romancero gitano* en los que estaba trabajando (Calvo, 2007). Sin embargo, Hughes no los publicaría hasta bastante después, en concreto, en 1951 (Maurer y Anderson, 2013c). Durante este amplio intervalo de tiempo, al parecer, estaría reelaborándolos, yendo y viniendo sobre ellos, como hacía el propio Lorca (*ibid.*). Hughes había viajado a España como corresponsal de guerra ese año (1937) y, durante su estancia en Madrid, Alberti le ofreció un ejemplar que acababa de publicar de *Romancero*, como homenaje al poeta recién asesinado. Esta sería la edición que utilizaría para realizar su traducción con ayuda del mismo Rafael Alberti, su mujer María Teresa León y Manuel Altoaguirre (Calvo, 2007). Cinco de esos poemas verían la luz al año siguiente en la revista *New Masses*.

Calvo (2007), especialista en la figura y obra de Langston Hughes, nos da más detalles sobre esta publicación que relaciona al poeta afroamericano con Lorca. Según él, *New Masses* era:

una publicación que había nacido como alternativa independiente a propuestas más marcadamente marxistas del partido comunista americano. No conocemos la reacción inicial a la publicación de estos poemas en Estados Unidos, aunque el nombre de Lorca era ya conocido entre los escritores de izquierda y la intelectualidad americana. El ascenso del fascismo en Alemania e Italia, así como los pormenores de la Guerra Civil que se estaba aún librando en España, se habían convertido en motivo reivindicativo para numerosos grupos y asociaciones de artistas contra el fascismo, a una de las cuales pertenecía el propio Langston Hughes (p. 278).

Hughes terminó de traducir este *Romancero* en el año 1951, o al menos le puso punto final con la ayuda y colaboración de Miguel Covarrubias, artista mexicano, e incluso con la revisión, en junio de ese año, de Francisco García Lorca, hermano del poeta y ya profesor en la Universidad de Columbia (Maurer y Anderson, 2013c; Calvo, 2007). Hughes está considerado uno de los mejores traductores de Lorca al inglés, y su traducción de *Romancero*, según la crítica, merece un lugar especial dentro de la literatura en Estados Unidos, pues sería una de las mejores obras de la mitad del siglo XX, si bien, según Mayhew (2009), esta obra nunca ha sido publicada por una gran editorial y está bastante olvidada. Mayhew describe así esta reconocida traducción de Hughes: “The main strengths of his Gypsy Ballads are its colloquial sharpness and its musicality. Unlike many other translators (Spender, Humphries, Kirkland), Hughes does not water down Lorca’s language through redundancy or weak lexical choices” (p. 57). Por el contrario, al parecer, *a priori*, uno de los fallos de Humphries como traductor sería ignorar el recurso de la repetición que Lorca emplea en su poesía e introducir la redundancia, perdiendo fuerza con respecto al TO, como le ocurre a Kirkland (*ibid.*).

Romancero gitano es el libro más conocido de Lorca en español e integra los poemas más famosos del autor, además de los más traducidos, relata Jonathan Mayhew (2009). Rolfe Humphries, Carl Cobb, Robert Havard, Michael Hartnett y Will Kirkland han traducido el libro íntegramente, y Bly, Lloyd, Spender and Gili, Blackburn, Merryn Williams, William Bryant Logan, entre otros, lo han traducido de forma parcial, agrega el profesor americano. Solo los *Sonetos a Orfeo* y *Elegías de Duino* de Rilke se han traducido más que *Romancero*, dice, a pesar de ser *Romancero gitano* un libro muy difícil, tanto que, por su uso preciso del lenguaje, la métrica, el ritmo y el *narrative momentum* hay quien lo considera incluso más difícil de traducir que *PNY*. Por nuestra parte, añadiríamos, de entrada, que una de las grandes diferencias entre la traducción de *PNY* y de *Romancero* es el carácter marcadamente cultural del segundo.

Otro poeta afroamericano que se interesaría mucho por la obra de Lorca, además de Langston Hughes, sería Bob Kaufman, de la generación *beat*, que aludiría a Lorca en su poesía estableciendo también, conexiones y referencias intertextuales (por ejemplo, con la traducción del «El Rey de Harlem» de Belitt), informa Mayhew (2009). Sin buscar el rigor, para este investigador, Kaufman pretende dar rienda suelta a la creatividad y jugar con textos de, por ejemplo, *PNY*. Esta es una manera de traducir a Lorca diferente, de hacerlo presente, alejada del rigor académico y analítico por medio de la «variación».

Un año después de que Langston Hughes completase la traducción de los famosos poemas de Lorca, tal y como se hace eco Anderson (2018) y como hemos explicado en el apartado anterior, en 1938, Humphries propone a Norton publicar un libro dedicado a este gran autor español que había que seguir dando a conocer en Estados Unidos, algo de lo que este profesor americano parecía querer encargarse personalmente. En este libro, se incluirían algunas composiciones de *Canciones*, el *Romancero gitano* y algún poema tardío, relata el profesor de origen británico. Norton quería, además, incluir *Llanto por Ignacio Sánchez Megías*, aunque el hallazgo de algunos poemas de *PNY* en México por parte de Humphries (en concreto «Oda a Walt Whitman» y «Ciudad sin sueño») haría que se reconsiderasen los planes editoriales (Anderson, 2018; Young, 1998). En este momento, esta serie de poemas neoyorkinos que, como decía Mayhew (2009), parecía a medio camino entre dos culturas, no era aún conocida por casi nadie.

De los dos poemas que localizó Humphries en México, el primero, «Oda a Walt Whitman», había aparecido parcialmente en la primera edición de la antología de Gerardo Diego (1932), y el segundo, «Ciudad sin sueño», apareció en la segunda edición (1934) (Young, 1998). El editor Henry Herschel Brickell, que ya había intentado en su día animar a Lorca a publicar en inglés, fue uno de los que convenció a Norton para que publicase estos poemas de *PNY*, como decíamos previamente, pues este había conocido a Lorca personalmente y lo consideraba un genio, afirma Young (1998). Por supuesto, se decidió incluir estos poemas en el proyecto de traducción de Humphries, pues, sin duda, era material inédito muy interesante y diferente a lo anterior. De este modo, Rolfe Humphries abrió *PNY* al mundo a través de su libro, un proyecto que tendría una importancia decisiva en la recepción de Lorca en el mundo anglosajón e inspiraría a artistas de la talla de Lou Reed, Leonard Cohen o Allen Ginsberg (Walsh, 2018a; 2018b).

A pesar de que la publicación del libro peligró, e incluso hubo un parón en el proyecto en 1939 por decisión de Norton (Perulero, 2004), finalmente y por fortuna, este siguió adelante y, como ya sabemos, finalmente, la idea de incluir algunos poemas de *PNY* se transformaría, tras el ofrecimiento de Bergamín a Norton, en traducir toda la colección de *PNY* por primera vez en lengua inglesa, añadiendo, eso sí, algunos poemas de *Canciones* y *Romancero gitano* al final, dándole a estos novedosos poemas la importancia y el protagonismo que merecían. En Norton,

conocían este trabajo de Humphries de traducción como «proyecto Lorca». Según Young (1998), aunque Rolfe Humphries aceptó traducir los poemas neoyorquinos, no quiso finalmente traducir *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*, seguramente por su dificultad, y Norton estuvo de acuerdo y respetó esta decisión.

Al principio, la acogida de los poemas sobre Nueva York no fue del todo buena. De hecho, el impacto de esta traducción no fue nada destacable. Se vendieron solo unas 375 copias y no se volvió a editar, algo que, al parecer, no se atribuyó a la labor del traductor, sino al carácter de la obra en sí, que la crítica, casi mayoritariamente, coincidió en etiquetar como surrealista y a asociarla con Dalí, como relataba recientemente Anderson (2018). De hecho, la publicación fue objeto de duras críticas, e incluso algunos escritores acusaban a Lorca de pretender pasar por surrealista. El propio traductor, Humphries, había confesado no sentirse cómodo con estos poemas que no lograba comprender, explica Maurer (1998a). Sin embargo, estas opiniones cambiarían con el tiempo.

Un poco antes de la publicación de *PNY* en Estados Unidos, mientras Humphries estaba ya trabajando en este proyecto con nombre propio, en 1939, aparece la antología *Selected Poems of Federico García Lorca*, de forma casi simultánea en Londres, para la editorial Dolphin, y en Nueva York y Canadá para la editorial Oxford University Press. Las traducciones corrían a cargo de Stephen Spender y J.L. Gili. Esta colección, que tuvo una buena acogida, sería la más significativa para no hispanohablantes hasta 1955, de la que la crítica americana destacaría su barbarie, sus raíces flamencas y su arraigo al sur de España (Anderson, 2018; Mayhew, 2009; Perulero, 2004). El volumen incluía, además, tres poemas que formarían parte del inédito *PNY*: «Oda a Walt Whitman», «El Rey de Harlem» y «La aurora» (Walsh, 2017). Por la fecha clave en la que se publica esta antología, con el fin de la Guerra Civil y el comienzo de la dictadura, se puede adivinar la carga política que conllevaba la publicación. Las primeras traducciones de Lorca aparecen así teñidas por su asesinato y por la situación política (Maurer, 1998a).

Perulero (2004) destaca también, en 1938, la publicación del libro *Translation of Hispanic Poets*, que incluye traducciones hechas por distintos autores y que sería publicada por la Hispanic Society of America. Mientras tanto, se seguían publicando poemas sueltos, como «San Gabriel» de Hughes⁹¹, anota Perulero Pardo-Balmonte. Sin embargo, la traducción y publicación de *PNY* es, no obstante, la más notoria, apareciendo solo cuatro años después de la muerte del poeta, como el arma viva de un poeta que ya se había convertido en un símbolo,

⁹¹ Véase el artículo de Perulero Pardo-Balmonte (2004) para más información a este respecto: «Recepción y repercusión de la poesía de Federico García Lorca en la poesía norteamericana del s. XX: el caso de "Poeta en Nueva York"».

destaca Balmonte, a pesar de que Lorca seguía siendo el autor de *Romancero* y que *PNY* era una anécdota. Ángel del Río (1955), que en su prólogo a la segunda traducción de la obra calificaba la primera traducción de Humphries como excelente, señalaba que no fue hasta que se publicó *PNY* cuando se empezó a entender la visión poética de Lorca, y cuando se le empezó a valorar.

Al comienzo de los años cuarenta, Honig (1992) cree que la poesía de Lorca ya se iba conociendo en inglés y que la gente lo relacionaba con Dylan Thomas, Donne y Hopkins, Quevedo y Góngora y se comparaba con Rilke, Synge, Yeats y Eliot (Anderson, 2018). En un trabajo reciente de Walsh (2018a, 2018b), podemos leer que, de forma paralela a la traducción de *PNY*, se produciría un cambio ideológico en la recepción de la figura del poeta, que pasó de ser mártir y víctima de la Guerra Civil en España a protagonizar los estudios *queer*, en auge hoy en día, como icono *gay*.

Un poco más tarde, en 1944, el libro de Edwing Honig, titulado *García Lorca* y publicado por New Directions, acabaría situando ya al poeta dentro de su tradición para el público americano, expone Mayhew (2009). Según este, en 1947, poco antes de que Lorca alcance la cúspide de su popularidad en EE. UU., que llegarían en los años 50, New Directions publica *Three Tragedies* de Lorca, y es en esta década en la que los influyentes escritores Jack Spicer, Kenneth Koch y Jerome Rothenberg conocen la obra del poeta español. Ya en los años 50, como adelantábamos, se publica *Gypsy Ballads* de Hughes, un traductor al que no se lee tanto como se le menciona, y en el que tampoco parecen buscar inspiración los traductores, pese al reconocimiento del que disfruta (*ibid.*).

Desde finales de la década de los cuarenta a principios de los años cincuenta hasta los setenta, “[...] roughly from the 1951 publication of Langston Hughes’s *Gypsy Ballads* to Robert Bly’s 1973 *Jiménez & Lorca: Selected Poems*” (Mayhew, 2009, p. 25), se podría situar la época de mayor impacto del lorquismo en los poetas americanos, cuyos herederos serían los poetas de los ochenta, según Mayhew (2009). Parece claro que el punto máximo del lorquismo se localiza entre 1955, con la publicación de *The Selected Poems of Federico García Lorca*, la exitosa traducción de *PNY* de Ben Belitt y con la fundación, además, un poco más tarde, de la «Escuela de la imagen profunda», a mediados de los años sesenta (*Deep Image School*) (Anderson, 2018; Mayhew, 2009).

The Selected Poems of Federico García Lorca estaría coeditado por Francisco García Lorca y Donald M. Allen, explica Mayhew (2009). Este sería un popurrí de traducciones de Lorca de 1939 a 1955 hechas por hasta dieciocho grandes traductores, entre los que se encontraban Merwin, Honig, Hughes, Lloyd, Spender, Campbell y publicado también por New Directions, declara el crítico. En 1955, se sitúa también, como decíamos, la traducción de Ben Belitt de *PNY*, esta última con Donald M. Allen a cargo de la edición en Grove Press, notifica. Los lectores de Lorca en EE. UU. se hacen eco del carácter racial de su obra, aunque será el

«duende» lorquiano, que entraría en escena de la mano precisamente de Ben Belitt y de su traducción de *PNY*, el encargado de conquistar el país.

Mayhew cuenta que un americano podía no saber quién era Lorca, pero seguro que había oído hablar del «duende». En palabras de este crítico, “Taken together, ‘Play and Theory of the Duende’, ‘Ode to Walt Whitman’, and a few other poems from Poet in New York stimulate more than half of all American responses to Lorca” (pp. 48-49). Sin embargo, esto no es del todo positivo pues, para Mayhew, la relación entre el interés por el duende y el auténtico interés por Lorca debe ser inversamente proporcional, pues el interés de los americanos por el duende deja entrever un interés superficial por el autor. No obstante, lo cierto es que este «duende» funciona en la cultura norteamericana, probablemente en tanto en cuanto continúa siendo un elemento exótico, que, de hecho, no se puede traducir, aunque, aún así, está siempre relacionado con la introducción y traducción de Lorca en el país: “[...]it serves as the tutelary spirit of the American translation of Lorca” (p. 51).

Con respecto a la traducción de Ben Belitt propiamente dicha, la segunda traducción de *PNY*, esta resulta bastante diferente al resto casi a simple vista. De un carácter mucho más libre y creativo, podemos adelantar que es una interpretación bastante experimental, y que presenta pérdidas aseguradas respecto al TO, lo cual ha tenido que afectar, pensamos, a cómo Estados Unidos ha leído a Lorca, ya que ha sido la traducción más popular del libro, aparecida durante el denominado *American Lorca boom* de los años cincuenta y sesenta (*ibid.*). Tal fue el éxito de esta «particular» traducción que en 1980 se había impreso ya hasta 18 veces «[...] y en 1983 se lanzó una edición ligeramente modernizada, con apéndices al prólogo y a la cronología donde se recogían algunos de los descubrimientos textuales que habían tenido lugar entretanto», manifiesta Anderson (2018).

Esta obra, dice el crítico, junto con la antología de *New Directions*, estimularían una nueva fuente de interés en la figura de Lorca y contribuirían activamente a la configuración de la imagen del poeta por parte del público americano. Parte del éxito de la traducción de Belitt se debe a su adecuación tanto estilística como temática al contexto de la recepción, pues, de hecho, a los escritores de la generación *beat* les pareció un texto surrealista «moderno» (Anderson, 2018; Walsh, 2017 y 2018). Anderson (2018) describe así el panorama cultural que dominaba en este momento Estados Unidos:

En este momento está surgiendo la Beat Generation: *Howl*, de Allen Ginsberg, es de 1956; *On the Road*, de Jack Kerouac, de 1957; *Gasoline & The Vestal Lady on Brattle*, de Gregory Corso, de 1958; *Naked Lunch*, de William S. Burroughs, de 1959, y la influyente antología *The New American Poetry 1945-1960* [...] de 1960. City Lights Bookstore, de San Francisco, fue fundada por Lawrence Ferlinghetti en 1953, y la editorial City Lights Publishers en 1955 (p. 105).

Además, según sus investigaciones, es tal el cambio que, cuando *PNY* aparece por primera vez en 1940, la etiqueta «surrealista» tendría una connotación negativa, mientras que en 1955 habría evolucionado y sería algo positivo.

Al parecer, estas primeras traducciones de Lorca hicieron daño a cómo se lee a Lorca en lengua inglesa, principalmente por dos motivos, por la pérdida de la fuerza por parte de Spender y Gili y, por otra, por la oscuridad y abstracción de Belitt, que introdujo más problemas a los ya (no pocos) impuestos por el TO “[...] bequeathing an exaggerated conception of Lorca’s bizarre irrationality to subsequent generations of American poets” (Mayhew, 2009, p. 76). Empero, Lorca sobreviviría a esto, a pesar de que el público americano no tuvo acceso a ediciones más fiables hasta finales del siglo XX, cuando Christopher Maurer comenzó a editarlas, manifiesta Jonathan Mayhew, que añade que, curiosamente, aunque las traducciones malas no hundieron a Lorca, las buenas tampoco supondrían una gran diferencia de cara a la recepción.

Es unos años más tarde, en 1960, cuando se puede ver el efecto del impacto de Lorca en la cultura americana como consecuencia, en parte, del trabajo de traducción de Belitt, además del estilo propio de Lorca y sus rasgos textuales, características que harían que el poeta se prestase a ser una gran influencia en este país y a ser también objeto de adaptaciones, expone Andrew A. Anderson (2018). El mismo editor encargado de la traducción de Belitt y coeditor de *The Selected Poems of Federico García Lorca*, Allen (Walsh, 2017), sería el encargado de la publicación *The New American Poetry*, obra que nunca ha dejado de publicarse, y que incluía a la generación *Beat*, el *Renacimiento de San Francisco*, la *Escuela de Nueva York* y los poetas de *Black Mountain*, comunica Mayhew (2009). Esta publicación contaba con autores que admiraban a Lorca como Creeley, Spicer, Ginsberg u O’Hara entre otros⁹².

A esta obra de referencia, *The New American Poetry*, que influyó a generaciones de lectores y escritores, le siguió una segunda parte en 1973, un libro denominado *The Poetics of the New American Poetry*, donde, curiosamente, se incluía, como único texto de un autor no inglés, la conferencia de Lorca sobre el duende, una observación que pone de relieve Jonathan Mayhew (2009). Según este, este detalle sería muy significativo: “It should be noted that such

⁹² En *The New American Poetry* aparecieron también los siguientes nombres de poetas nacidos entre 1925 y 1926, sobre los que Lorca ejerció una gran influencia en Estados Unidos, tal y como recoge Allen (1960): Helen Adam, John Ashbery, Paul Blackburn, Robin Blaser, Ebbe Borregaard, Bruce Boyd, Ray Bremser, Brother Antoninus, James Broughton, Paul Carroll, Gregory Corso, Robert Creeley, Edward Dorn, Kirby Doyle, Robert Duerden, Robert Duncan, Larry Eigner, Lawrence Ferlinghetti, Edward Field, Allen Ginsberg, Madeline Gleason, Barbara Guest, LeRoi Jones, Jack Kerouac, Kenneth Koch, Philip Lamantia, Denise Levertov, Ron Loewinsohn, Edward Marshall, Michael McClure, David Meltzer, Frank O’Hara, Charles Olson, Joel Oppenheimer, Peter Orlovsky, Stuart Perkoff, James Schuyler, Gary Snyder, Gilbert Sorrentino, Jack Spicer, Lew Welch, Philip Whalen, John Wieners, Jonathan Williams.

manifestoes and statements of poetics are extremely significant both in the American and the Spanish literary tradition” (p. 26).

Durante este periodo, la influencia del lorquismo llegó también a la música norteamericana a través de autores como George Crumb, Joan Baez, que grabó varios temas de sus poemas, o el popular canadiense Leonard Cohen y su versión de «Pequeño vals vienés», convertido en “Take this Waltz”, una versión que le supuso al cantautor unas 150 horas de trabajo (De Lisle, 2004; Mayhew, 2009). En esta década de los 60 es probable que, dentro del panorama cultural, el que más o el que menos hubiera dado con la traducción de Belitt de *PNY* (Mayhew, 2009). Incluso Miles Davis, al parecer, habría estado leyendo a Lorca en esta época, cuando grabó *Sketches of Spain*, dice el autor de *Apocryphal Lorca*.

Con la Guerra Fría, se origina un movimiento multicultural en Estados Unidos dentro del cual estaría Lorca, escribe Mayhew. Se trata de la apertura a influencias de tipo internacional, como el flamenco o el budismo y, al mismo tiempo, el reconocimiento de lo propio: el *jazz* o la cultura de los nativos. De esta manera nace en esta época de posguerra el «excepcionalismo americano», y es que es durante la guerra cuando se va gestando la idea de lo único o privilegiado de la cultura americana, agrega. En este sentido, la «Oda a Walt Whitman» es muy significativa, teniendo en cuenta que Whitman se cuenta entre los padres de este «excepcionalismo», junto con Emerson y Thoreau, precursor, además, de la poesía americana de la época.

De entre los poetas en los que Lorca influiría de una forma especial, Mayhew destaca a Frank O’Hara, uno de los poetas que participó, como hemos dicho, en *The New American Poetry*. En poemas como “Young Girl in Pursuit of Lorca” de *Poems Retrieved*, se puede ver una muestra de lo que sería la imagen profunda, que empezaba a ser una tendencia en los años sesenta, y también se aprecia un reflejo del estilo de la traducción tan influyente y ornamentada de *PNY* de Belitt, que tanto calaría en EE. UU. La huella de Lorca, sin embargo, como dice este crítico, no puede limitarse a un estilo o a una escuela. Después de la traducción de Belitt del 55, los poemas de O’Hara fueron la mayor influencia de Lorca en Estados Unidos junto con *The Selected Poems of Federico García Lorca*.

Tanto se ha traducido a Lorca que ya en 1950-1960 hay quien habla de un Lorca americano, de hecho, ningún poeta ha sido tan «americanizado» como él, sostiene Mayhew, que ha analizado someramente la traducción de Lorca en Estados Unidos y opina que tanto los poetas como los traductores lo han domesticado para que encajase en el contexto americano, en lugar de darle su lugar dentro de la historia de la literatura española, tal vez debido a los problemas que plantea a nivel intercultural. Tanto es así que, además de las traducciones propiamente dichas, en inglés podemos encontrar fenómenos relacionados con el poeta como, por ejemplo,

traducciones donde no hay originales, que Mayhew ha denominado *apocryphal translation*⁹³, como “After Lorca” de Robert Creeley o los poemas de Jack Spicer, donde se citan obras de Lorca que no existen y se cambian los poemas originales, haciendo novedosas adaptaciones. Incluso se ha llegado a hablar de un poeta ficticio, resultado de un injerto de Borges y Lorca, en la obra *Some South American Poets* de Kenneth Koch.

Siguiendo al profesor Mayhew, que es quien más se ha adentrado hasta la fecha en este terreno, este menciona también, en particular, la obra *After Lorca* de Jack Spicer, que tendría una destacada relevancia dentro de la recepción de Lorca en el país y sería el trabajo más largo y complejo acerca de García Lorca, así como también de los más importantes de la poesía americana de la posguerra. Unos años antes, en 1952, había aparecido también el poema del mismo nombre, “After Lorca”, escrito por el poeta Robert Creeley que, aunque no tuvo repercusión en su carrera literaria, sería el primer poema de este tipo escrito en inglés y precedería a la ola de interés que se despertaría en Estados Unidos por el autor tres o cuatro años más tarde.

Al parecer, Creeley lo que hace es recoger en inglés un poema de Lorca recitado por un tal Martí, al que había conocido en Francia, y que decía haber sido amigo del escritor. En palabras del propio Creeley (2007):

This is a poem of Lorca's. He told me, for example, that there's a situation like this is, where Lorca with a couple of friends had gone through a classic fiesta of poets in the South of Spain and his friends sort of pushed Lorca to compete. It was a classic old-time competition of poets, like a slam so they pushed him so “how you gotta get up and show him what you can do?”, so he got up and he recited this poem of which there is no record at all, except my friend John Martí, as I knew him, translated it for me from Spanish through curious Catalan to Provençal to some, which I then it went into French in some way, and I made a very modest approximation of what I thought he was saying to me called “After Lorca”.

Según Mayhew (2009), una de las hipótesis que se barajan es que la letra fuera una letra de una canción de flamenco recogida en *Cantes flamencos y cantares* de Antonio Machado y Álvarez, que tal vez Martí pudo escuchar, cantar o recitar, y que pudo confundir con un poema de Lorca, o puede que Lorca hiciera una versión de esta letra, que sería, en todo caso, lo que Martí recordaba.

Kenneth Koch fue otro de los poetas americanos más lorquianos, junto con O'Hara, relata el profesor de Kansas, con quienes compartía el nombre propio de su interés en la literatura española: Federico García Lorca, lo mismo que les ocurría a muchos otros poetas como Duncan, Spicer, Ginsberg, Creeley, Wakoski y Rothenberg. Este último, interesado como Lorca en distintos movimientos culturales, acuñó junto con Kelly el término «imagen profunda» y

⁹³ De ahí el título de su obra: *Apocryphal Lorca*.

comenzó este movimiento, llegando a ser una figura muy importante dentro del lorquismo americano principalmente en los años cincuenta y sesenta (Mayhew, 2009; Poets.org, s.f.).

Por medio de esa "imagen profunda", no sólo rechazan el racionalismo y la tendencia de Eliot hacia la abstracción, sino que se oponen, asimismo, a una sociedad opresivamente capitalista y, en su opinión, excesivamente industrializada. No es de extrañar, por tanto, que Poeta en Nueva York supusiera para ellos un gran descubrimiento (Perulero, 2004, pp. 346-347).

Rothenberg (1992) declara que Lorca sería el primero en abrirles hacia la poesía europea contemporánea. Además, en los años sesenta y setenta, Rothenberg funda la etnopoésia, un tipo de poesía de la que Lorca podría ser el prototipo de poeta, y por el que sería más conocido (Mayhew, 2009; Poets.org, s.f.). Aquí trata de buscar las raíces de la cultura, con la intención de perpetuar legados literarios, consistía en una mezcla entre poesía, lingüística, antropología y etnología (Poets.org, s.f.).

En cuanto a la «imagen profunda», a partir de los años sesenta, esta es la manera más habitual de encontrar a Lorca en EE. UU., nos sugiere Jonathan Mayhew en 2009. En la introducción de Paul Hoover (1994) de su antología *Postmodern American Poetry*, la encontramos definida así:

The deep image, as seen in various phases of the work of Diane Wakoski, Robert Kelly, Clayton Eshleman, and Rothenberg himself, is inspired by Andalusian cante jondo, or "deep song", surrealist-influenced Spanish poetry, including that of Federico García Lorca, and Lorca's essay "Theory and Function of the Duende" (a Spanish word denoting ghosts and magic but in the poetic sense a deep knowledge, as of beauty and death). Strongly felt and resonant, the deep image poem is as heroic in mood and stylized in execution as the flamenco.

Sin embargo, aquí Hoover estaría relacionando la poesía neopopular de Lorca, el cante jondo y el duende con la poesía surrealista española, aunque en principio estos sean dos estilos distintos que Lorca cultivaría. Lo que sí es cierto es que la «imagen profunda» hace referencia a un tipo de poesía simbolista que conecta lo físico y lo espiritual y que estaría inspirada en el «cante jondo» de Lorca (Poetry Foundation, 2019). Lo que más sorprende aquí sería la manera irracional de ligar imágenes, tratando de emular el estilo de Lorca y seleccionando también un léxico similar, que apunta Mayhew (2009) quien, sin embargo, revela también que el granadino solo sería uno de los poetas que inspiraría tendencia, que bebería también de otros poetas europeos y latinoamericanos, pues a nivel académico el nombre de Lorca aparece asociado a la imagen profunda junto a autores como Neruda, Jiménez, Vallejo, Trakl, Breton, Aleixandre, Machado, Guillén o Tranströmer, entre otros.

Hay que tener en cuenta que, como dice Bly en la siguiente cita que, aunque la «imagen profunda» trataba de imitar el estilo de Lorca, sobre todo ese surrealismo que mostraba en *PNY* y que, como dice Perulero (2004), era distinto al francés, este era difícil para ellos de captar, precisamente por lo pobres que habían sido sus traducciones. Bly (1967), de hecho, reclamaba en *Lorca & Jiménez* una traducción mejor de la obra. Sin embargo, a pesar de esto, por sus palabras, parece que a pesar de la cuestionable calidad de las traducciones disponibles este poeta y ensayista ya intuye algo diferente a los surrealistas franceses en el trabajo del escritor español, hay algo de verdad en Lorca y en Aleixandre y, así, opina que el trabajo surrealista de los españoles sería más hondo que el de los franceses, con excepción de Breton.

[...] I've always thought that Spanish surrealism was deeper than French surrealism. In America we only know French surrealism through Breton and poets of that sort. So our vision of surrealism is very distorted. It hasn't been until recently, for example, that we've looked at the work of Vicente Aleixandre. *The Poet in New York* is very badly translated, so Spanish surrealism is still basically unknown to us. But when you compare the two, it seems evident that French surrealism comes more from the false unconscious. Breton in many of his images definitely reaches down and touches something else, something absolutely genuine. Many surrealists who follow him do not. Their rational school education has been so powerful, and their sense of landscape so weak, that when they reach inside, two out of three images will be recreated by their actual mind imitating the unconscious (Bly, 1988, p. 65).

Robert Bly, había fundado la revista *The Fifties* en la década del mismo nombre, los cincuenta, y en torno a esta surgió un movimiento, el «subjetivismo», al que pertenecería también Wright, Kelly o Rothenberg, entre otros muchos poetas interesados en cultivar la imagen. Se trataba además de poetas que reaccionaban contra el modernismo de T.S. Eliott y que estaban interesados en otras corrientes, entre ellas las provenientes de Europa (Perulero, 2004; (Poetry Foundation, s.f.). De este modo, Bly continuó desarrollando la «imagen profunda» junto con otros jóvenes poetas americanos de mitad de siglo, como Kinnell, Levine o Strand, que utilizaban imágenes para producir poesía y significados poéticos en poemas normalmente de tipo narrativo (Mayhew, 2009; Poetry Foundation, 2019). Además, Bly publicaría también traducciones de Lorca en su libro de 1973 *Lorca & Jiménez* y, a pesar de no ser muy buenas, ayudarían a la difusión de la poesía española en Estados Unidos, aunque este se encargaría sobre todo de la difusión de nombres como Machado, Aleixandre, Hernández y Neruda (Mayhew, 2009).

En general, en los años setenta el surrealismo español estaba en boga, así como los programas de escritura creativa en las universidades norteamericanas, y esta escuela de la imagen profunda llegó a institucionalizarse (Mayhew, 2009). En 1979, se publica *Lorca/Blackburn* de Paul Blackburn, un entusiasta de Lorca que pone de relieve algunas claves para la práctica de la traducción en el momento, aunque esta publicación no tendría la repercusión de la de Belitt, entre otras cosas porque fue publicada en una fase más tardía del lorquismo, indica Mayhew. A la hora

de traducir, indica, se combinarían distintas técnicas, siendo a veces muy literal (*transliterating*) y, en ocasiones, demasiado libre e idiomático, incluso coloquial en inglés. Además, este tendría en cuenta la convergencia entre la sensualidad y vitalidad de la lengua española, la preocupación y claridad imaginista y la musicalidad de poetas de la época. Como se puede comprobar, esta publicación, *Lorca/Blackburn*, contiene treinta y siete poemas de *Canciones*, *Romancero gitano*, *Diván del Tamarit* y algunas canciones anónimas populares que el autor atribuiría a Lorca, pero que al parecer serían canciones para las que Lorca simplemente habría escrito el acompañamiento al piano (*ibid.*).

Rothenberg que, como hemos dicho, ayudó a la transmisión de la obra de Lorca en EE. UU. sobre todo en las décadas de los años cincuenta y sesenta, tiene además una gran importancia dentro de la recepción al inglés de Lorca, ya que este es el encargado de traducir la primera obra completa del escritor al inglés, *Suites*, para el libro de Maurer de 1991, lo cual pone de manifiesto su importancia dentro de esta historia de recepción, pues Maurer es uno de los lorquistas más importantes desde la década de los ochenta, como bien indica Mayhew (2009). Sin embargo, según el crítico, cuando aparece *The Collected Poems* de Maurer la obra de Lorca parecía haberse estancado en Estados Unidos.

Hay que señalar, como hace Mayhew, que en esta publicación las traducciones son nuevas, Maurer no recopila la estela de los trabajos de la posguerra, y más de un cuarto del libro estaría realizado por el poeta británico Stephen Spender y el editor y librero catalán J. L. Gili. Un poco después de la publicación de *Suites*, en 1993, Rothenberg publica *The Lorca Variations*, una adaptación libre también que incluye imágenes que se basan en los trabajos de Lorca y que serviría como otra forma legítima y aceptada de importar a Lorca a la cultura de llegada (*ibid.*).

Desde el punto de vista de la traducción, Mayhew nos alerta también al considerar que ciertas traducciones de Lorca se pueden considerar poco acertadas. Así, señala, por ejemplo, la traducción apócrifa de Bly, la de Belitt de *PNY*, o las de Blackburn, Spicer y Creeley, que se han mencionado con anterioridad, así como las imitaciones vagas del surrealismo lorquiano como las de Baraka o las de Rothenberg. Según el crítico, a pesar de la buena acogida de estos trabajos, que precisamente contaban con la fuerza de la deslealtad al TO, el Lorca americano carecía de unas sólidas bases académicas que los sustentasen, otro de los motivos que respaldan la necesidad de esta investigación, pues no se trata solo de que no tuviera estas bases, sino que, por la información de la que disponemos, es posible que se haya distorsionado su obra. Hay que diferenciar entre trabajos que requieren un rigor académico y los que no, así como los que requieren de adaptaciones por problemas culturales, como los que presenta, en muchos casos, la obra lorquiana.

En 1994, según Antonio F. Calvo (2007), aparece la traducción de Langston Hughes de *Bodas de Sangre* junto a *Yerma* en New York Public Library. Según este investigador se utilizaría

esta versión para una nueva representación dirigida por Bensussen en el verano de 1992, dentro del marco del New York Shakespeare Festival. En algún punto, también aparecería la traducción de “Canción de la madre del Amargo” de *Poemas del cante jondo* de Hughes, manifiesta Calvo, aunque desconocemos la fecha en la que esto sucedería. Lo que sí sabemos, sin embargo, es que otro hito en la historia de la recepción de Lorca en EE. UU. tuvo lugar en 2013, cuando la ciudad de Nueva York celebró, desde el 5 de abril hasta el 21 de julio, un festival llamado *Lorca in NY: A Celebration*⁹⁴, coincidiendo con la publicación del texto «definitivo» en español de manos de Anderson (EFE, 2013).

«Una gran banderola con el nombre de Federico García Lorca ondea al viento de abril en la fachada que da a la Quinta Avenida», escribía Muñoz Molina para El País el 20 de abril de ese año. Como plato fuerte de esa emocionante celebración, la New York Public Library acogió la exposición *Back Tomorrow*⁹⁵: *Federico García Lorca Poet in New York*, donde, por primera vez, se exponía para el público el original de *PNY*, recuperado tras sus ya conocidos avatares: 96 páginas ilustradas con dibujos de Lorca de su estancia en la ciudad (Acción Cultural Española, s.f.; Gracera de León, 2013). La exposición estuvo respaldada de actividades, charlas en torno a la obra, representaciones teatrales, un ciclo poético y de cine, talleres de poesía, teatro y talleres para niños, además de recorridos temáticos por la ciudad (Acción Cultural Española, s.f.; Galasso, 2018, p. 64).

Por otra parte, el canadiense Brian Dedora, en 2015, produce también un trabajo en la línea de los apócrifos que hemos visto que señalaba Mayhew en su trabajo de investigación, aunque esta publicación de Dedora es posterior a la publicación de *Apocryphal Lorca* de Mayhew, que data de 2009, hecho por el cual no incluiría este trabajo, además de por ser su autor canadiense. En nuestro caso, a pesar de que ceñimos nuestro estudio a la recepción en Estados Unidos, creemos interesante comprobar cómo esta obra está también en la línea de las descritas anteriormente en este trabajo. En este libro, *Lorcation*, este autor también trabaja con obras anteriores de Lorca versionándolas, algo que Dedora llama *re-enactment*.

Y es que Mayhew (2009, p. 164) sugiere, siguiendo a Melissa Dinverno, que tal vez la mejor manera de aproximarse a Lorca, al menos para un estadounidense, es versionando sus trabajos desde distintos puntos de vista:

⁹⁴ Los comisarios de la muestra serían Andrés Soria Olmedo, Christopher Maurer y James Valender Valender (Acción Cultural Española, s.f.). En la web del evento <http://lorcanyc.com/> se puede consultar toda la información al respecto.

⁹⁵ “Back tomorrow” («Volveré mañana») era el mensaje que dejó Lorca en la nota que acompañaba al original que el poeta depositó sobre la mesa de José Bergamín antes de partir a Granada el fatídico verano del 36.

I find the concept of “versioning” quite suggestive as an approach to English translations of Lorca [...] Rather than attempting to arrive at a definitive or authoritative translation, designed to represent this poetry in English once and for all, wouldn’t it be better to provide the reader with multiple versions of the same text in order to lay bare the erratic history of Lorca in English and the contingent nature of the translation itself? In such a representation of Lorca in English, eccentric and awkward translations (Belitt, Bly) historically unique ones (Hughes’s Gypsy Ballads), free textual adaptations, (Spicer, Rothenberg), and even Lorquian apocrypha (Spicer, Creeley) would have their place alongside more conventional practices (Mayhew, 2009, p. 164).

Precisamente, según este autor, las traducciones apócrifas de Lorca nos ofrecen una clara visión sobre cómo la cultura de llegada se imagina a la de origen, una lectura de cómo Estados Unidos imagina España y, en concreto, a García Lorca. Al hilo de esto, Venutti (1998) apunta que, de alguna manera, al traducir una obra y adaptarla a una cultura nueva y a otro canon esta sufriría, pues habría cosas que podría aceptar o no la lengua/cultura de llegada, cosas que caerían en el centro de la diana de la nueva cultura (en este caso la estadounidense) y cosas que, por el contrario, quedarían fuera de la cultura de llegada y a las que habría que renunciar.

A pesar de todas las dificultades y de estos impedimentos de los que habla Venutti, en el caso de Lorca, hoy en día, el panorama ha cambiado mucho y Lorca, a pesar de la dificultad de la empresa que plantea su exportación *a priori*, ha llegado a convertirse en nuestro poeta más universal:

Hoy García Lorca es oído y visto en todo el mundo, se escucha en checo, en chino, en ruso y en esperanto. Sus obras de teatro y sus poemas se traducen y se “transfiguran” al cine, la ópera, el ballet, la pantomima, la pintura y el canto. Sobreviven, dijo una vez su hermano Francisco, aunque se eliminen las palabras mismas. Ya no parece imposible traducirlas; lo que parece imposible es encontrar su esencia, identificar qué será lo que las hace verdaderamente tan universales (Maurer, 1992, p. 17).

Con respecto a *PNY*, una obra a destacar dentro de la recepción del poeta en Estados Unidos, actualmente, y viene siendo así desde hace algunas décadas, la obra no se considera como un ejercicio de estilo por parte de Lorca. Es más, con los años parecen haberse «iluminado», de alguna manera, el significado de los poemas. Ciertamente, *PNY* es un título que requiere muchas lecturas y, aunque sigue constituyendo una enorme dificultad y no existe un estudio que se enfrente al significado exhaustivo de sus versos, sí que parece que se ha logrado entender con el tiempo su mensaje, al menos a grandes rasgos, y que los lectores se han relajado con respecto a una obra cuyo sentido y advertencias están vigentes para esta y las futuras generaciones, pues ya en 1998 decía Maurer (1998a) que cualquier ciudad, hasta la pequeña Granada de 1930 podía identificarse con Nueva York, pero es que ahora, en este tiempo de

pandemias, definitivamente, esta obra regresa, de nuevo y se hace presente, cumpliendo una vez más sus profecías.

Así, en la era postmoderna, seguimos hablando del genio romántico y de lo sublime, y se publican nuevas traducciones de poesía casi cada año de Baudelaire, Rilke, Neruda y Lorca, que sigue dominando el panorama del mercado español en Estados Unidos en detrimento, incluso, de nuevas voces, grandes voces, que no han sido ni tan siquiera traducidas al inglés como Olvido García Valdés o Antonio Gamoneda, recalca Mayhew (2009). Al parecer los americanos no sienten la necesidad de leer poesía en español después de conocer a Lorca, añade este, tal vez porque ningún poeta español represente como él el genio romántico y la esencia de nuestra cultura. “A Spanish poetry without bulls, olive trees and flamenco dancers holds almost no interest at all for the contemporary American reader” (p. 180). Es más, Lorca parece ser para los americanos algo más que un poeta, representa el genio, el duende, *genius loci* o espíritu, una fuente de inspiración como ninguna otra (*ibid.*).

5.1. LOS TRADUCTORES Y LAS TRADUCCIONES DE PNY

A continuación, tras examinar cómo ha sido la traducción y recepción de García Lorca y su obra en Estados Unidos, vamos a centrarnos en analizar en profundidad otros aspectos de la traducción de *PNY* pues, si anteriormente, en el apartado 3, «Traducir a García Lorca y *Poeta en Nueva York*» nos hemos referido a los principales problemas de traducción de este volumen, en las siguientes páginas trataremos de cumplir con uno de los objetivos de este trabajo, que consiste en averiguar cómo ha sido la historia de este libro en inglés, es decir, cuántas veces se ha traducido *PNY* íntegramente, por quién, dónde, por qué y cómo pues, pese que se ha escrito mucho sobre este tema, todavía se siguen publicando trabajos incompletos en este sentido y con datos confusos, como los de Walsh o Mayhew (2009)⁹⁶.

Hay que tener en cuenta, en primer lugar, que todas las traducciones han sido hechas en EE. UU., ya que *PNY* solo se ha traducido íntegramente en lengua inglesa solo en este país. En Reino Unido solamente aparecieron tres poemas en una antología en 1939 (Walsh, 2017), como se mencionaba en la «Introducción». Las tres últimas traducciones de *PNY* han sido realizadas

⁹⁶ Algunos críticos, como Walsh (2017), apuntan, por ejemplo, que las traducciones de *PNY* ascienden a un total de cinco, sin tener en cuenta la de Uhler y Dahl (2014). Esta traducción es difícil de conocer, pues que no ha sido distribuida por cuestiones de *copyright*. En nuestro caso, la conocemos gracias a la ayuda del profesor Andrew A. Anderson. Él mismo la cita en su reciente artículo de 2018 *La trayectoria de Poeta en Nueva York a través de sus traductores estadounidenses: Humphries, Belitt, Simon/White y después*. Otros críticos con trabajos destacados, como Perulero (2004) o Mayhew (2009) también olvidan o desconocen la traducción poco distribuida de Fredman de 1975. La realidad es que el número de traducciones íntegras de la obra de Lorca al inglés asciende a un total de seis hasta la fecha, sin tener en cuenta una edición que fue revisada y una reimpresión, en cuyo caso serían ocho. La traducción de 1988 de Simon y White se revisó diez años después de su publicación (1998), y luego se volvió a publicar en 2013 una segunda edición de esa revisión. Para nuestro trabajo hemos logrado localizar y trabajar con todas las traducciones de la obra.

por parejas de traductores, lo cual es un indicio de la dificultad de la obra y un hecho que, además, nos hace presuponer que la calidad de estas tres últimas traducciones debe ser, posiblemente, algo superior a las anteriores, algo que intentaremos también averiguar en nuestro análisis.

A continuación, vamos a enumerar, por orden cronológico, todas las traducciones que se han hecho de la obra, incluida la revisión y reedición de una de ellas y, posteriormente, de manera escueta, se describirán, brevemente, las principales características de estas traducciones, así como de sus autores. Por orden, estas son las traducciones hasta hoy de *PNY* en lengua inglesa:

1. (1940). *The Poet in New York and other Poems*. (R. Humphries, Trad.). Nueva York, Estados Unidos: Norton.
2. (1955). *Poet in New York*. (B. Belitt, Trad.). Nueva York, Estados Unidos: Grove Press.
3. (1975). *The Poet in New York*. (S. Fredman, Trad.). San Francisco, Estados Unidos: Fog Horn⁹⁷.
4. (1988). *Poet in New York*. (G. Simon, & S. White, Trads.) Nueva York, Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux.
5. (2008). *Poet in New York*. (P. Medina, & M. Statman, Trads.). Nueva York, Estados Unidos: Grove Press.
6. (1998). *Poet in New York*. (G. Simon, & S. White, Trads.) Nueva York, Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux.
7. (2013). *Poet in New York*. (G. Simon, & S. White, Trads.) Nueva York, Estados Unidos: Farrar, Straus and Giroux.
8. (2014). *Poet in New York*. (R. Dahl, & A. Uhler, Trads.).

La primera traducción de *PNY* es de 1940 y, como ya hemos dicho anteriormente, la realizó Rolfe Humphries para Norton. Humphries era latinista y profesor en la universidad y, no tenía muy buen nivel de español, pero probablemente decidió traducir a Lorca por una cuestión ideológica, ya que Humphries era republicano. Humphries, de hecho, fue más allá y apoyó y promovió, como nadie, la publicación de la poesía de Lorca en el extranjero, relata Perulero (2004). Pese a ser esta la traducción más antigua y poder haber sido más difícil de localizar, esta fue impresa recientemente en Granada en una edición especial, en la que se reproducía de manera fidedigna con motivo de su aniversario, ya que, como sabemos, esta fue la primera publicación de *PNY* en el mundo (véase Figura 9).

⁹⁷ El lugar de publicación no aparece en la publicación en sí, pero lo encontramos en otro libro de Stephen Fredman (2010): *Contextual Practice: Assemblage and the Erotic in Postwar Poetry and Art*. California, Estados Unidos: Stanford University Press.

La segunda traducción fue realizada por el profesor universitario de literatura, el también poeta y traductor americano Ben Belitt, para la editorial Grove Press (Anderson, 2018; Mayhew 2009) (véase Figura 10). En 1955, Belitt realiza su traducción a partir del texto publicado en Séneca a lo que añade un valioso prólogo de Ángel del Río, una «Cronología Crítica», donde apunta detalles sobre la historia del libro y los poemas y dos ensayos sobre teoría poética y estética de Lorca, siendo la primera vez que se publicase algo así en EE. UU.: «La imagen poética de don Luis de Góngora» y «Juego y teoría del duende», teniendo este último, sobre todo, un éxito rotundo, expone Perulero Pardo-Balmonte (2004).

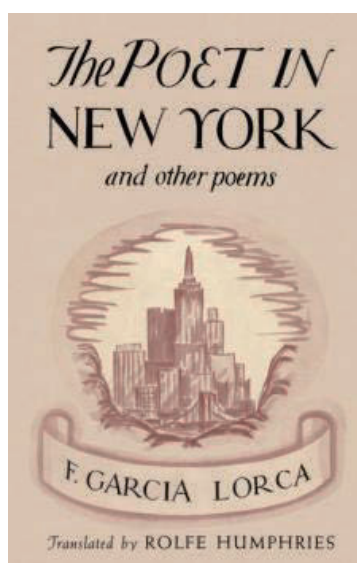


Figura 9. Reproducción de la primera publicación en inglés y para el mundo de *PNY* de 1940 traducido por Rolfe Humphries.

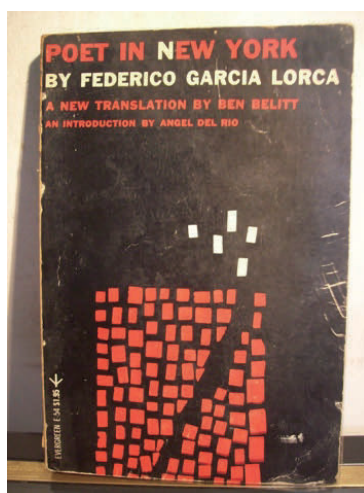


Figura 10. Segunda traducción al inglés de *PNY* traducido por Ben Belitt en 1955.

Esta traducción fue todo un éxito en EE. UU. a nivel de ventas, a pesar de su carácter controvertido y de tener una acogida crítica mucho más discreta que la anterior, leemos en Perulero (2004). Sin embargo, como añade esta investigadora, solamente dos años después de su publicación, en 1957, se había reimpresso hasta once veces. Sin embargo, lo cierto es que Belitt hace una especie de traducción libre de *PNY*, «[...] suele añadir palabras y frases de su propio cuño, hacer más “floridos” en inglés versos que son relativamente sencillos en el original, y tomarse otras libertades, además de traducir palabras individuales con “equivalentes” que, de hecho, no lo son ni mucho menos», opina Anderson (2018). Al parecer, el ego de este traductor de alguna manera parece que se apodera del texto y hace que tome decisiones aparentemente injustificadas (Walsh, 2017), aunque Ángel del Río (1955) lo disculpe en el prólogo. A pesar de esto, incluso los traductores de la última versión de *PNY*, Uhler y Dahl (2014a) agradecen a Belitt en su traducción haber sido el encargado de popularizar la obra en Estados Unidos.

A esta traducción de 1955 la siguió la traducción de Stephen Fredman de 1975 (véase Figura 11), que resultó, en nuestro caso, la más difícil de localizar⁹⁸. Según nos consta, Anderson es el primero que la menciona en 2013 en el artículo *Poeta en Nueva York en el mundo de habla inglesa: 1940, 1955 y después*. Este la describe, de hecho, como una «rareza bibliográfica» que se distribuyó de forma muy «restringida». Su autor, Stephen Fredman, profesor de Literatura Americana en la Universidad de Notre Dame (Indiana, Estados Unidos), es el encargado de una curiosa edición, que no cuenta con introducción, notas, ni ningún otro tipo de información paratextual, relata Walsh haciéndose eco, probablemente, de la pista de Anderson, pues de hecho cuenta con esta referencia en la bibliografía de su trabajo de 2017.

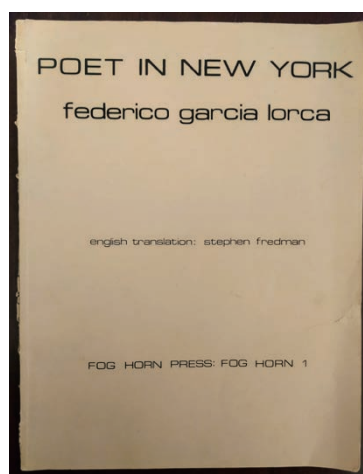


Figura 11. Tercera traducción al inglés de *PNY* traducido por Stephen Fredman en 1975.

⁹⁸ Encontrada gracias a una única mención de Anderson (2013) en *Poeta en Nueva York en el mundo de habla inglesa: 1940, 1955 y después*. Luego ha aparecido, por ejemplo, en el trabajo de 2018 del mismo autor.

Según Andrew S. Walsh (2017), en la traducción de Fredman, vamos a encontrar más fidelidad que en Belitt, aunque este traductor tiende también a diluir y evitar lo que considera oportuno, o lo que, tal vez, considera que le «estorba». De este modo, Fredman lograría, parece ser, una traducción más «fiel» al original, inaugurando una estela que continuarían también los siguientes traductores de la obra, ya que estos, al parecer, traducirían *PNY* de una forma directa, simple e informativa (Walsh, 2018b).

La traducción de Greg Simon y Stephen White sería la primera de *PNY* hecha por dos personas. Esta data de 1988 y sería la «mayor» traducción después de la gran traducción de 1955, como la califica Anderson (2018) (véase Figura 12). Como podemos comprobar, hay un salto temporal muy grande, de treinta y tres años, entre la traducción de Belitt en 1955 y la de Simon y White de 1988, el salto más grande en la historia de la traducción de la obra en EE. UU. desde su primera publicación en 1940. Greg Simon es poeta y especialista en traducción de poesía española, mientras que Steven F. White es poeta, traductor y profesor de español en la Universidad St. Lawrence de Nueva York (Walsh, 2017). El profesor Mayhew (2009) considera la traducción de Simon y White muy superior a la de Belitt⁹⁹ y, al parecer, esta fue muy bien aceptada por la crítica. Se trataba de una traducción fiel, que seguía al TO y que se convertiría pronto en el texto estándar al que recurrirían los lectores de Lorca en inglés (Walsh, 2017).

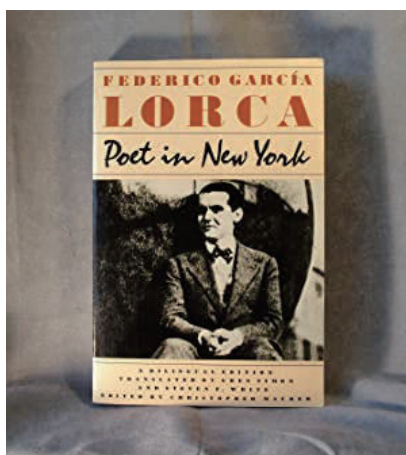


Figura 12. Cuarta traducción al inglés de *PNY* traducido por Simon y White en 1988.

Anderson (2018) opinaba así, recientemente, sobre la traducción de Simon y White:

Después de más de tres décadas, era más que necesaria una nueva versión, dados los múltiples avances en el conocimiento de las particularidades del texto y también en el de la biografía

⁹⁹ Recordemos que este obvia la inmediatamente anterior de Fredman.

lorquiana en Estados Unidos, por no hablar de las múltiples idiosincrasias de la versión anterior [...] La traducción, descrita en las reseñas como más amena, exacta y literal, constituye, en cierto sentido, una reacción a las excentricidades y —a veces— invenciones caprichosas de Belitt (p. 109).

Este trabajo de Simon y White fue revisado diez años más tarde, en 1998, por Christopher Maurer con motivo del 100 aniversario del nacimiento de Lorca. Maurer revisa entonces el texto en español a la luz del original, que maneja entonces en fotocopia. Es la primera vez que esto ocurre, pues este había aparecido en México el año anterior¹⁰⁰. Años después, además, en 2013, la traducción se reedita con motivo esta vez de la celebración del mayor homenaje jamás celebrado en Nueva York en torno a García Lorca y su estancia en la ciudad: *Lorca in NY: A Celebration* (Gracera de León, 2013). Esta edición es revisada de nuevo también por Christopher Maurer, que incluye para la ocasión nuevo material, fotografías, algunas cartas¹⁰¹ de Lorca del periodo de Nueva York, notas sobre los poemas y su traducción, la conferencia de Lorca sobre la obra, *PNY*, que aparece en inglés por primera vez (Perulero, 2004) y, además, de una notable introducción firmada por el respetado estudioso (veánse Figuras 13 y 14).



Figura 13 y 14. Revisión de la traducción de Simon y White de 1998 y reimpresión de 2013.

Entre tanto, Pablo Medina y Mark Statman traducen *PNY* en 2008 (véase Figura 15). Al parecer, deciden recuperar la obra tras los terribles atentados de 2001 en Nueva York. Ambos consideran que el momento histórico la hace pertinente, por la atmósfera apocalíptica que evoca

¹⁰⁰ Sin embargo, la verdadera fijación del texto en español tendría lugar en 2013.

¹⁰¹ Muñoz Molina (2013, párr. 5) la califica como «[...] la nueva y magnífica edición bilingüe que acaba de llegar a los anaqueles de novedades de las librerías [...]».

el poemario (Grove Atlantic, 2019), aunque la obra responda, sin embargo, a otra realidad bien distinta, pero sin duda igualmente trágica. Anderson (2018) califica esta traducción como una jubilación algo trasnochada de la de Belitt, que no varía demasiado de la anterior y que se mueve en el equilibrio entre lo literal y lo libre, aunque aparentemente captaría el significado del TO mejor que Simon y White.

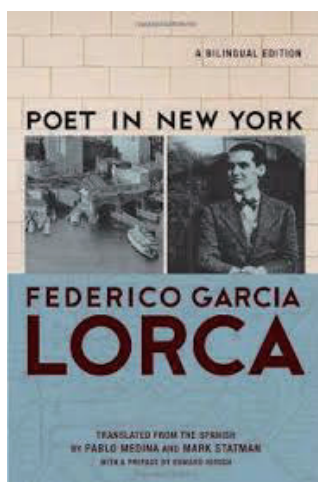


Figura 15. Quinta traducción al inglés de *PNY* traducido por Medina y Statman en 2008.

Pablo Medina, poeta y novelista, nació en Cuba, emigró a Estados Unidos y es profesor en Emerson College. Medina es, hasta ahora, el único nativo de español que ha intervenido en la traducción de la obra al inglés. Por su parte, Mark Statman es profesor, poeta y traductor, y trabaja como profesor asociado en el Eugene Lang College, The New School for Liberal Arts, donde enseña poesía y literatura creativa (Galasso, p. 1). Al parecer, desde hace unos años, Medina y Statman estarían planteándose la posibilidad de reeditar su traducción de *PNY*, según recoge Galasso (2014; 2018). Estos consideran que hoy en día, la ciudad de Nueva York ha vuelto a cambiar, no se percibe tanto ese ambiente post atentados, sino que ahora son otros los problemas y las amenazas que se sienten en la ciudad y en su atmósfera, y esto es lo que tendría que reflejar hoy en día la nueva traducción (Galasso, 2014).

Finalmente, en 2014, Austin Uhler y Rory S. Dahl, se aventuran también a realizar una traducción de *PNY* (véase Figura 16). Esta traducción es la primera, y única hasta la fecha que se realiza tomando como TO la llamada edición «más definitiva» de la obra en español, la misma que utilizamos aquí para nuestro estudio, la edición llevada a cabo en 2013 por Andrew A. Anderson tras la recuperación del manuscrito original y el cotejo de todo el material disponible también hasta la fecha. En sus “Acknowledgments” reconocen haber recurrido sobre todo a la traducción de Medina y Statman, en busca de inspiración y para consulta (Uhler y Dahl, 2014a).

Uhler y Dahl consideraban, en 2014, que *PNY* era una obra muy relevante para la sociedad americana, donde todavía había (y hay) mucha desigualdad, y les parecía interesante, además, la visión de la realidad americana desde los ojos de un extranjero (Uhler, 2013).

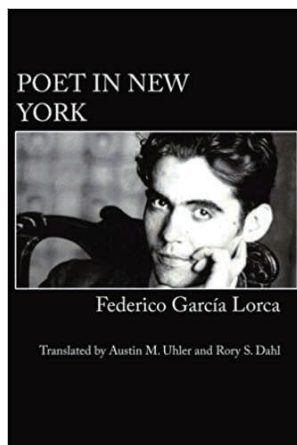


Figura 16. Sexta y última traducción al inglés de *PNY* traducido por Uhler y Dahl en 2014.

Austin Uhler se había graduado en Inglés y Español y Rory Dahl se graduó en Filosofía. Para realizar la traducción, propusieron un *crowdfunding* a través del portal de internet *Indiegogo*, (Uhler y Dahl, 2014b) (véase Figura 17), algo que, previamente, había sido aprobado por los representantes legales de la familia García Lorca, con la condición de que esta obra no se comercializaría por razones de *copyright* (Uhler, 2013). Finalmente, consiguieron la ayuda de sesenta y cuatro personas para su proyecto de traducción (Uhler y Dahl, 2014a). Como recoge Anderson (2018), es una edición que no se comercializa ni se distribuye al público. Para el profesor, esta se podría considerar aceptable, fiel, aún con ocasionales excentricidades.

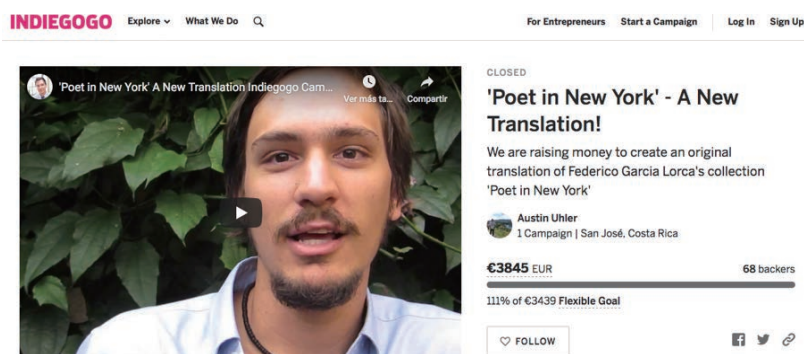


Figura 17. Captura de pantalla de la web *Indiegogo* donde se propone en 2013 el *crowdfunding* para la traducción de Uhler y Dahl.

A continuación, podemos ver una de las figuras más importantes de este trabajo (véase Figura 18), donde aparecen las traducciones de *PNY*, enumeradas previamente, dispuestas en una línea del tiempo junto a los acontecimientos de carácter histórico o histórico-textual que han motivado su aparición y con los que están relacionadas las traducciones y, por tanto, la recepción de la obra en inglés. Así, podremos conocer el motivo y el momento en el que surgen y tendremos una visión completa de la historia de este libro en lengua inglesa, tal y como proponíamos en nuestros objetivos.

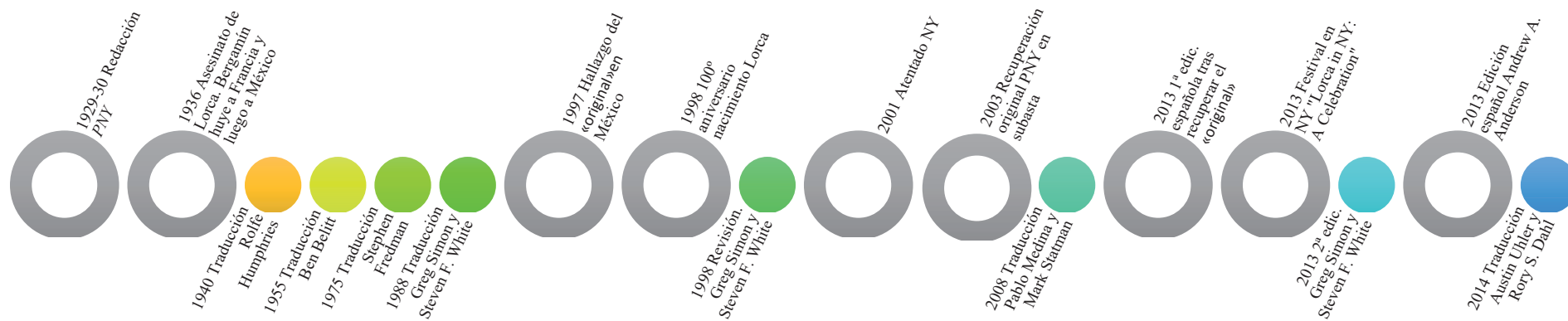


Figura 18. Traducciones y acontecimientos históricos relevantes en torno a PNY en inglés (EFE, 2013; Maurer, 1998b; Medina y Statman, 2008).

Como hemos dicho previamente, el salto temporal más grande entre una traducción y otra es el que se produce entre la traducción de Belitt y la de Medina y Statman, que sería una de las razones que favorecería el enorme éxito y popularidad de la traducción de 1955 de Ben Belitt (Walsh, 2017). Por otra parte, la última traducción comercializada de la obra se publicó en 2013, es decir, hace ya siete años, puesto que la de Uhler y Dahl se terminaría un año después, en 2014, pero, como hemos dicho, esta no ha sido comercializada y es desconocida para el público.

Se dice que una traducción tiene aproximadamente 15 años de vida¹⁰², ya que toda traducción es provisional y queda a merced del tiempo, como declara García Valdés (2007). Además, Torrent-Lenzen (2006) cree que es inevitable traducir según los gustos imperantes del momento y, aunque hay que «[...] prescindir de las modas y huir de los dogmas» (p. 39), la traducción ha de renovarse, pues es inevitable que se vea «afectada» de alguna forma. Como dice White (1992, p. 38), «[...] es consustancial a toda traducción una inevitable, aunque no deseada, tendencia a convertirse en obsoleta (solo con suerte aguantará treinta años), el traductor a menudo se siente arrastrado a modernizar el texto» porque, como afirma Eco (2009, p. 355), «las traducciones envejecen».

Si solo tenemos en cuenta las traducciones más comercializadas de *PNY*, estas se han publicado a una media de 18,25¹⁰³ años y en palabras de Statman, como recoge Galasso (2014) en una entrevista al traductor, la obra no ha sido lo suficientemente traducida:

I would argue that the book has not been translated enough [...] *Poet in New York* is, arguably, one of the most important works of poetry to come out of Spain. I saw an article in 2009 [...] in which Spanish intellectuals, poets, academics, and so on, were asked to name the most important literary works to come out of Spain. The first on the list was [...] *Don Quixote*. But the second on the list was *Poet in New York*. So one would expect there to be more translations of this major text (p. 3).

Estamos de acuerdo con esta afirmación de Statman y, sobre todo, nos sorprende sobremanera que esta obra no se haya traducido, por ejemplo, en países de habla inglesa también como Reino Unido, a pesar de su importancia y valor cultural, literario e histórico.

En cuanto a la traducción de *PNY*, Sager (1999) recoge, brevemente, algunas observaciones de carácter general en torno a la traducción de *PNY*. En su artículo *Comprehension and interpretation in the multiple translations of Federico García Lorca's Poeta en Nueva York*, este detecta, por ejemplo, que los traductores suelen tender a la «especificación», es decir, a ser más explícitos en la traducción que en original. Asimismo, cree que hay algunos casos, aunque

¹⁰² Una generación o dos generaciones de vida, según Bellos (2011), que cree que esto responde a intereses económicos o de copyright.

¹⁰³ Si se tienen en cuenta todas las traducciones la media es de 12,3 años.

menos, de «generalización» y de «duplicación», que ayudan a intensificar las imágenes, y observa una tendencia a la «concretización», el movimiento que va de lo abstracto a lo concreto, y limita la interpretación de los lectores. Sager nos pone así sobre la pista de lo que podremos encontrar en nuestro trabajo.

Además, si examinamos el contenido de cada una de las seis traducciones con las que se va a trabajar, podemos ver los poemas que las integran, tal y como recogemos en la siguiente tabla (véase Tabla 6). Así, podemos observar también otros aspectos para tener en cuenta, como el orden de los poemas dentro de la obra en los TM, pues, como se ha indicado, ni siquiera las dos primeras publicaciones en inglés y español de 1940 coincidían en este aspecto. Uno de nuestros objetivos es ver cómo se ha traducido la obra en inglés, no solo en cuanto a la traducción de los textos en sí, sino también en lo que respecta al contenido y a la estructura de la obra. Veremos si esta ha evolucionado en estos años, contando desde su primera publicación, teniendo en cuenta su problemática historia textual.

Tabla 6. El contenido de *PNY* y su distribución en la edición de Anderson (2013) y en las seis traducciones con las que vamos a trabajar.

	EDICIÓN DE ANDREW A. ANDERSON ¹⁰⁴ (2013)	TRADUCCIÓN DE ROLFE HUMPHRIES (1940)	TRADUCCIÓN DE BEN BELITT (1955)	TRADUCCIÓN DE STEPHEN FREDMAN (1975)	TRADUCCIÓN DE PABLO MEDINA Y MARK STATMAN (2008)	TRADUCCIÓN DE GREG SIMON Y STEVEN F. WHITE (2013)	TRADUCCIÓN DE AUSTIN M. UHLER Y RORY S. DAHL (2014)
1	<ul style="list-style-type: none"> - Vuelta del paseo - 1910 (Intermedio) - Fábula y rueda de los tres amigos - Tu infancia en Menton 	<ul style="list-style-type: none"> - Vuelta del paseo - 1910 (Intermedio) - La aurora¹⁰⁵ - Fábula y rueda de los tres amigos - [- Tu infancia en Menton] 	<ul style="list-style-type: none"> - Vuelta del paseo - 1910 (Intermedio) - Fábula y rueda de los tres amigos - Tu infancia en Menton 	<ul style="list-style-type: none"> - Vuelta del paseo - 1910 (Intermedio) - Fábula y rueda de los tres amigos - Tu infancia en Menton 	<ul style="list-style-type: none"> - Vuelta del paseo - 1910 (Intermedio) - Fábula y rueda de los tres amigos - Tu infancia en Menton 	<ul style="list-style-type: none"> - Vuelta del paseo - 1910 (Intermedio) - Fábula y rueda de los tres amigos - Tu infancia en Menton 	<ul style="list-style-type: none"> - Vuelta del paseo - 1910 (Intermedio) - Fábula y rueda de los tres amigos - Tu infancia en Menton
2	<ul style="list-style-type: none"> - Norma y paraíso de los negros - El rey de Harlem - Iglesia abandonada, (Balada de la Gran Guerra) 	<ul style="list-style-type: none"> - Norma y paraíso de los negros - El rey de Harlem - Iglesia abandonada, (Balada de la Gran Guerra) 	<ul style="list-style-type: none"> - Norma y paraíso de los negros - El rey de Harlem - Iglesia abandonada, (Balada de la Gran Guerra) 	<ul style="list-style-type: none"> - Norma y paraíso de los negros - El rey de Harlem - Iglesia abandonada, (Balada de la Gran Guerra) 	<ul style="list-style-type: none"> - Norma y paraíso de los negros - El rey de Harlem - Iglesia abandonada, (Balada de la Gran Guerra) 	<ul style="list-style-type: none"> - Norma y paraíso de los negros - El rey de Harlem - Iglesia abandonada, (Balada de la Gran Guerra) 	<ul style="list-style-type: none"> - Norma y paraíso de los negros - El rey de Harlem - Iglesia abandonada, (Balada de la Gran Guerra)
3	<ul style="list-style-type: none"> - Danza de la muerte - Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island) - Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place) - Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive) - Navidad en el Hudson - Ciudad sin sueño, (Nocturno de Brooklyn Bridge) - Panorama ciego de Nueva York - Nacimiento de Cristo - La aurora 	<ul style="list-style-type: none"> - Danza de la muerte - Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island) - Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place) - Asesinato, (Dos voces de madrugada en Riverside Drive) - Navidad en el Hudson - Ciudad sin sueño, (Nocturno de Brooklyn Bridge) - Panorama ciego de Nueva York - Nacimiento de Cristo 	<ul style="list-style-type: none"> - Danza de la muerte - Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island) - Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place) - Asesinato, (Dos voces de madrugada en Riverside Drive) - Navidad en el Hudson - Ciudad sin sueño, (Nocturno de Brooklyn Bridge) - Panorama ciego de Nueva York - Nacimiento de Cristo - La aurora 	<ul style="list-style-type: none"> - Danza de la muerte - Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island) - Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place) - Asesinato (Dos voces de madrugada en Riverside Drive) - Navidad en el Hudson - Ciudad sin sueño, (Nocturno de Brooklyn Bridge) - Panorama ciego de Nueva York - Nacimiento de Cristo - La aurora 	<ul style="list-style-type: none"> - Danza de la muerte - Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island) - Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place) - Asesinato, (Dos voces de madrugada en Riverside Drive) - Navidad en el Hudson - Ciudad sin sueño, (Nocturno de Brooklyn Bridge) - Panorama ciego de Nueva York - Nacimiento de Cristo - La aurora 	<ul style="list-style-type: none"> - Danza de la muerte - Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island) - Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place) - Asesinato, (Dos voces de madrugada en Riverside Drive) - Navidad en el Hudson - Ciudad sin sueño, (Nocturno de Brooklyn Bridge) - Panorama ciego de Nueva York - Nacimiento de Cristo - La aurora 	<ul style="list-style-type: none"> - Danza de la muerte - Paisaje de la multitud que vomita (Anochecer de Coney Island) - Paisaje de la multitud que orina (Nocturno de Battery Place) - Asesinato, (Dos voces de madrugada en Riverside Drive) - Navidad en el Hudson - Ciudad sin sueño, (Nocturno de Brooklyn Bridge) - Panorama ciego de Nueva York - Nacimiento de Cristo - La aurora
4	<ul style="list-style-type: none"> - Poema doble del lago Eden 	<ul style="list-style-type: none"> - Poema doble del lago Eden 	<ul style="list-style-type: none"> - Poema doble del lago Eden 	<ul style="list-style-type: none"> - Poema doble del lago Eden 	<ul style="list-style-type: none"> - Poema doble del lago Eden 	<ul style="list-style-type: none"> - Poema doble del lago Eden 	<ul style="list-style-type: none"> - Poema doble del lago Eden

¹⁰⁴ Por una cuestión de economía lingüística, en la leyenda de esta tabla, nos referiremos a la edición de Anderson como *A*, como se indicaba en las «Abreviaturas».

¹⁰⁵ Humphries coloca aquí «La aurora» por error (Maurer, 2013).

	- Cielo vivo	- Cielo vivo	- Cielo vivo	- Cielo vivo	- Cielo vivo	- Cielo vivo	- Cielo vivo
5	- El niño Staton - Vaca - Niña ahogada en el pozo, (Granada y Newburg)	- El niño Staton - Vaca - Niña ahogada en el pozo, (Granada y Newburg)	- El niño Staton - Vaca - Niña ahogada en el pozo, (Granada y Newburg)	- El niño Staton - Vaca - Niña ahogada en el pozo, (Granada y Newburg)	- El niño Staton - Vaca - Niña ahogada en el pozo, (Granada y Newburg)	- El niño Staton - Vaca - Niña ahogada en el pozo, (Granada y Newburg)	- El niño Staton - Vaca - Niña ahogada en el pozo, (Granada y Newburg)
6	- Muerte - Nocturno del hueco I - Nocturno del hueco II - Paisaje con dos tumbas y un perro asirio - Ruina - Amantes asesinados por una perdiz - Luna y panorama de los insectos, (Poema de amor)	- Muerte - Nocturno del hueco - Paisaje con dos tumbas y un perro asirio - Ruina [- Amantes asesinados por una perdiz] - Luna y panorama de los insectos, (Poema de amor)	- Muerte - Nocturno del hueco - Paisaje con dos tumbas y un perro asirio - Ruina [- Amantes asesinados por una perdiz] - Luna y panorama de los insectos, (Poema de amor)	- Muerte - Nocturno del hueco I y II - Paisaje con dos tumbas y un perro asirio - Ruina [- Amantes asesinados por una perdiz] - Luna y panorama de los insectos, (Poema de amor)	- Muerte - Nocturno del hueco - Paisaje con dos tumbas y un perro asirio - Ruina - Amantes asesinados por una perdiz - Luna y panorama de los insectos, (Poema de amor)	- Muerte - Nocturno del hueco - Paisaje con dos tumbas y un perro asirio - Ruina - Amantes asesinados por una perdiz - Luna y panorama de los insectos, (Poema de amor)	- Muerte - Nocturno del hueco - Paisaje con dos tumbas y un perro asirio - Ruina - Amantes asesinados por una perdiz - Luna y panorama de los insectos, (Poema de amor)
7	- Nueva York, (Oficina y denuncia) - Cementerio judío - Crucifixión	- Nueva York, (Oficina y denuncia) - Cementerio judío [- Crucifixión]	- Nueva York, (Oficina y denuncia) - Cementerio judío - Crucifixión	- Nueva York, (Oficina y denuncia) - Cementerio judío - Crucifixión	- Nueva York, (Oficina y denuncia) - Cementerio judío - Crucifixión	- Nueva York, (Oficina y denuncia) - Cementerio judío - Crucifixión	- Nueva York, (Oficina y denuncia) - Cementerio judío - Crucifixión
8	- Grito hacia Roma, (Desde la torre del Crysler Building) - Oda a Walt Whitman	- Grito hacia Roma, (Desde la torre del Crysler Building) - Oda a Walt Whitman	- Grito hacia Roma, (Desde la torre del Crysler Building) - Oda a Walt Whitman	- Grito hacia Roma, (Desde la torre del Crysler Building) - Oda a Walt Whitman	- Grito hacia Roma, (Desde la torre del Crysler Building) - Oda a Walt Whitman	- Grito hacia Roma, (Desde la torre del Crysler Building) - Oda a Walt Whitman	- Grito hacia Roma, (Desde la torre del Crysler Building) - Oda a Walt Whitman
9	- Pequeño vals vienés - Vals en las ramas	- Pequeño vals vienés - Vals en las ramas	- Pequeño vals vienés - Vals en las ramas	- Pequeño vals vienés - Vals en las ramas	- Pequeño vals vienés - Vals en las ramas	- Pequeño vals vienés - Vals en las ramas	- Pequeño vals vienés - Vals en las ramas
10	- Son de negros en Cuba	- Son de negros en Cuba	- Son de negros en Cuba	- Son de negros en Cuba	- Son de negros en Cuba	- Son de negros en Cuba	- Son de negros en Cuba
TOTAL	35 poemas	32 poemas	34 poemas	34 poemas	35 poemas	35 poemas	35 poemas
Extra			- Tierra y luna - Pequeño poema infinito - Suicidio en Alejandría - Nadadora sumergida - Amantes asesinados por una perdiz	- Pequeño poema infinito			- Pequeño poema infinito

	En otro sitio con respecto a A.
	Falta.
	Extra, no está en A.

6. «VUELTA DEL PASEO»

En los próximos cinco apartados de este trabajo procederemos, ahora sí, a analizar las traducciones de los cinco poemas seleccionados mediante los criterios previamente establecidos para ello. Para llevar a cabo este cotejo, se tendrán en cuenta los aspectos teóricos previamente expuestos.

6.1. TEXTO BASE DE «VUELTA DEL PASEO»

A continuación, copiamos aquí el texto íntegro en español del poema «Vuelta del paseo» siguiendo la edición de Anderson (2013) tomada como base para el cotejo de las traducciones:

VUELTA DEL PASEO

Asesinado por el cielo.
Entre las formas que van hacia la sierpe
y las formas que buscan el cristal
dejaré crecer mis cabellos.

Con el árbol de muñones que no canta
y el niño con el blanco rostro de huevo.

Con los animalitos de cabeza rota
y el agua harapienta de los pies secos.

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo
y mariposa ahogada en el tintero.

Tropezando con mi rostro distinto cada día.
¡Asesinado por el cielo!

6.2. MUNDO POSIBLE DE «VUELTA DEL PASEO»

Aunque «Vuelta del paseo» no es el primer poema que Lorca escribe en la ciudad, pues según Millán (2010a) data del 6 de septiembre, *PNY* se abre con este título, cuyas imágenes, de acuerdo con Young (1992), recuerdan a *La tierra baldía* de Eliot. «Vuelta del paseo» no es solo el primer poema de la colección, sino que también es el primer poema seleccionado para la elaboración de nuestro trabajo, por ser el poema más antologado de la primera sección de la obra dentro las antologías consultadas (apartado 1.3., «Material y metodología») y por ser un poema que describe muy bien el

momento anímico que atravesaba Lorca, algo que determina asimismo el resto de las composiciones. Por estas razones, «Vuelta del paseo» ha sido escogido como el poema de la primera de las cinco partes en que divide Ángel del Río (1955) el estudio de la obra.

Así caracteriza Predmore (1985) este texto y su importancia en la serie:

Con su estilo escueto, desarticulado, falto de sensualidad, da el tono de una obra que quisiera diferir radicalmente de la poesía que había hecho la fama del poeta; introduce desde el principio el tema perenne de la muerte, pero esta vez en el contexto de las tensiones no resueltas que le aquejaban al emprender el viaje a Nueva York; sobre todo, revela los modos dominantes por los que el poeta puso su mundo poético en contacto con el mundo poético de Nueva York (p. 60).

Efectivamente, «Vuelta del paseo» pertenece a la primera sección del poemario denominada «Poemas de la soledad en Columbia University» que, según María Clementa Millán (2010a), contiene los poemas «más intimistas del conjunto». Como dice Predmore (1985), en esta primera sección la ciudad es prácticamente una anécdota, pues lo que importa es el ánimo del poeta. Según Millán, Lorca compara en esta sección la felicidad de su época pasada («1910 (Intermedio)»), con su dolor presente, marcado por la traición amorosa («Tu infancia en Menton» o «Fábula y rueda de los tres amigos») y ya el epígrafe de la sección «Furia color de amor / amor color de olvido» de Luis Cernuda nos da la clave para entender el sentido de estos textos: el poeta quería olvidar un amor del pasado que le estaría haciendo sufrir.

El sufrimiento que muestra el protagonista de esta pieza no viene determinado por la ciudad de Nueva York en sí misma, aunque lo parezca, sino por su estado emocional y anímico, que el poeta va a volcar en la ciudad, donde va a ver reflejadas sus propias emociones, su desazón amorosa y su angustia, siendo este, como hemos indicado previamente, uno de los grandes logros de la obra, indica Millán para la edición crítica de Cátedra. *PNY* marca así, dice la autora, un tiempo de desamor en el que el autor, además, ya concluida la infancia («fábula de fuentes»), tiene que enfrentarse por sí mismo a la batalla de la vida adulta.

Según Clementa Millán, esta sección va a marcar el significado y va a sentar las bases que guíen la lectura del libro, motivo por el que el poeta coloca este poema al frente del conjunto pues, lejos de referirse a la ciudad, este es uno de los poemas más intimistas de la serie, que expone simbólicamente el estado espiritual del protagonista, a quien vemos aquí como una víctima, apunta Nandorfy (2003). Como si se tratara de un *travelling* cinematográfico, el lector pasa del pórtico figurado del título, *Poeta en Nueva York*, a un «paseo» por sus calles, aunque, más que por las calles, por las arterias del propio poeta, cuyo estado de catarsis y de sentimiento de «vacío» y de pérdida de identidad van a ser una constante en la obra (*ibid.*).

Como sabemos, García Lorca había ido a Nueva York huyendo de una crisis personal y con ganas de renovación creativa y se estaba alojando en la Universidad de Columbia, donde recibía también clases de inglés, pues aprender el idioma era, en principio también, uno de los propósitos del

viaje. Era la primera vez que estaba tan lejos de casa, la primera vez que «cruzaba el charco» y la distancia se hacía palpable. Tanto, que el poeta podía sentir como nunca la soledad, relatan Maurer y Anderson (2013c) en su libro *García Loca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*. Es por ello por lo que, significativamente, esta primera sección con la que arranca el libro se llama así: «Poemas de la soledad en Columbia University». El poeta se siente oprimido y solo en un mundo muy diferente al propio, en una ciudad que es «[...] arquitectura extrahumana y ritmo furioso. Geometría y angustia», como diría el propio Lorca (1994, p. 344) en su conferencia sobre *PNY*.

Antes de adentrarnos en la interpretación del poema, es necesario considerar algunos apuntes en cuanto a su métrica que resultan importantes también de cara a su traducción ya que, además, «Vuelta del paseo» es uno de los cuatro poemas de la colección con rima. A pesar de su brevedad, pues su estructura discursiva es bastante reducida (Predmore, 1985), el poema consta de cinco estrofas, la primera de cuatro versos y el resto de dos cada una. El metro oscila entre las nueve y las dieciséis sílabas siguiendo la siguiente estructura: primera estrofa 8/12/11/9; segunda estrofa 12/12; tercera estrofa 13/11; cuarta estrofa 14/11 y quinta estrofa 16 8/8/8. El título y los versos 1 y 4 riman en asonante (e-o), así como el resto de los pares, creando un «efecto de monotonía encantatoria», en palabras de Solotarevsky (1978, p. 73). Según Posada (1981), este ritmo refleja el desasosiego y malestar que marca el texto, que es, como el resto del poemario, fruto de la visión y la experiencia del poeta en la ciudad y, como ocurre entre otros con «Niña ahogada en el pozo» o «El Rey de Harlem», es un poema cuyo clima va *in crescendo*.

En «Vuelta del paseo» nos encontramos, en primer lugar, con el poeta, el propio García Lorca que nos recibe, representado mediante su «yo» o sujeto lírico, y al que el lector va a acompañar a lo largo del recorrido por Nueva York. El título nos ayuda a entender el contexto en el que se desarrolla el poema y nos proporciona el tema del que trata el texto. El poeta vuelve de un paseo, probablemente por los alrededores de la Universidad de Columbia, por el Upper East Side¹⁰⁶, una de las zonas que, como veíamos, solía frecuentar. Además, también sabemos, por el título de la sección, que este poema está enmarcado en un contexto de tristeza y soledad. En su conferencia en torno a la obra, el poeta contextualiza brevemente el poema así antes de recitarlo para el público:

Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square, huía en este pequeño poema del inmenso ejército de ventanas donde ni una sola persona tiene tiempo de mirar una nube o dialogar con una de esas delicadas brisas que tercamente envía el mar sin tener respuesta (García Lorca, 1994, p. 345).

En este marco nos sitúa García Lorca este «paseo». Sin embargo, en este poema, lo importante, como señala Predmore (1985), no es el paseo en sí, sino la reflexión que de este hace el protagonista a la vuelta, su uso poético. Sin duda, Lorca aprecia en la megalópolis una gran desconexión con el mundo natural, un mundo que él pudo experimentar en su infancia en la vega de Granada y que, sin

¹⁰⁶ En el capítulo 4.1., «El viaje», se han mencionado las zonas por las que Lorca solía pasear.

embargo, aquí no encuentra. Lo que encuentra, por el contrario, es el espacio idóneo para camuflar y expandir sus sentimientos grises, su desarraigo, pues este es un «mundo sin raíz» donde él se siente tremendamente solo.

En su análisis de «Vuelta del paseo», Myrna Solotorevsky (1978) distingue dos planos de isotopías semánticas, por un lado, degradación y aniquilamiento, enfrentamiento y rebelión, por otro lado. «Asesinado por el cielo»¹⁰⁷ es el verso que abre y cierra el poema, cuya propia circularidad puede representar el estado de aprisionamiento que siente el poeta, comenta agudamente Nandorfy (2003), pues no sería una hipérbole, pero en ningún caso tendría un sentido literal, afirma Predmore (1985). Tal y como cuenta este crítico, es la primera y la única vez en que el poeta se presenta así «asesinado» y hay por ello, entre otras cosas, quien ha querido ver un carácter profético en la obra.

El contenido de estos versos, sin duda en consonancia, nos ofrecen esta idea del que sería el estado anímico de Lorca en este momento y de su angustia existencial (Millán, 2010b). Si consultamos el Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua, el adjetivo «asesinado» también tiene el sentido de «causar aflicción» y «gran pesar», aunque también puede referirse a «ser engañado». En este caso, el poeta sería engañado por el «cielo» en sentido religioso, una idea que va a aparecer a lo largo del poemario (véase, por ejemplo, el poema «Grito hacia Roma»), ya que el poeta se siente abandonado, sin un cielo que lo proteja ni un Dios o religión donde guarecerse. Recordemos, además, el apunte biográfico que dábamos en el apartado 4.1., «El viaje», y es que Lorca acababa de sufrir, precisamente, un «desengaño» amoroso y se sentía así: «asesinado».

Como vemos, este primer verso, «Asesinado por el cielo», iría en paralelo al último, siendo el primero de los paralelismos establecidos en «Vuelta del paseo» aunque, según Tyanianov (citado en Solotorevsky, 1978), estos no forman un paralelismo real, ya que el último aparece enfatizado por los signos de admiración, rompiendo la simetría. Sin embargo, si consultamos los manuscritos incluidos en el libro *Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*, de Mario Hernández (2010), podemos ver que sí hay un paralelismo real, pues no están las exclamaciones. Sin duda, el hecho de usar estos signos de puntuación es una manera de dar notoriedad y destacar la angustia que le embarga (Nandorfy, 2003).

Como avanzábamos, en esta metáfora hiperbólica del verso 1, «cielo» es metonimia de Dios que, en este caso, en vez de salvar, destruye al protagonista poético, aunque, al mismo tiempo, este «cielo» también sería el cielo de Nueva York en sí mismo, ya que se puede leer de forma literal y figurada, como veíamos en el apartado 3.1.1., «Del paisaje del alma al objetivo correlativo». Según García Posada (1981), que en *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York* hace un estudio de los símbolos principales que aparecen en el poemario, este «cielo» tiene el valor de «potencia cósmica hostil» y aparece así en la obra de forma recurrente.

¹⁰⁷ Hasta en nueve ocasiones en el libro el poeta habla de su asesinato (Maurer, 1998a), tal es el carácter profético de la obra.

El poeta no solo está destruido, sino que se encuentra, además, aquí, en una lucha, como reflejan los versos «entre las formas que van hacia la sierpe / y las formas que buscan el cristal» (versos 2-3). Este paralelismo nos presenta a «sierpe» y «cristal» en relación antagónica, convirtiéndose estos en unos de los símbolos más comentados del poemario, pues aparecen también en otras composiciones de la serie (véase, por ejemplo, «Nocturno del hueco»). Según apunta Nandorfy (2003), estos símbolos se podrían interpretar, siguiendo la tradición judeocristiana, como el pecado y la pureza. Por una parte, tendríamos lo oscuro y sinuoso («sierpe»), el mal, que resulta en la expulsión del Edén (Nandorfy, 2003), y, por otra parte, la claridad, la luz, lo correcto, el bien («cristal»). Algo en lo que estarían de acuerdo Cirlot (1992) y Ángel del Río (1955), aunque para este último «sierpe» obedecería a los impulsos irrepresibles del instinto. No hay motivos, en este poema, para contradecir esta interpretación, aunque en otros poemas (como el mencionado anteriormente), no aparezcan estos símbolos con el mismo valor, como recalca Nandorfy (2003).

Otra interpretación que no contradiría la anterior, nos llevaría a interpretar «sierpe» como la homosexualidad y «cristal», por el contrario, como la heterosexualidad, como apostilla García Montero (2018). Según el autor, «sierpe» en la tradición cristiana es símbolo de deseo y en el mundo freudiano¹⁰⁸ es un símbolo fálico, mientras que en la poesía clásica el «cristal» sería la piel blanca femenina, por lo que el poeta estaría aquí dividido entre una tendencia hacia lo femenino y una tendencia hacia lo masculino y, de alguna manera mostraría también una dicotomía entre el bien, o lo que se podría considerar «correcto», y el mal, o lo «incorrecto» (Nandorfy, 2004; Predmore, 1985). Por su parte, García Montero (2018) cree que Lorca habría heredado esta identificación y utilización del «cristal» y la «sierpe» de Góngora.

Harris (1978), por su parte, contrastando con otros poemas de la serie, en los que también aparecen estos elementos, alega que «cristal» estaría asociado con la muerte, mientras que la «sierpe», lo haría con la serpiente, que sería el símbolo del demonio. Por lo que el poeta no tendría escapatoria entre la muerte y el demonio, es decir, entre estas dos fuerzas mortales como las que aparecen en el poema «Danza de la muerte». “I suggest that ‘sierpe’ and ‘cristal’ are alternative formulations of the old and the new forces of death” (p. 25).

No obstante, otros críticos, siguiendo la conferencia sobre *PNY* de Lorca, identifican la «sierpe» con el viento y el «cristal» con edificios (García Montero, 2018). Hay que recordar las palabras de Lorca (1994, p. 345): «Yo, solo y errante, agotado por el ritmo de los inmensos letreros luminosos de Times Square, huía en este pequeño poema del inmenso ejército de ventanas [...]». Predmore (1985), en este sentido, expone que los versos de este poema, y en general de la poesía de Lorca tienen un origen visual y, por tanto, el cristal sería lo que Lorca vería mirando desde la calle hacia arriba y la sierpe, mirando enfrente, serían las calles. En nuestra opinión, creemos que esta lectura podría ser

¹⁰⁸ La poesía de Lorca está muy influida por Freud (Arango, 1998).

compatible también con las anteriores, teniendo en cuenta las siguientes palabras de García Montero (2018):

Hay una geografía urbana de cristales y ventanas [...] las ventanas significan el límite del mundo privado frente a lo público, y en el reparto de papeles de la sociedad burguesa femenina había sido configurada para habitar el ámbito privado. Resulta fácil así recuperar el paradigma clásico de belleza femenina. El viento [...] por su parte es en García Lorca un exponente repetido del deseo masculino [...] (p. 2).

Por tanto, no dejamos aquí tampoco de estar entre esa vicisitud entre lo masculino y lo femenino que es, de una u otra forma, representado por la «sierpe» y el «cristal». Además, como exponíamos en el fragmento 3.1.2.1., «El hecho poético en *Poeta en Nueva York*», no se trataría ahora de tener que elegir qué argumento de los expuestos anteriormente es válido, sino que hay que valorar cuál es posible o pertinente o cómo unir los matices y las distintas lecturas posibles de todos estos datos encontrados (García Montero, 2018) que, como vemos, son compatibles. Según Predmore (1985), aquí el poeta se ve obligado a cumplir su destino, entre dos cosas que le ponen en una vicisitud, sea cual sea.

Si continuamos con la lectura del poema, un Lorca «asesinado por el cielo» en lucha entre estas dos fuerzas, representadas por la «sierpe» y el «cristal», manifiesta que «dejará crecer sus cabellos» (verso 4), un acto y una imagen que se podría interpretar como un signo de penitencia en la tradición cristiana, aunque no hay ninguna señal que nos haga pensar que el poeta se sintiera culpable, anota Nandorfy (2003). Encontramos en otras fuentes que este gesto se puede tratar también de un símbolo de rebelión (Solotorevsky, 1978), pues el pelo largo es símbolo de insubordinación, como se manifiesta en la cultura *hippie*, aunque también puede ser símbolo de abandono ante la situación de desolación que el poeta está viviendo (Nandorfy, 2003). Por otra parte, creemos, como Predmore (1985), que tal vez Lorca se refiera al hecho de que el cabello continuará creciendo a pesar de la muerte, es decir, a pesar de haber sido «asesinado por el cielo». Como vemos, toda una construcción metafórica para anunciar la muerte, el abandono absoluto por parte de Lorca ante esta situación de crisis personal que le arreciaba (Harris, 1978).

También se ha considerado que pueda ser simplemente un enunciado «banal», una muestra de la imposibilidad de un discurso coherente en la tradición existencialista (Nandorfy, 2003). Para Howard Young (1992), sin embargo, esta imagen del poeta dejando que su cabello se prolongue en el tiempo representaría un signo de virilidad, pues el pelo largo en un hombre era un signo de masculinidad en la época clásica, algo que reaparece más tarde en la época romántica y que tanto Lorca como T. S. Eliot lo utilizan como expresión de dolor extremo, al mostrar esta imagen del hombre con el cabello largo en público. Por tanto, vemos como de nuevo es posible entrelazar aquí diversas ideas que parece que se complementan.

También se desprende de esta imagen el tema del paso del tiempo, donde «crecer» aparece como madurar, hacerse adulto, uno de los temas fundamentales de *PNY*, la nostalgia de la infancia,

que es siempre el paraíso perdido, y es que esta obra marca el momento del despertar del poeta a la vida adulta, a la madurez y a la consciencia del tiempo y de lo que este significa. Para García Montero (2018), «crecer» significa aquí tomar conciencia de un mundo impuro, ya que la vida se convierte para Lorca en «experiencia de degradación», lo que explica toda esta escalera de imágenes que vamos a ver a lo largo del poema.

A partir de la segunda estrofa se desencadena una cascada de paralelismos que presentan una naturaleza u organismos, como dice Predmore (1985), muertos o mutilados. El resto del poema, con excepción de los versos 4 y 11 constituyen también paralelismos o *couplings*, equivalencia posicional (sintagmática o convencional) y fónica y/o semántica.

Hay ciertas variaciones, pero el esquema básico se mantiene [en la segunda, tercera y cuarta estrofa]. No se puede calificar a esta estructura de simétrica (tampoco a las restantes), porque hay rupturas bruscas, aunque no absolutas: así el "Tropezando con mi rostro distinto de cada día". Estas disimetrías son sin embargo muy significativas, porque si la tendencia a ciertas simetrías evidencia la voluntad de poner orden en el caos, las disimetrías revelan la imposibilidad de hacerlo en un universo en desequilibrio: "¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?", se pregunta el poeta en "Oficina y denuncia" (García Posada, 1981, p. 217).

La primera imagen de esta serie concatenada sería «con el árbol de muñones que no canta¹⁰⁹» (verso 5). Este verso inaugura una serie anafórica encabezadas por la preposición «con», mediante la cual el poeta se muestra identificado con otras víctimas como él, revela Martha J. Nandorfy (2003). Las víctimas son todas seres vivos (un árbol, un niño, animalitos o agua), que es precisamente lo que está, de algún modo, ausente o bajo ataque en el universo de Nueva York. En este verso, «árbol de muñones» es una personificación, pues se le atribuyen al árbol características humanas, y a la vez es una metáfora, donde se identifica la figura del árbol con el cuerpo humano por su parecido formal, siendo las ramas del árbol las extremidades y habiendo sido estas amputadas. Lorca pretende así presentarnos aquí una naturaleza arrasada. Además, este árbol no canta porque es un árbol mutilado, que en lugar de brazos o piernas tiene muñones, donde los pájaros no pueden posarse y, por ende, no pueden cantar. De este modo, «canta» es metonimia de «pájaro» y «ramas» de «muñones» (Anderson, 2004; 2017).

Siguiendo a Anderson (2004), esta imagen del «árbol de muñones que no canta» actúa de dos formas, por una parte, de una forma «emotiva», ya que el lector es capaz de captar en una primera lectura esta imagen de naturaleza mutilada y, por otra, tiene también una función intelectual, dándole al lector la posibilidad de ir descomprimiendo la imagen para ir adivinando cada uno de los elementos que la componen y como interaccionan. Se trata de un buen ejemplo de lo que ocurre con todo el poemario y de cómo hemos de enfrentar la lectura de estas imágenes lorquianas.

¹⁰⁹ "The many images of mutilation and murder point to the loss of 'identity' [...]" (Maurer, 1998a, p. xxvii).

Para Howard Young (1992), por otra parte, esta imagen del «árbol que no canta» también se puede leer como el símbolo de la falta de inspiración y creatividad de los paseos de Lorca por Nueva York, ya que el tema de la metaescritura aparece también de forma recurrente en el poemario. Sin ir más lejos, en este mismo poema encontramos «mariposa ahogada en el tintero» o «esta voz de hojalata y talco» en el poema de la sección IV «Poema doble del lago Edén». Por su parte, Cirlot (1992), en el *Diccionario de símbolos*, señala que el «árbol» es el símbolo de la vida, «la vida del cosmos», así como un «eje entre dos mundos». A su vez, como símbolo de la naturaleza humana, el árbol se identifica también con la cruz cristiana, que a veces es representada como árbol de la vida. Finalmente, Cirlot también menciona la «sinestesia simbólica» del «árbol que canta», como un tema tradicional de los cuentos folclóricos.

El verso paralelo con el anterior, el verso 6, nos presenta a un «niño sin rostro», con «rostro de huevo», es decir, un niño sin facciones y, por tanto, sin vida también: «el niño con el blanco rostro de huevo». Por medio de esta cosificación el poeta crea esta imagen de niño sin vida, alienado, que recuerda a los dibujos del propio Lorca, donde las formas son apenas humanas (Nandorfy, 2003). Además, esta imagen actúa de forma contraria a la lógica, ya que un «niño» es símbolo de todo lo contrario, símbolo de vida y de porvenir, como podemos leer también en Cirlot (1992), pero, como sabemos, el poeta desvela en estas páginas un mundo donde no hay futuro ni esperanza y, así, este niño aparece como un ente completamente surrealista, sostiene el crítico Derek Harris (1978).

La tercera estrofa (versos 7 y 8,) de este breve poema continúa con el despliegue de seres desprovistos de vida. En este caso, acompañan al poeta «los animalitos de cabeza rota» y en paralelo lo hace «el agua harapienta de los pies secos». Los «animalitos de cabeza rota» constituyen otra imagen de destrucción de la naturaleza en la gran ciudad. Lo más lógico es pensar que se refiera a animales atropellados por algún medio de transporte en las amplias avenidas de Nueva York, pues en estos poemas es común encontrarnos a los animales también victimizados (Anderson, 2004). Por su parte, el «agua» es símbolo del principio y fin de cosas de la Tierra, y tiene que ver con el nacimiento, la vida terrestre y natural (Cirlot, 1992). Sin embargo, esta agua de Lorca es un agua antropomorfizada, que tiene «pies», que viste, además, un hábito andrajoso que la hace estar calificada como «harapienta» y, no solo eso, sino que, además, es un agua seca (oxímoron). Sin embargo, Predmore (1985) sugiere que, en esta imagen, el agua sería una metáfora del movimiento de la gente diluida en los ríos de masas sin nombre de Nueva York.

En la tercera y última pareja de la cuarta estrofa (versos 9 y 10), el poeta se muestra solidarizado con «todo lo que tiene cansancio sordomudo», es decir, todo lo que está viviendo como él un sufrimiento que no es capaz de expresar, todo lo que padece esa angustia como la suya, silente. “[...] an image of sense deprivation for which we are already prepared by the child’s featureless face” (Harris, 1978, p. 26). De este modo, Lorca personifica también el pronombre «todo». Todo lo que hay en la gran ciudad está cansado, propiedad de las personas y los animales, al igual que «ser sordomudo»

es también una propiedad humana. De hecho, el propio cansancio aparece personificado mediante el atributo humano «sordomudo» en un cuadro completamente bizarro.

El poeta completa este paralelismo con una «mariposa» (verso 10), que es símbolo de la naturaleza y del alma (*psyche*) entre los antiguos, símbolo del renacer para el psicoanálisis y símbolo de la alegría y la felicidad conyugal en China (Cirlot, 1992). Según Harris (1978), la mariposa sería símbolo de lo ideal, como ya aparecía en la obra anterior de Lorca *El maleficio de la mariposa*. Sin embargo, todas estas representaciones y connotaciones positivas y sublimes, Lorca las hace desaparecer «ahogando» esta mariposa en un tintero, como dice el verso: «mariposa ahogada en el tintero». Esta imagen puede representar varias cosas. Por una parte, el tintero puede aparecer aquí como símbolo de la vida de *business* y despachos de la *city*, lugar para el poeta sinónimo de muerte, donde el alma, la vida, la alegría y la felicidad atribuidas a este delicado animalillo, la mariposa, naufragan: «ahogadas en el tintero».

Por otra parte, en otra interpretación de la misma imagen que apoyaría el crítico Derek Harris (1978), el alma del poeta se puede identificar aquí con la mariposa y, en este caso, se ahogaría en el tintero, que representaría la escritura, pues el escritor no sería capaz de expresar su verdad, su dolor oscuro tal vez, y, por ello, se ahogaría en su cansado «intento sordomudo» por sacarlo a flote. Esta idea estaría conectada a la expresada por Nandorfy (2003), según la cual la poesía muere en un tintero, cuando debería ser lo contrario. Esta misma autora añade que este sucumbir de la mariposa es un eco del asesinato del protagonista con el que comienza el poema. Asimismo, no hay que obviar también que, en todo caso, es el elemento inventado por el hombre que aparece en esta línea, el «tintero», el que resulta ser la trampa mortal para la frágil, indefensa y bella criatura de la naturaleza. Mayhew (2009) destaca la belleza de esta imagen y precisamente esta admirable reunión de lo natural y lo que ha sido creado por el hombre:

There is a precision and power in Lorca's metaphors [...]. A butterfly is of the exact size to be drowned in an inkwell. The emotional import of the lines arises from the juxtaposition between the symbol of natural, ephemeral beauty and its inky demise in a man-made artifact (p. 85).

Por último, los dos versos finales de «Vuelta del paseo» (versos 11-12) rompen con el paralelismo anterior de los pares de *couplings* 2-3, 4-5, 6-7 y el poeta, como ya hiciera en el verso 4, habla en primera persona de nuevo para expresar su enajenación existencial, su pérdida de identidad y su alienación y confirmar, exclamando, su destino (Predmore, 1985).

«Tropezando con mi rostro distinto cada día.
¡Asesinado por el cielo!»

La identidad, como vemos, es la no identidad, expresa Nandorfy (2003). Esta es la desorientación de un hombre herido en medio de una gran ciudad despiadada, donde todos son desconocidos para todos (despersonificación) y donde él mismo no se reconoce y tropieza «con su rostro distinto de cada día»

(Del Río, 1955; Harris, 1978). Un poeta sin rostro, como el niño que aparecía también con el rostro blanco como un huevo, una idea que refleja Lorca también en una de sus cartas cuando iba en el barco camino de Nueva York: «Me miro en el espejo del estrecho camarote y no me reconozco. Parezco otro Federico» (García Lorca, 2013, p. 6). Algo que vemos así ilustrado por Carles Esquembre, autor de la portada de esta tesis, en su cómic sobre PNY (véase Figura 19):



Figura 19. Viñeta del cómic de Carles Esquembre *Lorca un poeta en Nueva York*.

Como adelantábamos al comienzo, este poema concluye con una reiteración, esta vez más enérgica, flanqueada por signos de admiración, que determina (además de forma casi profética) el trágico destino del protagonista: «¡Asesinado por el cielo!» (verso 12). Sin embargo, aunque Nueva York, en el poemario, se convierte en un lugar donde no hay esperanza, tras la declamación de este poema en su conferencia-recital, Lorca (1994, p. 1096) concluía diciendo: «Pero hay que salir de la ciudad y hay que vencerla [...]», arrojando así un halo de esperanza sobre un panorama nada halagüeño.

6.3. IMÁGENES, FIGURAS RETÓRICAS Y TRADUCCIONES DE «VUELTA DEL PASEO»

Siguiendo, como decíamos en el marco teórico de este trabajo, la elaboración respecto a las imágenes de Anderson (véase capítulo 1.3., «Material y metodología», así como el 3.1.2.1., «La imagen y el hecho poético en *Poeta en Nueva York*»), en la siguiente tabla encontramos las distintas imágenes poéticas en que se divide el poema, dentro de las cuales aparecen señaladas las principales figuras literarias que las integran (véase Tabla 7). Al final de la tabla se incluye una leyenda donde se puede identificar a qué corresponde cada código utilizado en el análisis de las imágenes. Asimismo, a continuación de la imagen original, que sigue la edición de Anderson (2013), se encuentran las traducciones de cada una de estas imágenes, ordenadas cronológicamente.

Tabla 7. Imágenes, figuras retóricas y traducciones de «Vuelta del paseo».

FUENTES/ IMÁGENES	Original Anderson	TM 1 (Humphries, 1940)	TM 2 (Belitt, 1955)	TM 3 (Fredman, 1975)	TM 4 (Medina y Statman, 2008)	TM 5 (Simon y White, 2013)	TM 6 (Uhler y Dahl, 2014)
1	Asesinado por el cielo.	<i>Murdered by the sky,</i>	<i>Heaven-murdered one,</i>	<i>Assassinated by heaven,</i>	<i>Murdered by the sky.</i>	<i>Cut down by the sky.</i>	<i>Cut down by the sky.</i>
2	Entre las formas que van hacia la serpe y las formas que buscan el cristal dejaré crecer mis cabellos.	<i>Among the snakeward shapes And shapes that seek the glass I'd let my hair grow long</i>	<i>among shapes turning serpent and shapes seeking crystal, I'll let my hair grow long.</i>	<i>between the forms that approach the serpent and the forms that search for the crystal, I will let my hair grow.</i>	<i>Among the forms that move toward the snake and the forms searching for crystal I will let my hair grow.</i>	<i>Between shapes moving toward the serpent and crystal-craving shapes, I'll let my hair grow long.</i>	<i>Between the shapes that approach the serpentine and the shapes that seek the crystalline I'll let my hair grow.</i>
3	Con el árbol de muñones que no canta	<i>With the unsinging stumpy tree</i>	<i>With the tree-stump now tuneless</i>	<i>With the tree of stumps that can't sing</i>	<i>With the limbless tree that cannot sing</i>	<i>With the amputated tree that doesn't sing</i>	<i>With the amputated tree that does not sing</i>
4	y el niño con el blanco rostro de huevo.	<i>And the child with an egg's blank face</i>	<i>the egg-white face of a child</i>	<i>and the boy with the blank face of egg.</i>	<i>the boy with the white egg face.</i>	<i>and the child with the blank face of an egg.</i>	<i>the child's face—a white egg.</i>
5	Con los animalitos de cabeza rota	<i>With little broken-headed beasts</i>	<i>With all crack-brained creatures</i>	<i>With the broken-headed animalcules</i>	<i>With the broken-headed animals</i>	<i>With the little animals whose skulls are cracked</i>	<i>With the little animals and their broken heads</i>
6	y el agua harapienta de los pies secos.	<i>And tattered dry-foot water</i>	<i>and the tatter of dry-footed water</i>	<i>and the tattered water of the dry feet.</i>	<i>the ragged water of dry feet.</i>	<i>and the water, dressed in rags, but with dry feet.</i>	<i>and the ragged water of dried feet.</i>
7	Con todo lo que tiene cansancio sordomudo	<i>With all the prey of deaf and dumb fatigue,</i>	<i>With the deafmutes of torpor,</i>	<i>With everything living in deaf-muted weariness</i>	<i>With all that is tired, deaf-mute,</i>	<i>With all the bone-tired, deaf-and-dumb things</i>	<i>With all the things in their deaf-mute exhaustion</i>
8	y mariposa ahogada en el lintero.	<i>And butterfly drowned in the inkwell</i>	<i>and the butterfly drowned in the inkwell</i>	<i>and butterfly drowned in the inkwell.</i>	<i>and a butterfly drowned in an inkwell.</i>	<i>and a butterfly drowned in the inkwell.</i>	<i>and a butterfly, drowned in the inkwell.</i>
9	Tronezando con mi rostro distinto de cada día.	<i>Stumbling with a different face each day,</i>	<i>Shambling each day with my different face</i>	<i>Stumbling with my different face every day</i>	<i>Stumbling onto my face, different every day.</i>	<i>Bumping into my own face, different each day.</i>	<i>Tripping over my face, different each day.</i>
10	¡Asesinado por el cielo!	<i>Murdered by the sky!</i>	<i>Ah, heaven-murdered one!</i>	<i>Assassinated by heaven!</i>	<i>Murdered by the sky!</i>	<i>Cut down by the sky!</i>	<i>Cut down by the sky!</i>

Hipérbole
 Metáfora
 abc Paralelismo
 Metonimia
abc Cosificación abc Anáfora
 Símbolo
abc Personificación **abc** Oxímoron

6.4. COTEJO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS DE «VUELTA DEL PASEO»

Continuamos en esta sección con la parte de nuestra investigación correspondiente al cotejo traductológico, como se ha explicado al inicio de este trabajo, en la sección 1.3. «Material y metodología», procederemos analizando cada elemento de las imágenes una por una, contrastándolas con sus correspondientes traducciones.

Como se puede ver a continuación, facilitamos la fila correspondiente a la imagen y las traducciones a analizar antes del texto correspondiente de nuestro análisis. La cuadrícula en rojo que se añade a la fila de la tabla anterior (véase Tabla 7) señala la opción u opciones traductológicas que consideramos, por los motivos que se exponen, más adecuadas. Asimismo, también podemos ver otro elemento informativo nuevo al lado del número de la imagen, y es el código que se corresponde con el tipo de imagen siguiendo la clasificación que extraíamos de Anderson (véase Figura 7).

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
1 (B 1)	Asesinado por el cielo.	<i>Murdered by the sky.</i>	<i>Heaven- murdered one.</i>	<i>Assassinated by heaven.</i>	<i>Murdered by the sky.</i>	<i>Cut down by the sky.</i>	<i>Cut down by the sky.</i>

En esta primera imagen, al traducirla al inglés previsiblemente vamos a encontrar problemas con la palabra «cielo», ya que tendremos que optar entre las voces: *sky* o *heaven*. La primera referida al cielo en sentido pagano y la segunda al cielo cristiano. En un libro como este, de claras referencias cristológicas esta coyuntura y esta decisión suponen un matiz importante. Si bien creemos que «cielo» aquí es metonimia de Dios, como se ha expuesto previamente, esta alusión está implícita en el TO y al traducirlo como *heaven* esta inferencia que realiza el lector en español se pierde, ya que dejaría de estar implícito este matiz, por lo que, en todo caso, optaríamos por ser más neutros y traducirlo como *sky*, aunque de nuevo habría una importante pérdida porque el lector del TM tampoco conectaría esta palabra con la posible referencia religiosa.

En la LO, el poeta puede jugar con esta ambigüedad entre la referencia al cielo pagano o al cristiano y la metonimia con Dios, porque la LO lo permite, al no hacer la distinción que, sin embargo, hace el inglés, que por tanto no nos deja reproducir esta ambigüedad. Además, el «cielo» se puede leer también, simplemente, como el cielo de la ciudad de Nueva York.

Si observamos las distintas traducciones propuestas, podemos ver que, excepto Ben Belitt (2) y Stephen Fredman (3), que traducen «cielo» como *heaven*, el resto de los traductores ha optado por *sky* también, que sería el cielo pagano, aunque así obviamente se pierde esta doble lectura y la metonimia del original, según la cual equivaldría a Dios. En el caso de Belitt y Fredman, que lo traducen como *heaven*, también están condicionando la lectura en un sentido

determinado, aunque no existe otra opción y estos traductores prefieren hacer obvio el sentido religioso de este término.

Por otra parte, vemos que para traducir «asesinado» los traductores se dividen entre: *murdered* (1, 2 y 4), *assassinated* (3) y *cut down* (5 y 6). Los tres reflejan el significado de acabar con la vida de una persona que expresa el término del TO. En este sentido, *murder* es una palabra mucho más común, mientras que *assassinate* no es una palabra frecuente, ni siquiera aparece en nuestro corpus *iWeb*, y estaría asociada con el asesinato de figuras públicas. *Cut down* debido a los significados que engloba puede significar también «reducir», lo que repercute en la pérdida de fuerza de esta expresión. De las tres opciones, solo *assassinate* parece guardar, como «asesinar», el sentido adicional de hacer daño y destruir. Sin embargo, por estar vinculada esta palabra a la muerte de personajes públicos, sería *murder* la mejor forma de traducir este verbo.

A nivel sintáctico, Ben Belitt (2), que traduce esta imagen como *Heaven-murdered one*, obtiene un resultado poco natural sintácticamente, anteponiendo el adjetivo compuesto al pronombre, que ni siquiera aparece en español. Este verso, que es el más importante del poema y que se va a repetir al final, necesita una formulación contundente. Sin embargo, Belitt (2), en nuestra opinión, no consigue una fórmula fácil de recordar, ni tampoco la expresión, ni la fuerza impresa en el TO.

Debido a que en la LM hay que optar entre traducir «cielo» como *heaven* o *sky* y que, como hemos visto, se pierden valores irremediablemente en uno u otro sentido, siendo este verso, además, el más importante del poema, pues se va a repetir también al final, quizás lo mejor es intentar compensar de alguna manera. De este modo, se podría traducir «cielo» en la primera ocasión como *sky* y, al final del poema, como *heaven*. Así, este quedaría abierto a interpretaciones como está el TO, y no se perdería el posible significado religioso de la imagen. Este recurso no lo han utilizado ninguno de los traductores en este caso.

Escogemos las opciones de los TM 1 y 4 aquí como mejores propuestas de traducción (ambas ofrecen la misma opción), por el uso del verbo, *murder*, que como hemos dicho consideramos que es más apropiado aquí y por utilizar *sky*, por ser esta, en todo caso, más ambigua que *heaven*, aunque como explicamos, creemos que existe otra opción para mantener el efecto del TO y no perder el sentido religioso.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
2 (B 2.2)	Entre las formas que van hacia la sierpe y las formas que buscan el cristal dejaré crecer mis cabellos.	Among the <i>snakeward</i> shapes And shapes that seek the glass I'd let my hair grow long	among shapes turning and serpent and shapes seeking crystal, I'll let my hair grow long.	between the forms that approach the serpent and the forms that search for the crystal, I will let my hair grow.	Among the forms that move toward the snake and the forms searching for crystal I will let my hair grow.	Between shapes moving toward the serpent and crystal-craving shapes, I'll let my hair grow long.	Between the shapes that approach the serpentine and the shapes that seek the crystalline I'll let my hair grow.

Este hecho poético sitúa al protagonista en una encrucijada, donde el yo está entre dos cosas antagónicas: la «sierpe» y el «cristal». En primer lugar, *shapes* (3 y 4) es una palabra más sugestiva que *forms*, por tanto, sería una mejor opción traductológica, al ser este un término que, además, aparecerá en más poemas, como «Nocturno del hueco».

Si analizamos las distintas traducciones una por una, en primer lugar, Humphries (1) traduce «entre las formas “que van” hacia la sierpe» omitiendo el verbo, y rompiendo el paralelismo que en el TO se establece entre este verso y el siguiente. Además, de este modo, el poeta quedaría dividido, en una encrucijada, entre formas con apariencia de serpiente, *snakeward*, y aquellas que buscan el cristal. Sin embargo, en el TO, ambas formas lo que hacen es «buscar», la primera la serpiente y la segunda, como sí reproduce este TM, el cristal.

No solo se produce aquí un cambio de sentido, sino que, por otra parte, *snakeward* se puede referir a una persona rara, asocial, algo muy lejos del significado original. Además, la preposición *among* se utiliza cuando hay más de dos opciones, pero aquí solo hay dos, es una disyuntiva, «sierpe» o «cristal», por lo que habría que usar la preposición *between*, que, de hecho, demuestra aquí «alienación», en contraste con la preposición «con», que trae esa comunión con las cosas (Nandorfy, 2003). Las traducciones 2 y 4 caen en este mismo error.

Belitt (2) transforma también el TO y al revertirlo al español, en este ejercicio que sugiere Eco (2009), el poeta estaría «entre las formas “convirtiéndose” en serpiente», lo cual cambia el sentido atribuido al TO. Las formas no se «transforman» en serpiente, sino que «buscan la sierpe» (o el «cristal»), representando así la encrucijada en la que se encuentra el protagonista. Sin embargo, si las formas se transforman en serpiente, da una idea y evoca un escenario distinto, mucho más siniestro y que sugeriría, desde luego, otras interpretaciones.

La traducción 3, que sería la siguiente, realizada veinte años más tarde, es más literal y en este caso más acertada, ya que consigue respetar los elementos del TO tanto a nivel de sentido como de forma, a pesar del empleo de *forms* en lugar de *shapes* que, en cualquier caso, es equivalente, aunque menos sugestivo.

Si analizamos la palabra «sierpe» en las traducciones, hemos visto ya varias opciones: *serpent* (2, 3 y 5), además de la ya mencionada (y descartada) *snakeward* (1) y aún quedarían *snake* (4) y *serpentine* (6). De entre las tres opciones que podrían considerarse equivalentes,

serpent y *snake* serían las que guardarían mejor el significado del TO, pues se refiere tanto al animal como a su forma, mientras que *serpentine* sería adjetivo y, por lo tanto, sería una transposición e indicaría que algo es o está relacionado con una serpiente y lo que buscamos es reproducir el símbolo del TO.

Finalmente, si observamos los verbos y preposiciones escogidos para trasladar «van hacia» del TO, tenemos: *turning* (2), *that approach* (3 y 6), *move toward* (4) y en su forma continua *moving toward* (5). De entre todas las opciones, *that approach* y *move toward* expresan mejor ese movimiento que quiere reflejar Lorca en el poema. Al traducirlo en una forma continua (2 y 5), sin embargo, esto indicaría que esta acción estaría sucediendo en este momento, pero no es así, sino que es una acción constante lo que indica Lorca y habría que trasladarlo al inglés en presente simple.

Por otra parte, para traducir la oración subordinada adjetiva especificativa, «que buscan el cristal», después de sopesar todos los componentes, creemos que la opción 3 selecciona mejor el componente semántico, pues *crystal*, como también hacen Belitt (2) y Medina y Statman (4), es el elemento en estado puro, asociado a palabras como mineral, piedra, cuarzo, roca, mientras que *glass* se relaciona más frecuentemente con nombres como vino, agua, puerta, ventana y temas como bebida, botella o lente, entre otros, tal y como revela el corpus *iWeb*.

La traducción 3, es la única que respeta el verbo en presente simple como el TO, como decíamos antes, es decir *the forms that search for the crystal*. En la traducción 5, encontramos también el uso de *serpent* y de *crystal*, pero los traductores le añaden aquí un compuesto a este último, que resulta en *crystal-craving*. Este *craving* refleja el ansia de esa búsqueda de la sierpe o el cristal y es muy idiomático, por tanto, tendría una buena aceptación en la LM.

Además, cabe mencionar también el trabajo de Uhler y Dahl (6) que mediante la traducción de «sierpe» y «cristal» con los términos *serpentine* y *crystalline* consiguen una rima y además dejan el nivel semántico del TO casi intacto. Si bien es cierto que no hay rima entre estos dos elementos en el TO, este es un texto con rima, por lo que esta rima conseguida aquí compensa las inevitables pérdidas subsiguientes. Esta traducción, debido a su logro a nivel estético, se convierte, en nuestra opinión, en la mejor traducción de esta imagen, seguida de la 3 y la 5.

Hay que añadir, respecto a «dejaré crecer mis cabellos», que la primera opción de Humphries (1) sería la menos acertada de entre las seis propuestas por el uso del condicional en lugar del futuro del TO. Lorca no pone ninguna condición, es más contundente el TO y tiene mayor fuerza expresiva.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
3 (B 2.1)	Con el árbol de muñones que no canta	With the unsinging stumpy tree	With the tree- stump now tuneless	With the tree of stumps that can't sing	With the limbless tree that cannot sing	With the amputated tree that doesn't sing	With the amputated tree that does not sing

Esta imagen es la más difícil hasta el momento en este poema, ya que resulta complicado trasladar al inglés la imagen que crea Lorca del «árbol de muñones» en el TO, donde compara el tronco del árbol con el de un ser humano y las extremidades de este con las ramas del árbol, tomando como base de la metáfora la forma de ambos.

Con «árbol de muñones», el poeta indica que le han sido cortadas las ramas, como decíamos en la interpretación, y así estaría comparando al árbol con una persona. La dificultad en esta construcción es que incluye dos dominios diferentes, por una parte, el correspondiente a las plantas y, por otra, al cuerpo humano, según la metáfora general que subyace las plantas son seres humanos, de la que se deriva que los árboles son seres humanos (Lakoff y Johnson, 2012). Sabemos, además, que estamos ante una imagen de tipo B 2.1., según Anderson (1997) (véase capítulo 3.1.2.1., «La imagen y el hecho poético en *Poeta en Nueva York*»), que ha sido creada por elipsis.

Humphries (1), con su traducción, “With the unsinging stumpy tree”, logra recoger toda la recreación de Lorca, aunque el sonido que logra parece demasiado infantil y casi caricaturesco. La propuesta por Belitt (2), por otra parte, carece de ritmo, se entrecorta con los sonidos plosivos [t] y [p]. Además, en lugar de presentarnos un «árbol de muñones», lo traduce como un «muñón de árbol». De este modo, el árbol pasa a ser una extremidad humana, en este caso mutilada. Como vemos, Belitt le da la vuelta a los términos del TO, creando una metáfora y una imagen que no existía, aunque, aparentemente, se mueve y camufla dentro de los mismos dominios que el TO.

En tercer lugar, Fredman (3), opta por ser literal al traducir esta línea con *tree of stumps*, lo cual funciona en inglés. Medina y Statman (4) proponen *limbless*, es decir, «sin miembros», produciéndose así lo que Albir (1999) denomina «modulación», pues pasa de un punto de vista a otro para decir lo mismo. En sus notas a la traducción, Medina y Statman (2008b) alegan que eligieron *limbless* para resaltar la ausencia (de miembros), además de por el sonido y porque «muñón» no tendría equivalente directo en inglés, algo con lo que no estamos de acuerdo, ya que el término *stump* no solo se referiría a miembro amputado, sino que, además, este término también significa «árbol cortado», por lo que encajaría perfectamente.

Finalmente, Simon y White (5) y Uhler y Dahl (6) optan por *amputated tree*. El problema es que aquí no se sabe qué parte del árbol ha sido amputado. En español al decir «muñones» sabemos que está comparando la copa del árbol con la mano y directamente el

tronco del árbol con el humano. Así, se pierde estas metáforas y también la metonimia de pájaros que vendría más adelante. Se puede, incluso, interpretar que todo el árbol ha sido «cortado». Eso sí, estos TM, 5 y 6, crean aliteración en [t], *the amputated tree*, con lo cual introducen una compensación, a la rima del poema que se pierde, pero el trabajo a nivel de sentido es insuficiente, por lo que optaríamos aquí por la traducción de Fredman (3) que reproduce toda la construcción del TO.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
4 (B 1)	<u>v el niño</u> <u>con el</u> <u>blanco</u> <u>rostro de</u> <u>huevo.</u>	<i>And the child with an egg's blank face</i>	<i>the egg-white face of a child</i>	<i>and the boy with the blank face of egg.</i>	<i>the boy with the white egg face.</i>	<i>and the child with the blank face of an egg.</i>	<i>the child's face—a white egg.</i>

Analizando esta imagen, podemos comprobar cómo algunos traductores respetan perfectamente la estructura sintáctica del TO. Así sucede en los TM 1, 3, 4 y 5, es decir, en la mayoría de ellos, mientras que en el TM 2 la traducción elimina el complemento circunstancial de compañía (en adelante CCC) del TO, aunque mantiene todos los elementos y significado del TO aunque varíe la sintaxis y opte por adjetivar «niño». La traducción 6 también introduce todos los elementos con un genitivo sajón ligado al «niño» con lo que no solo dificulta su enunciación sino que, además, se pierde la preposición «con» que muestra la solidaridad del poeta con el resto de las víctimas (Nandorfy, 2003), lo mismo que ocurre con la opción anterior (2). Y es que este elemento preposicional en este poema es fundamental, pues liga los elementos y sirve para mostrar la solidaridad del poeta con las cosas.

En esta sencilla imagen, el poeta compara la cara del «niño» con un «huevo», siendo la base de la comparación el color del huevo y el de la cara del niño, que se utiliza para subrayar su falta de vida. Sin embargo, los TM 1, 3 y 5 no han trasladado bien el hecho de que es el color el que une ambas cosas, pues los tres utilizan *blank* para traducir «blanco», pudiendo significar este término «inexpresivo» o «en blanco», es decir, «sin rellenar». De este modo, se pierde la base que une ambas realidades y, en consecuencia, desaparece la metáfora y su valor poético.

Finalmente, también en el nivel léxico-semántico, el TO con la palabra «niño» no marca el género, ya que es genérico para el singular en español el uso en masculino, por lo que, para ser más neutros, optaríamos por traducirlo por *child*, que es neutro también, aunque algunos traductores hayan optado por *boy* (3 y 4), masculino singular. Esto no cambia en absoluto el sentido de la imagen, pero es menos fiel al TO.

Por todos estos aspectos, la traducción más apropiada de esta imagen sería la lograda por la traducción número 4 de Medina y Statman aunque, como apuntábamos, consideramos que cambiaríamos el término *boy* por el neutro masculino singular *child* para estar más cerca

así de lo expresado por Lorca, además de añadir la conjunción y la preposición “and with” para continuar con la cadena establecida en el TO y con esta marca de solidaridad de la que hablábamos anteriormente.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL <i>A</i>	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
5 (A)	Con los <u>animalitos</u> de <u>cabeza</u> rota	<i>With little broken-headed beasts</i>	<i>With all crack- brained creatures</i>	<i>With the broken-headed animalcules</i>	<i>With the broken-headed animals</i>	<i>With the little animals whose skulls are cracked</i>	<i>With the little animals and their broken heads</i>

En la imagen cinco, previsiblemente, los traductores van a encontrar problemática la traducción del término «animalitos», por el diminutivo que usa Lorca aquí para cargar de emotividad esta palabra y hacer que choque aún más con el semantismo de lo roto, uniendo su valor afectivo con la crudeza de «cabeza rota».

Los traductores han usado opciones muy diversas para el volcado de este término. Así, leemos: *beasts* (1), *creatures* (2), *animalcules* (3), y *animals* (4, 5 y 6). Podemos observar en primer lugar que en los TM 1, 5 y 6 se ha tratado de mantener el rasgo de «ternura» que aparece en el TO mediante el empleo del adjetivo *little* («pequeños»), ya que no existe en inglés el diminutivo, siendo esta una buena solución. De este modo, se produce lo que Rojo y Valenzuela (2013) denominarían *constructional mismatch*. Por el contrario, en el caso de los TM 2, 3 y 4, este valor se ha perdido.

Merece especial atención la traducción 3, que para traducir «animalitos» ha utilizado *animalcules*, que es, efectivamente, un animal pequeño, pero en este caso de tamaño microscópico, por lo que no sería adecuado para la traducción, ya que no sería esto a lo que se estaría refiriendo Lorca en el TO. El traductor, probablemente, ha tratado así de no perder el diminutivo, pero ha introducido un término demasiado extraño en el TM, lo cual repercute en la aceptabilidad, pues consideramos que está fuera de contexto. Lorca alude aquí, con la palabra «animalitos», a la naturaleza que, como decíamos previamente, entra e invade el ámbito urbano en el poemario. Antes de introducir un término que puede provocar tanta extrañeza como este, es preferible, incluso, la pérdida del diminutivo.

Por otro lado, el cambio de «animalitos» por «bestias» (1) o «criaturas» (2) que se produce en los dos TM más tempranos tampoco está justificado y nos hace pensar que los traductores no han comprendido que los «animalitos» vienen aquí a representar lo positivo en la composición, la naturaleza, en el buen sentido, ya que el mundo natural se encuentra bajo ataque en este poemario y por eso estos seres aparecen aquí con la «cabeza rota». En el caso de Medina y Statman (4), si bien no cambian el sentido del TO con una transformación como la que sufren los TM 1 y 2, lo cierto es que tampoco conservan ese rasgo afectivo del TM en ningún caso.

Además de eso, para traducir el Complemento del Nombre (en adelante CN), «de cabeza rota», *broken-headed* (1, 3 y 4) ha sido la opción más utilizada por los TM, siendo este un justo equivalente. Sin embargo, Belitt (2) cambia el TO y lo traduce como *crack-brained* («cerebro resquebrajado»), donde cambia el término original «cabeza» a «cerebro», aunque lo hace dentro del mismo dominio y haciendo una transposición nombre > adjetivo. Simon y White (5) también cambian «cabeza» por «cráneo» “whose skulls are cracked” («cuyos “cráneos” están quebrados»). Aunque ambas traducciones guardan el sentido del TO, referirse a «cerebro» (2) o a «cráneo» hace que cambien las connotaciones y asociaciones que se despiertan en el lector, siendo en este sentido el TO más neutro que los TM.

Uhler y Dahl (6) varían ligeramente la sintaxis, en lugar del CN del TO, hacen dos CCC para traducir «de cabeza rota»: «“con” los animalitos y “con” sus cabezas rotas», de manera que da la impresión de que se diluye la fuerza expresiva del TO y, además, recordemos cómo la preposición lo que muestra son los elementos de la naturaleza con los que se solidariza el poeta. Aquí no sería con los «animalitos» y con sus «cabezas», sino simplemente con el primero, el elemento natural (y destruido). Podían haberlo traducido como: “with the little broken-headed animals”, que sin embargo no aparece en ningún TM.

La traducción más adecuada en este caso, por todas las razones argumentadas nos parece la 4, aunque faltaría compensar la pérdida del diminutivo incluido por García Lorca en el TO.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
6 (B 1)	y el <u>agua</u> <u>harapienta</u> <u>de los pies</u> <u>secos.</u>	And tattered dry-foot water	and the tatter of dry-footed water	and the tattered water of the dry feet.	the ragged water of dry feet.	and the water, dressed in rags, but with dry feet.	and the ragged water of dried feet.

Al analizar las traducciones de esta imagen, observamos que la traducción de Ben Belitt (2) y la de Simon y White (5) son las más diferentes con respecto al TO. Ben Belitt en lugar de reflejar que el agua está «vestida con harapos» como el TO (personificación) y que tiene los «pies secos», que es un oxímoron y personificación a la vez, le da la vuelta y obtiene *tatter of water*, es decir, «harapo de agua», por lo que se pierde la personificación, que responde a la metáfora global de agua como ente vivo, que señalan Lakoff y Johnson (1980). El traductor obtiene a cambio una cosificación del agua en el TM.

Además, en «Vuelta del paseo» Lorca va enumerando los elementos de la naturaleza como el «árbol», el «niño» o los «animales» con los que se siente solidarizado, como veíamos, y ahora seguiría con el «agua», otro elemento de la naturaleza. Sin embargo, Belitt al darle la vuelta a los términos sitúa al «harapo» como protagonista, algo que no encajaría en esta serie, ya que rompería la cadena semántica de elementos naturales con los que García Lorca se identifica en su paseo.

Por su parte, Simon y White (5) sí «visten» al agua con harapos “and the water, dressed in rags...”, sin embargo, estos continúan la imagen con “...but with dry feet”, es decir, «el agua vestida con harapos “pero” con los pies secos». El oxímoron creado por Lorca en el TO desaparece así en el TM. Da la sensación, en ambos casos (2 y 5), de que los traductores no han entendido la figura y, en general, la sintaxis de esta imagen por parte de Simon y White parece mejorable. Por ejemplo, una alternativa podría ser “the ragged water with dry feet”.

Por último, los TM 1, 3 y 4 traducen esta figura ajustándose al TO, ya que este lo permite. De hecho, Fredman (3) traduce literalmente, creando, en este caso, un efecto análogo al TO, y lo mismo hacen Medina y Statman (4). Humpries (1) también reproduce correctamente la imagen del TO, aunque mediante una transposición cambia el CN («de los pies secos») a adjetivo y, además, escribe «pie» en singular (en lugar de plural) “And tattered dry-foot water”, por lo que, desde luego, aunque sigue habiendo una personificación de agua, la representación visual que se crea en la mente no es la misma. El lector puede no saber si atenerse a concebir el agua con forma humana, como habría querido hacer Lorca en el TO, o si se trata de una figura humana surrealista creada por Lorca con una sola pierna y un solo pie. Es decir, el TM en este caso sugiere una imagen surrealista, por así decirlo más surrealista que el TO.

Estilísticamente, Fredman (3) es el que mejor ha trabajado esta imagen, pues consigue además una aliteración en [t], tal y como podemos ver en “And the tattered water of the dry feet”, transcrito fonéticamente /ænd ðə 'tætərd 'wɔtər ʌv ðə draɪ fi:t/. De manera que compensa el efecto creado en el verso original por Lorca, que repite el sonido «pie» en «harapienta» y «pie». Por tanto, consideramos muy pertinente este recurso estilístico logrado por Fredman.

Por último, Uhler y Dahl (6) cambian en su traducción «seco» del TO, *dry* en inglés, por *dried* («deshidratado»), que tiene un pequeño matiz distinto. Sigue manteniendo el oxímoron del TO, pero es una palabra menos frecuente que se asocia a fruta, hierba, flores o recetas de cocina, entre otros, mientras que *dry* se relaciona con la piel y el cuerpo, y por tanto sería más adecuado, aunque a nivel pragmático ambos serían equivalentes.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
7 (B 1)	Con <u>todo</u> lo que tiene <u>cansancio</u> <u>sordomudo</u>	<i>With all the prey of deaf and dumb fatigue,</i>	<i>With the deafmutes of torpor,</i>	<i>With everything living in deaf- muted weariness</i>	<i>With all that is tired, deaf- mute,</i>	<i>With all the bone-tired, deaf-and-dumb things</i>	<i>With all the things in their deaf-mute exhaustion</i>

Recordemos que aquí el poeta, con «cansancio sordomudo», se referiría a una pena ahogada, un sufrimiento interno, un dolor que no puede expresar, que no se verbaliza y que lo que quiere transmitir el poeta es que se siente plenamente identificado y en sintonía y hermandad con todo lo que sienta este cansancio.

Humphries (1) soluciona el problema planteado por TO con “with all the prey of deaf and dumb fatigue” («con todo lo preso de fatiga sordomuda»). Realiza, así, una transposición verbo > nombre (tiene > presa) y logra comunicar la misma idea de la imagen original. Además, consigue que «sordomudo» califique a «cansancio» y este, a su vez, a «todo», que es de lo que se trata, para mantener el juego del TO de la doble personificación.

Además, es muy acertado, por parte de Humphries (1), el uso de la palabra *prey* («presa») en este caso, ya que estaría dentro del campo semántico de *PNY*, que incluye un amplio abanico de animales. Además, «presa», en español también significa «víctima», por lo que sus sentidos coinciden plenamente y alientan significados en consonancia con los dominios del TO.

Si continuamos en orden cronológico el análisis de los TM, la propuesta del 2 parece equivocada, ya que en este caso el traductor escoge el término *torpor* para traducir «cansancio» y este no es exactamente equivalente, pues *torpor* se refiere a un «periodo de inactividad» o «somnolencia». Además, el traductor ha cambiado completamente la sintaxis: “with the deafmutes of torpor”. La reversibilidad nos devuelve el resultado, que, en este caso, sería: «con los sordomudos del letargo». Sin embargo, el poeta no se refiere a personas, ni a cosas que estén inactivas, sino a los seres vivos, elementos de la naturaleza con los que se siente congraciado, que le rodean y con los que está en comunión, pues viven, como él, en sufrimiento y en silencio. Por lo tanto, Belitt cambia aquí el sentido por completo.

Fredman (3), aunque cambia el verbo, de «tener» (que es transitivo) a «vivir», en su forma continua y añade «en un cansancio sordomudo» como complemento circunstancial del modo (en adelante CCM), es decir, «todo lo que está viviendo en un cansancio sordomudo», logra un buen resultado a todos los niveles, incluso estilísticamente guarda un buen balance (“With everything living in deaf-muted weariness”).

El caso de Medina y Statman (4) y Simon y White (5) es muy parecido y aquí se demuestra la importancia de la puntuación, pues por el uso de la coma no transmiten la misma idea del TO. «Todo» (*all* y *things*) está calificado con «cansancio» y con «sordomudo» y, por tanto, no se cumpliría lo que decíamos antes de que «sordomudo» calificaría a «cansancio» y este a «todo», en una doble personificación. En el caso de ellos «todo» está «cansado» y «todo» es «sordomudo», pero el cansancio aquí no sería un cansancio «sordomudo» y no lo es, precisamente, por la coma. El sentido es el mismo, pero la riqueza poética debido a la construcción retórica no.

Finalmente, en Uhler y Dahl (6) parece que hay un ligerísimo, casi inapreciable, cambio de sentido. Estos indican en su traducción que el sujeto lírico está «con todas las cosas en su hastío sordomudo». De este modo, parece que «todas las cosas» padecen, de alguna manera,

este cansancio y no es así en el TO. El poeta quiere aliarse, específicamente, con aquello que está como él, pero no indicaría, en modo alguno en el TO que «todo» en la naturaleza presente este estado. Esto sería algo puntual, y se trataría de un cansancio «sordomudo», que no se expresa. Además, *exhaustion* es una palabra más fuerte que la usada en el TO por Lorca, por lo que se produciría lo que Sager (1999) denomina una «intensificación».

En este caso, optamos por las opciones 1 y 3 como mejores traducciones para esta imagen, por los diferentes detalles que hemos explicado, teniendo en cuenta, además, que a nivel de sustancia de la expresión están muy compensadas ambas opciones.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
8 (B 2.2)	y mariposa ahogada en el tintero.	And butterfly drowned in the inkwell	and the butterfly drowned in the inkwell	and butterfly drowned in the inkwell.	and a butterfly drowned in an inkwell.	and a butterfly drowned in the inkwell.	and a butterfly, drowned in the inkwell.

Esta es una de las imágenes del poema donde hemos encontrado menos problemas en la traducción. El sustantivo «mariposa» no plantea mayor problema y tiene en inglés su equivalente, *butterfly*, con las mismas connotaciones y valor simbólico que se exponían en el apartado 6.2., «Mundo posible de “Vuelta del paseo”». Además, todos los traductores coinciden en transferir el verbo como *drowned*. Lo mismo ocurre con la expresión «en el tintero», complemento circunstancial de lugar (en adelante CCL), que todos los traductores trasladan como *in the inkwell*, menos Medina y Statman (4), que cambian el artículo al indefinido *an*, perdiendo a nivel estético y pragmático algo de fuerza del TO, pues el artículo determinado siempre es más contundente que el indeterminado y Lorca se refiere a algo concreto.

Como observación, también en referencia al uso de los artículos, no añadiríamos ningún artículo a «mariposa», como hacen 1 y 3, porque en español también crea un cierto asombro el no usarlo, «mariposa ahogada en el tintero» (en lugar de «la mariposa» o «una mariposa»), por lo tanto, sería equivalente a nivel pragmático no usarlo tampoco en inglés. El poeta podría haberlo utilizado, pero perdería el efecto poético que tiene así el TO y lo mismo ocurre en el TM.

Por otra parte, tampoco seríamos partidarios del uso de la puntuación que utilizan Uhler y Dahl (6) para la traducción de esta imagen poética, ya que no se correspondería con el TO y, además, interrumpe el ritmo de la imagen. Estos lo han traducido como “and a butterfly, drowned in the inkwell”.

Por todos estos motivos expuestos, las traducciones 1 y 3 serían las que mejor traducirían este hecho poético en la lengua inglesa. Aunque en el TM 1 la conjunción está en mayúscula pues, como se ha explicado a lo largo del apartado 4.4., «Historia textual», el original que recibió Humphries (1) tenía fallos de puntuación y mayúsculas que se han transferido a la

traducción y siempre va a diferir, en este aspecto, del texto base de Anderson, por lo que finalmente sería la 3 la traducción más apropiada en este caso.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
9 (B 1)	Tropezando con mi rostro distinto de cada día.	<i>Stumbling with a different face each day,</i>	<i>Shambling each day with my different face</i>	<i>Stumbling with my different face every day</i>	<i>Stumbling onto my face, different every day.</i>	<i>Bumping into my own face, different each day.</i>	<i>Tripping over my face, different each day.</i>

En esta imagen de pérdida de identidad, donde el poeta tropieza con su propio «rostro» (cosificación), y donde este es cada día uno distinto, el verbo «tropezar» se ha traducido de hasta cuatro formas distintas: *stumbling with* (1, 3 y 4), *shambling* (2), *bumping into* (5) y *tripping over* (6) de los cuales el primero y último serían equivalentes al TO, mientras que *shambling* tiene otro significado, «arrastrar» y, por tanto, tendría otro sentido, a pesar de que, como sabemos, el protagonista «arrastre» un peso psicológico, pero esto es otra cuestión no explícita.

En el caso de *bump into* (5), esta traducción no sería adecuada ya que implica la idea de «tropezar por casualidad» y, normalmente, esto ocurriría con una persona, no con un «rostro». Por último, *trip over* (6), añade la idea de «tropezar» y de «caerse», que es más fuerte que el original ya que, de hecho, da lugar a una intensificación.

Es también muy importante en esta traducción la sintaxis, ya que si colocamos delante de *face* («cara») el adjetivo *different* («distinto»), que sería lo lógico porque en inglés los adjetivos se anteponen, cambia mucho el significado, porque anteponiéndolo quiere decir que la cara del protagonista es cada día distinta, como si se tratara de algo normal, sin embargo, para subrayar que es algo inusual, algo sobre lo que el poeta quiere llamar la atención habría que posponerlo como hacen los TM 4, 5 y 6. Recordemos la imagen que ilustraba esta idea en la Figura 19 de la sección 6.2., «Mundo posible de “Vuelta del paseo”».

Por el tratamiento de los distintos aspectos de la traducción de esta imagen (léxico, sintáctico y estilístico), seleccionaríamos la 4 como mejor traducción del TO.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
10 (B 1)	¡Asesinado por el cielo!	<i>Murdered by the sky!</i>	<i>Ah, heaven-murdered one!</i>	<i>Assassinated by heaven!</i>	<i>Murdered by the sky!</i>	<i>Cut down by the sky!</i>	<i>Cut down by the sky!</i>

Como decíamos en la imagen 1, ya que esta es un paralelismo de aquella, la mejor traducción para el verbo «asesinar» es *murder* (véase imagen 1 de «Vuelta del paseo»). En cuanto al complemento agente (en adelante CA), «por el cielo», es introducido en todas las traducciones por la preposición *by*, menos en el TM 2, que vuelve a hacer la transposición

nombre > adjetivo donde «por el cielo» pasa a *heaven-murdered*, que resulta algo forzado, siendo una construcción poco frecuente, que tampoco es la mejor a nivel fonostilístico. Además, el traductor añade la interjección *ah* (intensificación) que no está en el original. Probablemente lo hace porque sabe que el poeta está queriendo enfatizar con el uso de las exclamaciones.

Por otra parte, por las razones que se indicaban en el cotejo de la imagen 1, creemos que *sky* (1, 4, 5 y 6) es la mejor opción para traducir «cielo» al ser más general, ya que *heaven* haría referencia al cielo cristiano y podría ser una interpretación, a pesar de que elegir *sky* también conlleva la pérdida de la metonimia que alberga el TO, como sabemos. En cualquier caso, la inferencia de la metonimia también tiene que hacerla el lector del original y de traducirlo como *heaven* estaríamos reduciendo esa labor en el lector del TM.

Lo cierto es que en español no se distingue entre este cielo pagano y divino, pero en el poema de Lorca el poeta está implicando ambos sentidos, por lo que sugerimos dejar la primera imagen con la traducción de este término como *sky* y esta última imagen con la traducción de «cielo» como *heaven*, de manera que se preserven las dos posibles polaridades y valores del TO, aunque se rompa el paralelismo, ya de por sí asimétrico por los signos de admiración.

6.5. BALANCE DE LA TRADUCCIÓN DE «VUELTA DEL PASEO»

Tras analizar este poema y las traducciones al inglés, podemos extraer las siguientes conclusiones. Por una parte, teniendo en cuenta la clasificación de las imágenes propuesta por Anderson y que incluimos en el apartado 3.1.2.1., «La imagen y el hecho poético en *PNY*» (véase Figura 7), se puede observar que la mayoría de las imágenes de este poema son B 1, es decir, imágenes que utilizan lenguaje imaginista pero que son directas y cuyas metáforas y símbolos se pueden interpretar con relativa facilidad (véase Figura 20). Al mismo tiempo, podemos observar que los hechos poéticos (imágenes tipo B 2) serían bastante menos frecuentes. De hecho, no habría ninguna B 2.3 y, tampoco habría ninguna imagen B 3, *trompe l’oeil* o transliteración, que hemos visto que son las más difíciles de interpretar. Solo hay también una imagen de tipo A 1, de lenguaje directo, no imaginista. Todo esto nos hace suponer que estamos ante un poema asequible, en principio, para los traductores.

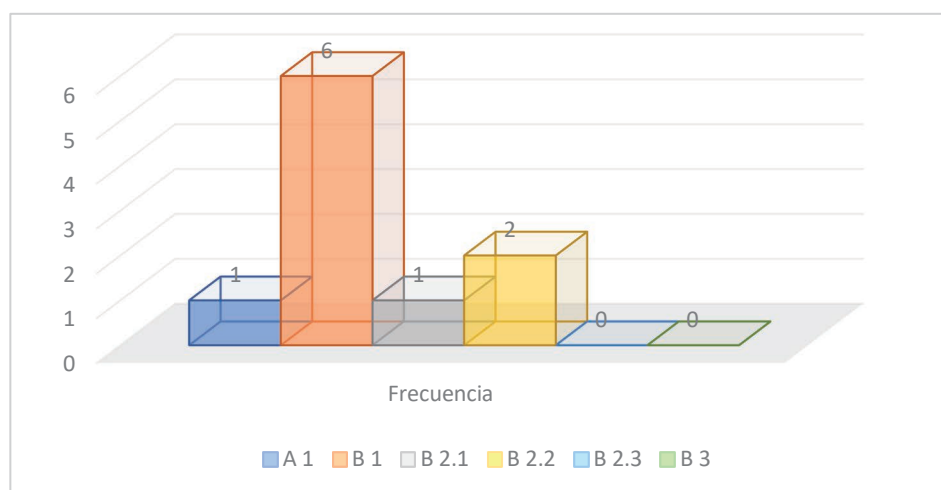


Figura 20. Tipo de imágenes de «Vuelta del paseo».

A pesar de la relativa «facilidad» de las imágenes de este primer poema, se observan algunos problemas en la traducción, como se ha comentado, siendo, a grandes rasgos, los principales las pérdidas de metonimia (imagen 1 y 10 o imagen 3 TM 5 y 6), la pérdida de fuerza (imagen 1 TM 2 y 6), la ruptura de estructuras paralelísticas (imagen 2 TM 1), omitir verbos, cambiar el tiempo o el significado (imagen 2 TM 1 y 2, imagen 9 TM 5 y 6), utilizar un léxico menos sugestivo o no del todo apropiado (imagen 2 TM 3 y 4, imagen 1 y 10 TM 3, 5 y 6). Por otra parte, se distingue un mal uso de la traducción de las preposiciones (imagen 2 TM 2 y 4) pérdida del sentido de solidaridad por mala traducción de la preposición (imagen 4 TM 2, 6), pérdida de los símbolos (imagen 2 TM 6) o metáforas (imagen 3 TM 2, 4, 5 y 6 o imagen 4 TM 1, 3 y 5), creación de otro tipo de imágenes (imagen 3 TM 5 y 6, imagen 6 TM 1, mucho más surrealista), pérdidas de diminutivo (imagen 5 TM 2, 3 y 4), importantes cambios de sentido (imagen 5 TM 3, imagen 7 TM 2), pérdida de personificación (imagen 6 TM 2, imagen 7 TM 4 y 5), pérdida de oxímoron (imagen 6 TM 5). También se dan intensificaciones (imagen 7 TM 6) y lo contrario, pérdida de intensidad (imagen 8 TM 4), así como mal uso de los artículos (imagen 8 TM 2, 5 y 6), o de la sintaxis (imagen 1, TM 2, imagen 5 TM 6, imagen 6 TM 5, imagen 9 TM 1, 2 y 3), entre otros.

En cuanto a las mejores traducciones de las imágenes, se puede ver cómo, según hemos señalado, obtenemos lo siguiente y es que, tal y como podemos comprobar en el siguiente gráfico (véase Figura 21), es el TM 4 de Medina y Statman el que mejor traduce este poema en general, seguido del 3 y del 1, en este orden. Sorprendentemente, ni el 2, ni el 5 ni el 6, a pesar de ser el más reciente, logran en este caso igualar ni superar estas traducciones anteriores de acuerdo con los criterios y razones expuestas.

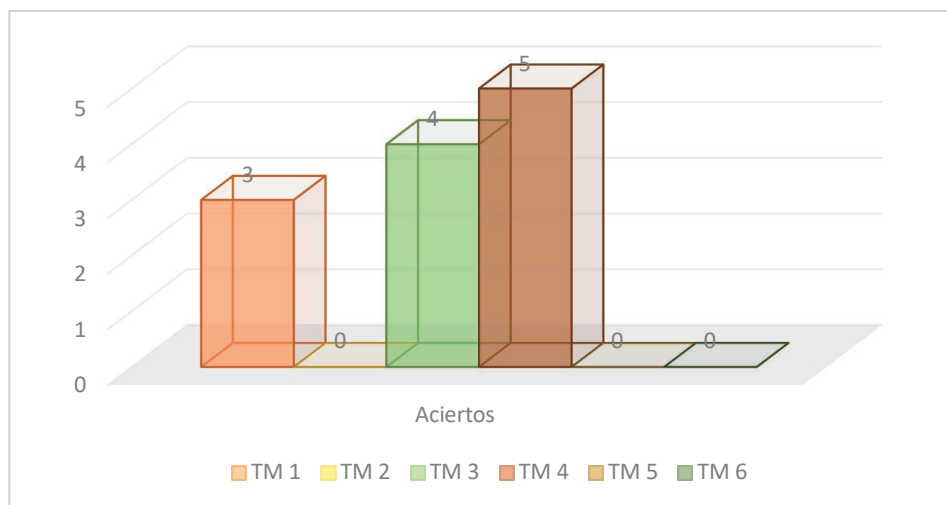


Figura 21. Resultados positivos de cada TM en «Vuelta del paseo».

7. «LA AURORA»

A continuación, dedicaremos cinco subapartados, como se ha hecho con el poema anterior, «Vuelta del paseo», al análisis de este mítico poema de la serie neoyorquina de Lorca. Para ello, dividiremos esta sección en un primer capítulo donde se reproducirá el texto base según la versión de Anderson (2013), un segundo capítulo con la interpretación del texto, siguiendo los trabajos más destacados, un tercer capítulo donde se incluye una tabla con el poema de Anderson, tomado como modelo, así como las traducciones de las imágenes de este, hasta seis versiones distintas, que aparecen ordenadas cronológicamente. En esta tabla también se pueden ver las figuras poéticas que componen cada imagen. El cuarto apartado está dedicado al cotejo minucioso de cada una de las imágenes, teniendo en cuenta el TO y lo expuesto en previos apartados. Así, llegamos al último apartado, el quinto, donde haremos balance de los tipos de imágenes que han tenido que trabajar los traductores, los problemas que hemos observado en las traducciones principalmente y, por último, los resultados más destacables de las traducciones al inglés de este poema.

7.1. TEXTO BASE DE «LA AURORA»

LA AURORA

La aurora de Nueva York tiene
cuatro columnas de cieno
y un huracán de negras palomas
que chapotean las aguas podridas.
La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.
La aurora llega y nadie la recibe en su boca
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.
A veces las monedas en enjambres furiosos
taladran y devoran abandonados niños.
Los primeros que salen comprenden con sus huesos
que no habrá paraíso ni amores deshojados;
saben que van al cieno de números y leyes,
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.
La luz es sepultada por cadenas y ruidos
en impúdico reto de ciencia sin raíces.

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

7.2. MUNDO POSIBLE DE «LA AURORA»

Este poema es, quizás, el más popular del conjunto, ampliamente conocido por el público gracias, entre otras cosas, a haber sido musicado por el cantaor granadino Enrique Morente en *Omega*, así como por el cantante Manolo Tena. A pesar de ser un poema no muy extenso y que no parece especialmente complicado, lo cierto es que, como se puede ver en el análisis de Álvarez Sanagustín (1991), todos los elementos están perfectamente relacionados y entrelazados llegando a significaciones nada aparentes y que le confieren una gran unidad y riqueza al conjunto. A continuación, se interpretará en este apartado el mundo posible de esta «aurora» lorquiana.

En primer lugar, el poema está dividido en cinco estrofas de cuatro versos cada una, marcadas las tres primeras por asonancias. Entre las dos primeras estrofas, que son más irregulares, hay versos de nueve sílabas (1, 5, 6 y 8), versos de ocho sílabas (2 y 7), de diez (3) y de once (4). A partir de la tercera estrofa los versos son alejandrinos. Esta decisión del poeta tal vez responda a que el verso alejandrino (14 sílabas) es bueno para pasajes que buscan meditar y trascender, como ocurre en «La aurora» (García Posada 1981).

«La aurora» es «[...] una sucesión de versos con tendencia a la uniformización, de finales extraordinariamente variados. Solo hallamos mínimas asonancias en los finales de los versos 1 y 15 (ée), entre el 2 y el 13 (éo), entre el 3 y el 9 (óa) y entre el 5, el 10 y el 18 (íe)», comenta Álvarez Sangustín (1991). Según este autor, los ocho primeros versos tienen una persistente acentuación en la 4ª sílaba (5) y en la 8ª sílaba (4), mientras que en los 12 versos restantes la acentuación predomina en la 3ª, 6ª y 10ª y en la 2ª, 6ª y 10ª sílaba. Cada verso está dividido en dos hemistiquios de siete sílabas cada uno y se acentúa la penúltima de cada (6 y 13) mayoritariamente. «Los primeros versos marcan un ritmo más ágil que los últimos en homología con el contenido que expresan», dice este autor (p. 98).

Además, para Sangustín, se dan otras observaciones de recurrencias fonéticas diseminadas por el poema que incluyen, por ejemplo, el hecho de que en este poema podamos ver el diptongo y las vocales de «aurora» que parecen casi coincidir, invertidas, en «Nueva York»: au-o-a; ue-a-o. Como ocurre también, observa, con los sustantivos «ciencia» y «raíces» (ie-ia; ai-e), «aurora» y «naufragio» (au-o-a; au-a-io) o «cuatro» y «columnas» (ua-o, o-u-a). También se pueden observar hasta tres aliteraciones, en el verso 2 en *c*, «cuatro columnas de cieno», el verso 16 en *s*, «juegos sin arte», «sudores sin fruto», y en el 18 en *r*, «impúdico reto de ciencia sin raíces». Imposible, por supuesto, mantener estas características en la traducción,

aunque el traductor ha de conocerlas para poder «compensar» donde pueda, como sugiere Eco (2009) y tomar las decisiones adecuadas para el conjunto del poema teniendo en cuenta el peso que tiene aquí la sustancia de la expresión.

En este poema García Lorca describe un amanecer en Nueva York, pero, aunque sí concreta el espacio de la acción, no hace lo mismo con el tiempo. Presumiblemente, se referiría a un amanecer contemplado en Nueva York durante su estancia en la ciudad, aunque no haya querido situar el poema en el tiempo, tal vez para otorgarle así esencialidad (Álvarez Sangustín, 1991). Sin embargo, este amanecer que describe Lorca es especial. En primer lugar, llaman la atención los tintes apocalípticos que se le atribuyen a un elemento como la aurora, normalmente admirado por su belleza, aunque este contraste estaría en línea con lo que podemos ver en toda la colección. Además, esta aurora aparece con un profundo sentido religioso, y es que las referencias religiosas del poemario también son una de sus principales características.

En línea con este sentido religioso de «La aurora», Arango (1998) plantea su propia hipótesis, según la cual el poeta se estaría refiriendo en este texto a los nueve primeros capítulos del Antiguo Testamento y conecta la aurora de Lorca con lo que avista Noé después del diluvio:

El contenido de este poema tiene relación con los temas del origen de la humanidad. En efecto el concepto bíblico sobre el que se funda sobre todo el octavo capítulo del Génesis el cual se refiere al diluvio y al arca de Noé [...] después de cuarenta días de lluvia, Noé envía una paloma a fin de saber si las aguas han bajado de su cauce, y así comienza el nuevo día, la aurora (pp. 388-389).

Lo cierto es que en «La aurora», Lorca esboza un paisaje del amanecer en el escenario urbano de Nueva York como si fuera una obra pictórica. Como explicábamos en las páginas precedentes y, tal y como anota Anderson (2015b), «La aurora» es el mayor ejemplo dentro de *PNY* de un poema hecho al estilo paisaje del alma *avant-garde* al que nos referíamos en anteriores secciones (apartado 3.1.1., «Del paisaje del alma al objetivo correlativo»), pues en este poema podemos comprobar cómo el poeta vuelca en el paisaje su desazón, su desesperanza, su angustia, al tiempo que muestra su rechazo por el sistema de vida americano. Este paisaje del alma de «La aurora» está compuesto por correlatos objetivos o hechos poéticos, siguiendo la terminología de Lorca, donde el léxico se combina para causar impacto emocional en el lector.

Si consultamos la edición de Anderson, referencia para nuestro cotejo, este poema pertenece a la sección número tres del poemario, denominada «Calles y sueños», el mismo lugar que ocupaba en la versión de Séneca (Millán 2010). Sin embargo, la primera traducción de 1940 de Norton sitúa el poema en la primera sección de la obra, en «Poemas de la soledad en Columbia University» (véase Tabla 6). No obstante, este poema encaja mejor en la sección tres,

ya que es ahí donde «[...] se encuentran los poemas más referenciales de la realidad neoyorquina, los que hablan de Wall Street y de las multitudes de la gran ciudad» (p. 248).

Esta sección, la número tres, es una de las cinco del poemario que viene precedida de un epígrafe. En este caso es Aleixandre el que abre con sus versos este horizonte: «Un pájaro de papel en el pecho / dice que el tiempo de los besos no ha llegado». Estos versos de *La destrucción o el amor* hablan sobre el amor perdido y cómo solo queda la posibilidad de soñar para olvidar, algo que lo relacionaría directamente con el título de la sección «Calles y sueños», señala Millán. Ese sueño de amor y de olvido, añade, es el que recorre *PNY*, y su importancia es tal que Lorca nos regala este epígrafe para guiar así la lectura de esta sección.

En Cirlot (1992) podemos averiguar que esta «aurora», protagonista del poema, es símbolo del amanecer, del despertar, del nuevo día y, por tanto, es símbolo de esperanza. En la obra de Lorca se puede ver cómo este *topos* aparece en numerosas ocasiones, sin embargo, los recorridos temáticos que traza, como indica Álvarez Sanagustín (1991), son muy diversos. Él mismo recoge estas ocurrencias y su tratamiento en la obra de Lorca, en la cual suele aparecer con los valores positivos tradicionales, como por ejemplo en el poema a la muerte de Ignacio Sánchez Mejías: «buscaba el amanecer / y el amanecer no era», donde la aurora sería el símbolo de la esperanza, de lo positivo, aunque esta es negada. Sin embargo, en este poema del ciclo neoyorquino, los valores que se le atribuyen a este fenómeno son antitéticos al concepto, representando el poema un oxímoron en sí mismo, con una aurora oscura y sanguinaria. Así, se da una expansión disfórica negativa asociada al alba o a la aurora de la que nos alerta este autor, algo que ocurre también en el poema «Alba» de Lorca fechado en 1919.

En este poema Lorca expresa su agonía. Por ello, la aurora es, desde que entra en escena, una aurora oscura, violenta y destructiva que, como bien sabemos, «tiene cuatro columnas de cieno / y un huracán de negras palomas» (versos 2-3). Es una aurora con apariencia casi monstruosa, que gime como un animal, «buscando nardos de angustia» (versos 5 y 8), continúa la lectura.

Esta luz de la aurora prácticamente no «cuaja», como si no llegara a producirse y, cuando lo hace, «llega y nadie la recibe en su boca» (verso 9). Harris (1978, p. 38) también coincide en decir que aquí “The traditional symbol of hope in the dawn is associated with negated positive symbols”. Además, «[...] la negación de la aurora en este poema no alude únicamente al fenómeno físico del “Amanecer” (como señala uno de sus títulos desechados) sino que también representa la falta de mañana para todos los que viven en este entorno, y para el mismo poeta» (Millán, 2010, p. 254), es decir, el poema simboliza la falta de esperanza.

A continuación, vamos a analizar en detalle los distintos elementos de la composición, que parte de la contemplación, por parte del lector, de la escena de este pseudoamanecer en la

ciudad de Nueva York desde los privilegiados ojos de este genio, que traslada su malestar al paisaje. La aurora aparece sobre «columnas de cieno» (verso 2) irrumpiendo en la escena del poema. Según escribe Anderson en 2015, estas columnas podrían representar las humeantes chimeneas de las fábricas de la ciudad o el pórtico neoclásico del edificio Wall Street, en el que una serie de imponentes columnas sostienen el corazón de las finanzas de NY (véase Figura 22), y que es un lugar de gran importancia para la obra, aunque también las columnas podrían hacer alusión a los grandes rascacielos que pueblan la ciudad. No se puede determinar a ciencia cierta su significado, pero sabemos que las connotaciones de la palabra «columna» son «fuerte» y «noble».



Figura 22. Pórtico neoclásico de Wall Street (derecha), centro financiero de Nueva York.

Por su parte, el profesor Harris (1998) apunta en este sentido que, en 1929, año en que Lorca llega a Nueva York, el primer edificio con el que se encontraba la gente al salir de la aduana, en el muelle donde atracaban los transatlánticos, era el Standard Oil Building (véase Figura 23) que, casualmente, estaba coronado por una especie de cúpula con tres caras y cuatro columnas en cada lado. Por este motivo, Harris considera plausible que Lorca se refiriese a este edificio cuando menciona las «cuatro columnas».



Figura 23. Standard Oil Building de Nueva York.

Álvarez Sanagustín (1991) hace otra interpretación y añade que las columnas podrían ser también una referencia religiosa, un símbolo sagrado¹¹⁰: las columnas de los templos. En Cirlot (1992), encontramos la siguiente información acerca de este elemento, que puede tratarse de:

[...] un símbolo perteneciente al grupo cósmico del eje del mundo (árbol, escala, estaca de sacrificio, mástil, cruz), pero puede tener también un sentido meramente endopático, derivado de su verticalidad, que marca un impulso ascendente y de autoafirmación. [...] dos pilares o columnas simbolizan, cósmicamente, la eterna estabilidad; su hueco, la entrada a la eternidad (p. 141).

Para Anderson (2015b), el impacto emocional de esta imagen, «cuatro columnas de cieno», recae en la palabra «cieno». Esta palabra confiere a las columnas unos atributos que irían en contra de lo que normalmente sugiere esta palabra: blancura, firmeza y solidez.

Si continuamos la lectura del poema, se añade a la conformación de la aurora «un huracán de negras palomas» (verso 3), un torbellino figurativo en el que vemos cómo las «palomas», símbolo de la paz y del Espíritu Santo, de nuevo un símbolo religioso, aparecen enturbiadas, negras, en lugar de blancas, algo sobre lo que nos llama la atención Sanagustín (1991), ya que este sería su color habitual.

El hecho de que las palomas sean de color negro puede tener varios significados, puede que estén manchadas por el humo de las fábricas (recordemos que uno de los significados

¹¹⁰ No es el único símbolo de este tipo del poema, a lo largo de este análisis los iremos enumerando.

también de las columnas de la aurora podía ser la referencia a las chimeneas de las fábricas y, por tanto, a la industria). Sin embargo, para Arango (1998), que continúa con su referencia al *Génesis*, estas palomas negras estarían relacionadas con los cuervos que Noé lanza al aire antes de lanzar las palomas. En cualquier caso, está claro que el color negro es un símbolo negativo en el mundo occidental y es, además, símbolo de dolor y muerte.

Estas palomas chapotean, además, «las aguas podridas» (verso 4). En los puertos, por ejemplo, y NY es una ciudad portuaria, es fácil ver aguas pestilentes, contaminadas por productos químicos, a lo que podría estar haciendo referencia Lorca en este verso (García Posada, 1981), contraponiendo así la pureza de la naturaleza representada por las palomas con la contaminación provocada por el hombre. El agua, además, en las sagradas escrituras es un símbolo de renovación, que aquí también aparece pervertida, como la propia aurora (Álvarez Sanagustín, 1991).

«Cuatro columnas de cieno» aparece en contraposición a «huracán de negras palomas», del verso anterior. Si se comparan sus semas dominantes, vemos como, aunque comparten un denominador común, aparecen contrapuestos, no solo por su posición en el poema sino también porque el primero representa estatismo, verticalidad, y el segundo horizontalidad y dinamismo, argumenta Álvarez (1991), características que se le atribuyen al sujeto de la aurora.

El verso 5 comienza como el verso 1 con una anáfora: «La aurora de Nueva York...». El verso 9 también repetirá el sujeto, pero sin CN, por lo que la anáfora será parcial en este caso (*ibid.*). Estas repeticiones le confieren unidad y coherencia al poema (*ibid.*). En el verso 5 vemos cómo la aurora muestra su dolor y su desesperación, tal vez incluso su cansancio, «gimiendo» entre los grandes edificios de Nueva York, de aristas infinitas e interminables escaleras de incendios. Este verbo, «gemir», sostiene aquí la carga expresiva, apunta Anderson (2015b).

Por una parte, García Posada (1981, p. 94) observa que «gemir» es una «[...] configuración en parte cercana a las lágrimas del rocío de la poesía barroca [...]», mientras que Sanagustín (1991) le atribuye dos significados: el ruido que puede hacer el viento al chocar contra algo, por ejemplo al chocar contra las escaleras, o se puede referir al dolor, en consonancia con la «angustia» de los nardos del verso 8. Tal y como señala Álvarez Sanagustín, «Además de una isotopía cosmológica, el poema [...] también puede leerse en clave noológica, no solo expresará un estado de las cosas del mundo sino también las vicisitudes del interior de la personalidad» (p. 104).

La aurora busca «nardos de angustia» (verso 8), donde este CN, «de angustia», puede significar angosto, estrecho, cerrado, aunque en este contexto se impone el significado y el reflejo del «dolor», observa Álvarez Sangustín (1991). Este revela, a su vez, que «gemir» tendría semas comunes con «huracán de negras palomas», tales como el dinamismo o la

violencia. Por tanto, este verbo se les podría atribuir a las palomas, en una proyección hacia atrás, de manera que estas se humanizarían y empatizarían con el dolor profundo de la aurora.

La aurora está buscando entre las escaleras de los edificios (verso 6) la naturaleza maltratada por la ciudad y representada por medio de la palabra «nardos», pero no encuentra más que su arquitectura violenta. Así, podemos ver cómo la aurora se proyecta sobre Nueva York y sobre las paredes de los grandes edificios, es decir, sobre las «inmensas escaleras» que los recorren de arriba abajo, pues todos los edificios de Nueva York están presididos por sus características grandes escaleras de incendios, emblema y símbolo de la ciudad (versos 5-7).

Las escaleras de incendios llamarían poderosamente la atención a los ojos de un extranjero como Lorca, nos indica Harris (1978) y, por tanto, este «gemir» de la aurora por las inmensas escaleras es en realidad una metáfora de la proyección de su sombra sobre las escaleras de incendios de los edificios. Las líneas rectas de los edificios, representadas por las «aristas», contrastan aquí con las curvilíneas de la naturaleza de «nardos» (versos 5-8) para Anderson (2015b).

Aunque Harris (1978; 1998) cree que los «nardos» representan la inocencia perdida del poeta en la ciudad y que es una flor típica del sur de España, lo cierto es que es también una flor que aparece de una forma relevante en la Biblia y que connota lo sublime, teniendo ambas cosas sentido dentro de este texto: «Entonces María, tomando una libra de perfume de nardo puro, muy caro, ungió los pies de Jesús y los secó con sus cabellos. Y la casa se llenó del olor del perfume» (Juan 12, 3) o «Estando él en Betania, en casa de Simón el leproso, recostado a la mesa, vino una mujer que traía un frasco de alabastro con perfume puro de nardo, de mucho precio; quebró el frasco y lo derramó sobre su cabeza» (Marcos 14, 3). Como podemos ver estamos de nuevo ante referencias religiosas que no dejan de repetirse en este poema. Hemos visto las «palomas», las «columnas» que podrían hacer referencia a templos religiosos, pero podemos decir, como vemos, que hay más referencias de este tipo.

Como decíamos, en el verso 9 continúa la anáfora, esta vez parcial, «la aurora llega...». La aurora se presenta en la ciudad como la Hostia Sagrada en la celebración de la eucaristía, he aquí otra gran referencia a la religión, pues el poeta ha asociado aquí las formas redondas de ambas, la Hostia sagrada y la aurora, como base de la comparación. De esta manera, Dios se personifica en la ciudad por medio de esta luz (otra metáfora), pero no hay nadie para recibirlo, para unirse en comunión con él, porque no hay esperanza en esta ciudad, manifiesta Sanagustín (1991): «porque allí no hay mañana ni esperanza posible» (versos 9 y 10). De este modo, el nuevo día no llega a la ciudad y, por tanto, la transformación física y moral es negada, expone.

Incluso los niños, los seres más inocentes, más desprotegidos, son aquí víctimas del sistema, del capitalismo y del materialismo, representado por el símbolo de las «monedas», y

así opone Lorca en esta imagen la pureza de los niños y la corrupción del dinero (versos 11-12). García Posada (1981, p. 71) apunta que «[...] el dinero corrompe la vida; carente de compasión, atento sólo a la ley del beneficio». Estos niños «abandonados» podrían hacer alusión a mendigos o niños que están en la calle haciendo trabajos sucios y que serían «taladrados» (acción mecánica) y «devorados» (acción animal) por monedas que atacan en «enjambres furiosos», una metáfora animalizante, dice Álvarez (1991) también en su ensayo.

La acción del taladro puesto en marcha produce agujeros, es decir, «vacío» y «hueco», elementos muy presentes en esta obra, teniendo en cuenta que, de hecho, uno de los poemas de *PNY* lleva por título «Nocturno del hueco», y es uno de los cinco poemas a analizar en este trabajo (sección 8). Las «monedas-avispa» serían el símbolo del capitalismo, que los viandantes arrojarían a la lata o gorra del niño que pide en la calle, relata el experto Andrew A. Anderson (2015b). En «Danza de la muerte» también vemos cómo Lorca utiliza la metáfora degradante «enjambre» en el verso «Enjambres de ventanas acribillan el muslo de la noche» (Álvarez Sanagustín, 1991).

En este punto, Sanagustín (1991), en su recomendable análisis, da las claves de la increíble interconexión existente en el poema, pues afirma que los semas de «monedas» serían: /solidez/, /horizontalidad/, /circularidad/ y mediante «en enjambres furiosos» se incorporan también /animalidad/, /movimiento/ y /violencia/, por lo que se relacionaría de forma paradigmática con «columnas de cieno» y «huracán de negras palomas». No solo eso, sino que «la aurora» del verso 9 está estrechamente ligada a los «abandonados niños» que aparecen al final del verso 12 y que estarían también muy relacionados con «aguas podridas» y «nardos de angustia», por su posición al final de los versos 4 y 8. De esta forma, las aguas y los nardos adquieren rasgos humanos, sufriendo «Todos los órdenes de la naturaleza: cosas, plantas, animales y seres humanos [...] el deterioro físico y moral que causa la ciudad» (Álvarez Sanagustín, 1991, p. 108).

La labor que realiza Sanagustín en su meticuloso análisis es muy interesante de cara a la traducción para darnos cuenta de cómo cada elemento lleva asociado una serie de significados y connotaciones que crean interconexiones dentro del texto, así como con otros textos del conjunto, como sugería Anderson (2015b). Se extienden puentes de unas palabras a otras logrando así que el significado, la lectura del poema, cambie totalmente.

Los trabajadores neoyorquinos son «los primeros que salen» y son conscientes de que no hay «paraíso» ni salvación para ellos, ni tampoco hay «amor», pero estos trabajadores lo que sí tienen es la conciencia profunda de la muerte: lo saben «con sus huesos» (versos 13-14) (Harris, 1978; Álvarez Sanagustín, 1991). Arango (1998), en su analogía con el arca de Noé, cree que «los primeros que salen» se refiere a Noé, además de a su esposa e hijos, a los que tampoco les esperaba el paraíso, sino al contrario.

La alusión que hace Lorca en esta línea, verso 14, a «amores deshojados» adquiere aquí un doble significado pues, por un lado, podría hacer referencia a la posibilidad de «deshojar la margarita» (del amor, «me quiere, no me quiere»), o podría aludir a la imposibilidad de retorno al paraíso tras la Caída, hecho que conecta con la idea anterior, ya que «no habrá paraíso», otra referencia religiosa. Adán y Eva han pecado y son expulsados del Edén, en lo que se conoce como «la Caída». En este sentido, «deshojados», apuntaría a cómo Adán y Eva iban desnudos antes de conocer el pecado, ya que no sentían pudor, ni vergüenza, no cubrían su cuerpo con ninguna hoja, es decir, estaban «deshojados», expone Harris (1998). Según este, esto sería “[...] an allusion to freedom from sexual guilt in return to Eden” (p. 38). Sin embargo, por supuesto, todo cambia al morder la manzana y descubrir su desnudez.

Para estos ciudadanos de Nueva York para los que no hay paraíso, solo existen, en cambio, cuatro cosas: «números», «leyes», «juegos sin arte» y «sudores sin fruto» (versos 15-16), es decir, el «cieno», lo contrario al «paraíso» del verso 14, y tal vez el mismo «cieno» del verso 2, ya que, además, estos elementos podrían ser los cuatro elementos de las cuatro columnas emblemáticas con que se abre el poema, propone Álvarez Sanagustín (1991) magistralmente.

A modo de reflexión, nos podemos preguntar qué ocurriría si aquí un traductor traduce u omite alguno de los elementos mencionados, o si altera su orden o posición en el TM. En estos casos se perdería completamente esta lectura e interpretación que acabamos de hacer y esta conexión de elementos y descubrimientos asociativos en los que consiste la riqueza de este poema.

A nivel morfosintáctico, se repiten también ciertas construcciones en el poema que ayudan a darle mayor cohesión, como, por ejemplo: «juegos sin arte», «sudores sin fruto» y «ciencia sin raíces», que repiten el esquema N + prep + N (*ibid.*). Además, en el verso 18, aparecen condensados estos cuatro elementos («números», «leyes», «juegos» y «sudores») en «ciencia sin raíces», que se refieren al trabajo administrativo y de oficina, como en «New York (Oficina y denuncia)».

Por otra parte, en contraposición, las «raíces» serían los elementos naturales aparecidos en el poema, como «aguas», «palomas» o «nardos» (*ibid.*). Este término haría referencia también a lo inhumano del trabajo a la vez que al sinsentido de este. La vida en la ciudad les plantea a los neoyorquinos el desafío de vivir para trabajar y no al contrario. Los trabajadores serán tragados por el lodo del trabajo y de la vida en la urbe en el que se consumirán, “[...] they must go and perform their thankless, workaday tasks, governed by the rules of the metropolis and Wall Street” (Anderson, 2015, p. 182).

De modo semejante a lo que sucedía en “Ciudad sin sueño” con la doble significación de la palabra “sueño”, también en este poema la “aurora” tiene un doble contenido. Representa igualmente la esperanza para los seres marginados de esta sociedad (de ahí el primer título desechado de “Obreros parados”) y para el mismo protagonista, que comprende que “no habrá paraíso ni amores deshojados”. Esta falta de “aurora” [...] es similar a la ausencia de “sueño” [...] (Millán, 2010, p. 154).

La propia luz es enterrada por «cadenas y ruidos» (metonimia de ciudad) de esta sociedad industrializada y mecanizada que somete a sus habitantes (verso 17). Estas cadenas son las mismas que aparecen en «Grito hacia Roma», cuando dice «Aquí no hay más que un millón de herreros forjando cadenas para los niños que han de venir», en una conexión intratextual. Los ruidos, por su parte, son producidos por el bullicio de una ciudad que sabemos sin sueño. «Cadenas y ruidos [...] representan una nueva figuración de la ciudad [...] guardan el eco de referencias anteriores a las que redoblan incluso fonéticamente: *monedas* y *furiosos*» (Álvarez Sanagustín, 1991, p. 113). Este enlace fonético del que hablaba Harris (1994), refuerza la figuración de la ciudad, y de nuevo, se trata de un aspecto crucial que el traductor ha de tener en cuenta.

Los habitantes de Nueva York parecen zombis desalmados víctimas del sueño americano que «vacilan insomnes» (verso 19) por estas «calles y sueños», «como recién salidos de un naufragio de sangre» (verso 20). En los cuatro últimos versos del poema, podemos ver la destrucción de la luz, la oscuridad y, por tanto, la ausencia de vida.

El rojo de la sangre se asocia no al amanecer, sino al atardecer, una característica de las descripciones modernistas o simbolistas. De esta manera es como si el poeta quisiera decirnos que la aurora no amanece, ni se eleva en este poema, sino que, por el contrario, naufraga como un atardecer tiñendo de color rojizo el Hudson (Anderson, 2015b). Este es el «alba mentida de Nueva York» que aparece más tarde en «New York (Oficina y denuncia)», en una nueva referencia intratextual.

De este modo termina Lorca este poema, con un plano aéreo muy cinematográfico de la ciudad, sugiere Anderson (2015b), creando esta especie de infierno dantiano y dejando en el lector el sabor de un panorama apocalíptico: “All that remains in the city is the destruction of hope by a material, industrial society that has no roots in the natural world” (Harris, 1978, p. 38).

En palabras de Anderson (2015b), el poema que acabamos de estudiar es un *avant-garde* paisaje del alma:

[...] the poem functions literally and symbolically, giving a vision of New York City life and at the same time using the particularities of that vision to stimulate in the reader a complex set of emotional responses. [...] In “La aurora” the picture is still imaginable, but

it is fragmented, with abrupt and unexpected transitions and the commingling of more abstract elements with the concrete description, creating precisely what I conceive of as the avant-garde paisaje del alma (p. 182).

El *topos* clásico del sol que al salir por la mañana lo transforma todo y lo «bendice» se invierte en «La aurora» y aparece esta misma figura, pero con cargas y atribuciones negativas. «En este poema [...] lo que se va configurando, uniendo los rasgos sémicos diseminados a lo largo de la superficie textual, es un sol negro, violento, vertiginoso, abismal [...] que produce la oscuridad total y una angustia infinita» (Álvarez Sanagustín, 1991, p. 115). La ausencia de aurora es, por tanto, la ausencia del nacimiento y del renacimiento, y preludio de muerte, explica Millán (2010a), un símbolo que va a extender su reflejo por todas las páginas de esta serie.

7.3. IMÁGENES, FIGURAS RETÓRICAS Y TRADUCCIONES DE «LA AURORA»

A continuación, tal y como hemos hecho con el primer poema de nuestro corpus, procedemos a presentar en la siguiente tabla las imágenes de las que se compone este poema, así como sus traducciones de nuevo ordenadas cronológicamente, siguiendo la misma mecánica, e identificando, en el TO de Anderson (primera columna), los distintos componentes de cada una de las imágenes, que se pueden descodificar mediante la leyenda que aquí adjuntamos (véase Tabla 8).

Tabla 8. Imágenes, figuras retóricas y traducciones de «La aurora».

FUENTES/ IMÁGENES	Original Anderson	TM 1 (Humphries, 1940)	TM 2 (Belitt, 1955)	TM 3 (Fredman, 1975)	TM 4 (Medina y Statman, 2008)	TM 5 (Simon y White, 2013)	TM 6 (Uhler y Dahl, 2014)
1	La aurora de Nueva York tiene cuatro columnas de cieno	<i>Dawn in New York contains Four columns of mire,</i>	<i>Dawn in New York bears four pillars of slime</i>	<i>The dawn has four columns of mire</i>	<i>Dawn in New York has four columns of filth</i>	<i>Dawn in New York has four columns of mire</i>	<i>New York's dawn has four columns of sludge</i>
2	y un huracán de negras palomas que chapotean las aguas podridas	<i>A hurricane of dark doves Dabbling in rotten water.</i>	<i>and a storm of black pigeons that dabble dead water</i>	<i>and a hurricane of black doves that splash the putrid waters.</i>	<i>and a hurricane of black doves splashing in putrid waters.</i>	<i>and a hurricane of black pigeons splashing in the putrid waters</i>	<i>and a hurricane of black pigeons splashing in rancid water.</i>
3	La aurora de Nueva York gime por las inmensas escaleras buscando entre las aristas nardos de angustia dibujada.	<i>Dawn in New York goes wailing Over tremendous stairs Seeking among the awns Spikenard of painted pain</i>	<i>Dawn in New York grieves on the towering stairs seeking on ledges pangs traced upon nard.</i>	<i>The dawn of New York roars through the immense stairways searching between the angles for nards of depicted anguish</i>	<i>Dawn in New York whimpers down the huge stairs seeking in the chaff flowers of sketched anguish.</i>	<i>Dawn in New York groans on enormous fire escapes searching between the angles for spikenards of drafted anguish</i>	<i>New York's dawn groans over an immensity of fire escapes seeking under the railings narcissus flowers in painted anguish.</i>
4	La aurora llega	<i>Dawn comes,</i>	<i>Dawn comes,</i>	<i>The dawn arrives</i>	<i>Dawn comes</i>	<i>Dawn arrives</i>	<i>The dawn comes,</i>
5	y nadie la recibe en su boca porque allí no hay mañana ni esperanza posible.	<i>no one receives it on his mouth, For here no morning or hope is possible:</i>	<i>there is no mouth to receive it, for here neither morning nor promise is possible.</i>	<i>and no one receives it in his mouth because there is no morning nor hope possible there.</i>	<i>and no one receives it in his mouth because there is no tomorrow or possibility of hope.</i>	<i>and no one receives it in his mouth because tomorrow and hope are impossible there.</i>	<i>which no one can receive in his mouth for neither hope nor morning are possible there.</i>
6	A veces las monedas en enjambres furiosos taladran ¹¹¹	<i>Sometimes the coins in furious angry swarms Sting, pierce,</i>	<i>Only now and again a furious rabble of coins that enter</i>	<i>At times the coins in furious swarms drill through</i>	<i>Sometimes furious swarms of coins drill</i>	<i>Sometimes the furious swarming coins penetrate like drills</i>	<i>Sometimes the coins, in furious swarms, pierce</i>
7	y devoran abandonados niños ¹¹² .	<i>devour abandoned children.</i>	<i>and ravage the dispossessed childhoods</i>	<i>and devour forsaken children.</i>	<i>and devour the abandoned children.</i>	<i>and devour abandoned children.</i>	<i>and devour abandoned children.</i>
8	Los primeros que salen comprenden con sus huesos que no habrá paraíso ni amores deshojados;	<i>The first to go out realize in their bones No Paradise ever, no loves bereft of leaves;</i>	<i>The first on the streets know the truth in their bones: for these, neither Eden, nor passions unleafing;</i>	<i>The first to depart understand in their bones there will be no Paradise nor defoliated loves:</i>	<i>The first to leave understand in their bones there'll be no Paradise or leafless loves;</i>	<i>Those who go out early know in their bones there will be no Paradise or loves that bloom and die:</i>	<i>The first ones to rise comprehend in their bones that there will be no paradise, no lovers' diversions;</i>
9	saben que van al cieno de números y leyes, a los juegos sin arte, a sudores sin fruto ¹¹³ .	<i>They know they go to a heaven of law and number, Games without skill, Sweat without reward.</i>	<i>they go to the slough of the ciphers and strictures, to the games without genius and the sweat without profit.</i>	<i>they know they go to the swamp of numbers and laws, to the artless games, to fruitless toils.</i>	<i>they know they go to the filth of number and laws, to artless games, to fruitless sweat.</i>	<i>they know they will be mired in numbers and laws, in mindless games, in fruitless labors.</i>	<i>they know that they enter the sediment of numbers and laws, the artless games, the fruitless labors.</i>

¹¹¹ También hipérbole.

¹¹² Ídem.

¹¹³ Ídem.

10	La luz es sepultada por cadenas y ruidos ¹¹⁴ en impudico reto de ciencia sin raíces ¹¹⁵ .	Light is buried among the links of noise in a shameless challenge of unrooted science.	Light is buried in chains and alarums in the menace of science, rootless and impudent.	The light is buried by chains and disputes in impudent challenge of rootless science.	The light is buried by noises and chains in the obscence challenge of rootless science.	The light is buried under chains and noises in a shameless challenge of rootless science.	The light, entombed under clamor and chains, is an impudent challenge of rootless sciences.
11	Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes como recién salidas de un naufragio de sangre.	In the wards are people, staggering and sleepless, Like late survivors of a bloody shipwreck	And staggering there in the suburbs, the insomniacs, as though lately escaped from a bloody disaster.	There are sleepless people in the boroughs staggering as though lately-escaped from a shipwreck of blood.	In the neighborhoods are people who wander unsleeping like survivors of a shipwreck of blood.	And crowds stagger sleeplessly through the boroughs as if they had just escaped a shipwreck of blood.	Insomniac peoples stagger through their neighborhoods as if recently arisen from a shipwreck of blood.

- Hipérbole
- Metáfora
- Metonimia
- Símbolo
- abc** Referencia cristológica/
mitológico
- abc** Cosificación

- abc Personificación
- abc Sinestesia
- abc Comparación
- abc Anáfora
- abc Aliteración

¹¹⁴ En realidad, cadenas y ruidos estaría aquí personificado (no podemos destacarlo por el color que ya imprime la «metonimia»).

¹¹⁵ También hipérbole.

7.4. COTEJO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS DE «LA AURORA»

A continuación, vamos a examinar de forma pormenorizada cada una de las imágenes y sus correspondientes traducciones, tal y como aparecen en la tabla anterior (véase Tabla 8). Para facilitar la lectura, como hicimos con el anterior poema, facilitaremos la correspondiente fila de cada una de las imágenes para que preceda así al texto de nuestro análisis.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
1 (B 2.1)	La aurora de Nueva York tiene cuatro columnas de cieno	<i>Dawn in New York contains Four columns of mire,</i>	<i>Dawn in New York bears four pillars of slime</i>	<i>The dawn has four columns of mire</i>	<i>Dawn in New York has four columns of filth</i>	<i>Dawn in New York has four columns of mire</i>	<i>New York's dawn has four columns of sludge</i>

La aliteración en «c» de «cuatro», «columnas» y «cieno» se pierde en las traducciones en inglés, igual que la recurrencia entre las vocales de «aurora» y «Nueva York». Solamente el TM 4 guarda un par de coincidencias en el sonido inicial /f/ *four* [fɔː] y *filth* [fɪlθ], aunque *filth* semánticamente no es exactamente equivalente al original «cieno», palabra clave en esta imagen, como veíamos en el mundo representado. El resto de las opciones no presentan problemas, ya que están directamente relacionadas con «paraíso» (verso 14).

Los traductores han optado por: *mire*, *slime*, *filth* y *sludge*. Analizando los significados y los temas en los que suelen aparecer estos términos, obtenemos que *mire* (1, 3 y 5) podría ser similar al TO, ya que significa «lodazal, ciénaga o barrizal», aunque no se refiere a la sustancia en sí, sino al lugar («modulación»), lo que hace que su atribución a las columnas se desvirtúe, aunque la palabra está asociada a temas como *lord*, *sin*, *soul*, *grace* o *heaven*.

Slime (2) sí hace referencia a la sustancia, sin embargo, suele ocurrir ligado a recetas y en temas que tengan que ver con niños, agua o mezclas, según nuestro corpus, puesto que también significa «sustancia gruesa, pegajosa, resbaladiza». Por tanto, creemos que sería mejor no utilizar este término, ya que se presta a confusión.

En cuanto a *filth* (4) y *sludge* (6), el primero haría referencia a suciedad y tendría otros significados que nada tendrían que ver con el TO (podría incluso estar relacionado con «pornografía» y «basura»). El segundo término, *sludge*, siguiendo nuestro corpus, se puede traducir al español como «lodo, barro, fango o aguas residuales», y aparece sobre todo en temas relacionados con este último significado (*waste*, *oil*, *tank* o *plant*).

Además, cabe señalar que sería mejor usar en inglés el artículo, porque el poema se refiere a una aurora en concreto, la de Nueva York, como hace el TM 3. Lo que no haríamos es usar el genitivo sajón, como el TM 6, ya que dificulta la pronunciación (*New York's dawn*).

A nivel sintáctico Lorca produce frases simples, y lo mismo ocurre con el léxico del poema. En el caso del verbo *contain* (1) cambia por completo la imagen, ya que «contener»

implica «tener dentro» y no es que la aurora lleve dentro estas columnas, como se ha explicado. Por otra parte, el TM 2 utiliza el verbo *bear* (2) y, sorprendentemente, esta opción sería una alternativa bastante acertada, pues guarda connotaciones religiosas, como nos revela el corpus *iWeb*, siendo *god*, *lord*, *sin*, *divine* o *holy*, algunos de los temas con los que se asocia.

No obstante, y aunque utilizaríamos este acierto de Belitt (2), en este caso la mejor traducción sería la última (6) por la selección a nivel léxico, sin embargo, cambiaríamos el genitivo sajón para facilitar la pronunciación y propondríamos, por ejemplo: *The dawn in New York bears four columns of sludge*.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
2 (B 1)	y un huracán de negras palomas que chapotean las aguas podridas.	A hurricane of dark doves Dabbling in rotten water.	and a storm of black pigeons that dabble dead water	and a hurricane of black doves that splash the putrid waters.	and a hurricane of black doves splashing in putrid waters.	and a hurricane of black pigeons splashing in the putrid waters	and a hurricane of black pigeons splashing in rancid water.

En la traducción de esta imagen encontramos por una parte la traducción de la metáfora «huracán» para la que existe la voz inglesa *hurricane*, ambas procedentes del taíno antillano *hurakán*, apunta Corominas (1973). Si podemos respetar la raíz de la palabra y ambas tienen el mismo significado es ideal, pues producimos similares efectos sonoros y es mejor que la traducción por *storm* (2), que además crea una imagen diferente. Un «huracán» es un «viento de extraordinaria fuerza que se ciñe como un torbellino amenazante», mientras que una «tormenta» es una «perturbación atmosférica», según la RAE (2014), que incluye descargas eléctricas, lluvia y demás precipitaciones. Por tanto, en la metáfora del TO, nos imaginamos un remolino de palomas y el TM 2 lo estaría alterando e imaginaríamos, en cambio, palomas negras que caen violentamente desde el cielo.

Por otra parte, otro de los elementos con respecto al que los traductores difieren es en la traducción de «palomas»: *doves* (1, 3 y 4) o *pigeons* (2, 5 y 6). Teniendo en cuenta que las «palomas» podrían ser aquí también símbolo de la paz o del Espíritu Santo, como hemos visto en el mundo representado, ya que encaja con la significación total del poema, en inglés habría que traducirlo siempre como *dove*, no como *pigeon*, pues en ese último caso se perdería una importante referencia pues, mientras el término *dove* sí guarda en la cultura de llegada el mismo valor simbólico del TO, *pigeon* representaría una paloma común y, por tanto, se perdería esta acepción.

Además, el adjetivo «negras» que califica a «palomas» también constituye un símbolo, que sería traducido literalmente al inglés como *black*. Sin embargo, Humphries (1) sorprende con *dark* (oscuras), probablemente porque busca crear una aliteración con *doves* en «d» y el verbo que le sigue *dabbling* (aventurarse), compensando así todas las pérdidas sonoras que

sufre el poema en la traducción. Aunque Humphries (1) pierde el símbolo del TO, «negras», el adjetivo «oscuro» también connota tristeza, dolor.

Con respecto al verbo, excepto el TM 1 y el TM 2 que utilizan *dabble*, el resto de los traductores toma *splash* (hacer salpicar agua), que transmite el mismo significado que el TO. En algunos casos se toma la forma presente (TM 3) y en otros, el gerundio (TM 4, 5 y 6). Optaríamos por mantener la forma de presente simple del TO por mayor fidelidad al TO, ya que si utilizamos el presente simple en inglés esto implica que es algo que pasa habitualmente, las palomas frecuentemente chapotearían en estos charcos, que es lo que creemos que quiere decir Lorca, no que están ahí momentáneamente ahora. Por su parte *dabble* (1 y 2) tiene el significado de «aventurarse», que no es exactamente lo que dice el TO, aunque como ya hemos explicado, en el caso del TM 1 se trata de una cuestión fonética.

Finalmente, las «aguas podridas» han sido traducidas de diversas formas con los adjetivos: *rotten water* (1), *dead water* (2), *putrid waters* (3, 4 y 5) y *rancid water* (6). En español, como en inglés, agua es incontable, por lo que el efecto extraño que produce en el TO se puede mantener con la «s» en *water* en el TM, tal y como hacen 3, 4 y 5. En cuanto al adjetivo, *dead* (muerta) representaría un estado previo al del TO que se refiere a la putrefacción, es decir, la descomposición. *Rancid* equivale a «rancio» en español, que tampoco tiene el mismo significado, ya que puede referirse a un alimento pasado de fecha, mientras que «podrido» se asocia, por ejemplo, a fruta y, aunque *putrid* estaría relacionado con el agua específicamente, el poeta no utiliza «putrefactas», que también existe en español. Por tanto, consideramos que *rotten* (TM 1) sería aquí la mejor opción, ya que algo podrido puede ser la comida, a la que también se liga este adjetivo.

El TM 3 conserva el símbolo de la «paloma», que es esencial en esta imagen y hace lo mismo con el símbolo del color negro, aunque el adjetivo se podría cambiar a *rotten* y también se podría aprovechar el efecto sonoro conseguido por Humphries. Así, proponemos, por ejemplo, como solución: “A hurricane of dark doves that dabble the rotten waters”.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
3 (B 2.1)	La aurora de Nueva York gime por las inmensas escaleras buscando entre las aristas nardos de angustia dibujada.	Dawn in New York goes wailing Over tremendous stairs Seeking among the awns Spikenard of painted pain	Dawn in New York grieves on the towering stairs seeking on ledges pangs traced upon nard.	The dawn of New York roars through the immense stairways searching between the angles for nards of depicted anguish	Dawn in New York whimpers down the huge stairs seeking in the chaff flowers of sketched anguish.	Dawn in New York groans on enormous fire escapes searching between the angles for spikenards of drafted anguish	New York's dawn groans over an immensity of fire escapes seeking under the railings narcissus flowers in painted anguish.

En este hecho poético entran en juego varios elementos. Comienza con la anáfora en paralelo al verso 1, «La aurora de Nueva York tiene...», que las traducciones respetan. En cuanto al verbo, a diferencia del verso 1, aquí es «gemir» y es el que lleva la carga expresiva. Dicho verbo se ha traducido como: *wail over* (1), *grieve* (2), *roar* (3), *whimper* (4) y *groan* (5 y 6), de los cuales podemos decir que *grieve* y *roar* son los que más se alejan del TO. El primero sería «ir de luto o penar» y el segundo «rugir», que no tendría esa carga de dolor que tiene el término «gemir». *Wail over* (1) y *whimper* significan «llorar», mientras «gemir» es producir sonidos, en este caso entendemos por el contexto que de dolor. Sin embargo, *groan* de Simon y White (5) y Uhler y Dal (6) sí indicaría esa emisión de sonido producida por sufrimiento.

Esta aurora gime y se proyecta sobre las escaleras de incendios de los edificios de Nueva York, tal y como reflejan los traductores 5 y 6, aunque Uhler y Dahl (6), sin embargo, confunden las «inmensas escaleras» del TO con “immensity of fire escapes”, es decir, «muchas escaleras», cambiando así el sentido, pues a lo que se referiría Lorca es a que estas escaleras recorren toda la verticalidad del edificio, son muy grandes, aunque no sabemos si hay muchas.

Con relación al resto de traductores, Humphries (1) lo traslada como “tremendous stairs” que puede inducir a error, ya que puede referirse a una gran magnitud, en cuyo caso estaría en consonancia con el TO, o a algo que produce miedo, que no sería lo que dice el TO. Al sugerir este significado, descartaríamos esta opción, como sugiere Eco (2009) que hay que proceder con las ambigüedades. La traducción 4, por su parte, con *huge stairs* traduce mejor el sentido, ya que no se presta a error, como ocurre con el caso anterior.

Sin embargo, el problema es el nombre, pues tanto la opción 4, como la 1, 2 y 3 traducen las «escaleras» del TO, que se refiere a las «escaleras de incendios» (*fire escapes*), como *stairs* y *stairways* por lo que se perdería la metáfora y metonimia del TO. Como decía Harris (1978) en el apartado anterior sobre el mundo representado por el poema, las escaleras de incendios eran algo extraordinario para un europeo en los años 20 (y aún hoy lo siguen siendo) y por eso Lorca se refiere aquí a ellas. Nombrar las escaleras de incendios es Nueva York, en una clara referencia, algo que sí han captado los traductores 5 y 6.

«Entre las aristas», a continuación, hace referencia a los ángulos de estas escaleras. Sin embargo, los traductores se confunden creyendo que el poeta alude a alguna parte de «hojas», seguramente esto ocurre por la siguiente referencia a los «nardos», y así lo traducen como: *awns* (1), que sería una parte de una hoja o *chaff* (4), «pequeñas hojas» o ¿«capas»? Nada que ver con el TO. El resto de los traductores lo trasladan como *ledge* (2) «saliente» o «cornisa», *angles* (3 y 5) «ángulo», la más cercana al TO, y, por último, *railing* (6) «barandilla» o «barra», que no es lo mismo, aunque en este caso, los traductores sí saben que el poeta se está refiriendo de nuevo a las escaleras de incendios.

Ninguno de los traductores usa *edge*, *corner* o *ridge*, que sería equivalente al TO, ya que además se busca el contraste con las formas más redondeadas de la naturaleza como pretende el poeta. Los TM 3 y 5 con *angles*, como decimos, son los más cercanos al TO en este sentido.

Los «nardos», teniendo en cuenta la explicación previa que se ofrece en el apartado 7.2., «Mundo posible de “La aurora”», serían en inglés *spikenard* (1 y 5) o *nard* (2 y 3). El TO es en plural y esto solo lo respetan los TM 2, 3 y 5. Medina y Statman (4) generalizan con *flowers* lo que hace que se pierda la referencia bíblica, así como las demás referencias mencionadas y Uhler y Dahl (6), probablemente al no haber encontrado la conexión bíblica, han cambiado a *narcissus* («narcisos»). Sin embargo, de nuevo hay que tener cuidado, porque las flores tienen también una gran carga simbólica. De hecho, Lorca ya utilizó este recurso en *Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores*, algo que, por ejemplo, ha hecho también, recientemente, Vanessa Monfort (2016) en *Mujeres que compran flores*. Belitt (2), aunque traduce bien este símbolo, ha cambiado el TO a «calambres trazados sobre nardos» cambiando no el sentido, pero sí la expresión por completo, además del número, de «nardos» a «nardo».

En cuanto a «angustia dibujada», el TM 1 lo traduce como *painted pain*, donde «pena» es más general y menos oscuro que «angustia» del TO. El TM 2 cambia «angustia» por «calambres» o «dolor agudo», algo que tampoco es un equivalente dinámico. El resto cambia el participio «dibujada» por *depicted* (3), *sketched* (4), *drafted* (5) y *painted* (6), de las cuales tanto la 3 como la 5 son las que consideramos más poéticas y las que mejor reflejan el TO («representar» y «hacer un borrador»).

Por todas las razones que se han esgrimido: el uso del verbo, la referencia a las escaleras de incendios y su impresión de grandeza, los ángulos como formas rectilíneas en contraste con las flores de los nardos y por el uso poético de las palabras, la traducción número 5 sería, desde nuestro punto de vista, la más cercana a los valores aportados por el TO.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
4 (A)	La aurora llega	<i>Dawn comes,</i>	<i>Dawn comes,</i>	<i>The dawn arrives</i>	<i>Dawn comes</i>	<i>Dawn arrives</i>	<i>The dawn comes,</i>

Con respecto a esta breve imagen, donde podemos leer de forma literal y/o metafórica la llegada de la aurora, en los TM 3 y 6 se ha traducido con artículo *the*, algo en lo que estamos de acuerdo, al ser la aurora algo único, como se ha dicho anteriormente, aunque esto no condiciona el sentido de la imagen. En relación con el verbo, tanto *come* como *arrive* serían adecuados, ya que sabemos que el punto a donde llega la aurora es a Nueva York y en ese caso, *arrive* también se puede usar, pues se emplea cuando se conoce el destino. Sin embargo, la puntuación en este caso del TM 6 (sobre todo cuando seguimos leyendo la siguiente imagen) creemos que detiene el ritmo del TO.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
5 (B 2.1)	y nadie la recibe en su boca porque allí no hay mañana ni esperanza posible.	no one receives it on his mouth, For here no morning or hope is possible:	there is no mouth to receive it, for here neither morning nor promise is possible.	and no one receives it in his mouth because there is no morning nor hope possible there.	and no one receives it in his mouth because there is no tomorrow or possibility of hope.	and no one receives it in his mouth because tomorrow and hope are impossible there.	which no one can receive in his mouth for neither hope nor morning are possible there.

Esta imagen podemos dividirla en dos partes siguiendo la sintaxis. Así «y nadie la recibe en su boca», que sería la oración principal, se traduce de forma muy similar por todos los traductores excepto por Belitt (2), que transforma la oración en impersonal («modulación»), aunque no varía el sentido, ni altera la metáfora. La preposición adecuada para «recibir en su boca» en inglés sería *in* como hacen todos los traductores excepto el 1. Además, la traducción 6 agrega *can*, que sugiere la idea de que nadie «puede» o «es capaz de» recibir a la aurora, un significado añadido que no está en el TO.

En cuanto a la oración explicativa, que es la segunda parte de la imagen, en primer lugar, Humphries (1) y Belitt (2) cambian el deíctico «allí» por «aquí». Aunque no afecta al sentido, pues en el poema se especifica que se refiere a Nueva York, sí cambia la distancia del poeta respecto al poema. Medina y Statman (4) directamente lo suprimen, algo que tampoco deberían hacer, como decía también Eco (2009). Las traducciones 3, 5 y 6 coinciden en llevarlo al final del verso, respetando la lógica de la sintaxis, que también seguiría este orden en español. Sin embargo, al alterar el orden natural de la misma en el TO, Lorca crea un efecto más poético, por lo que podrían haber optado en inglés por: “for there no tomorrow or hope are possible”, por ejemplo.

Por otra parte, con la palabra «mañana» el TO se puede referir a *tomorrow* (4, 5 y 6), en el sentido de futuro, pero no a *morning* (1, 2 y 3), que señala la parte del día. Al trasladar este término al TM, la traducción 6 logra cubrir los dos significados, mientras que la 4 y la 5 que optan por *tomorrow* pierden la segunda alusión y reducen el espectro.

Por otro lado, «esperanza» no es *promise* (promesa), como la traduce Belitt (2) cambiando ligeramente el sentido, sino *hope*. De nuevo, es una metáfora de aurora, tal y como han acertado en su tarea el resto de los traductores. Se observa también una transposición de adjetivo a nombre en la 4 (*posible* > *possibility*) y una modulación en la 5 (*posible* > *impossible*), aunque a nivel de sustancia de la expresión, en relación con el sonido, no logran el mejor de los resultados.

Precisamente es la cualidad del sonido de estas imágenes la que hace que la traducción número 3, en este caso, sea mucho más natural en cuanto a la sintaxis. El TM 6, sin embargo, con la construcción con *which*, logra el efecto contrario, aunque la segunda parte sea más acertada. Como solución propondríamos fundir ambas partes: “and no one receives it in his mouth for neither hope nor morning are possible there”.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
6 (B 2.1)	A veces las monedas en enjambres furiosos taladran ¹¹⁶	Sometimes the coins in furious angry swarms Sting, pierce,	Only now and again a furious rabble of coins that enter	At times the coins in furious swarms drill through	Sometimes furious swarms of coins drill	Sometimes the furious swarming coins penetrate like drills	Sometimes the coins, in furious swarms, pierce

La traducción de este hecho poético nos presenta la metáfora de las «monedas» como insectos. En concreto como «abejas», en enjambres furiosos, y con atributos propios de los obreros, pues estas abejas «taladran». Humphries (1) y Fredman (3) transponen bien esta imagen poética a la LM, permitiéndose seguir de cerca el TO, aunque en el caso de Humphries se produce lo que se denomina «amplificación» (Hurtado Albir, 1999). Es decir, Humphries (1) explica el TO, pues especifica en el TM que las monedas «pican» y «perforan», aunque, de este modo, se pierde sustancialmente fuerza expresiva. Uhler y Dahl (6) también utilizan *pierce* (perforar), en lugar de «taladrar», por lo que se pierde la metáfora con los obreros del TO.

Belitt (2) traduce el adverbio de frecuencia «A veces» como *only now and again*, es decir, «solo de vez en cuando», con lo que estaría restando frecuencia a lo dicho en el TO. Al mismo tiempo, este omite la metáfora del TO donde las monedas son abejas, pues elimina «enjambres» y lo sustituye por *rabble*, que equivaldría a «tumulto», y también el verbo «taladrar», que hace alusión al mundo de la industria y la mecánica, es sustituido por el verbo mucho más general *enter* (*ibid.*). De este modo, se pierden ambas metáforas.

La traducción 3 cambia el orden del TO, pero mantiene todos los elementos y mantiene un armonioso equilibrio a nivel de sonido. La traducción 5 explica también la metáfora de «abejas» como «taladros» usando el comparativo *like*, de modo que se pierde su fuerza poética. Además, en lugar del nombre *swarm* (enjambre) se traspone y encontramos el adjetivo *swarming*.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
7 (B 1)	y devoran abandonados niños ¹¹⁷ .	devour abandoned children.	and ravage the dispossessed childhoods	and devour forsaken children.	and devour the abandoned children.	and devour abandoned children.	and devour abandoned children.

La mayoría de los traductores coinciden en la traducción de esta imagen, que es la continuación del anterior, como: “and devour abandoned children” (1, 4, 5 y 6). En este caso, podemos ver cómo el TM 4 introduce el artículo para especificar que son los niños abandonados los que son devorados. Sin embargo, no es necesario usarlo y, como podemos comprobar, ni siquiera el poeta lo hace en el TO, a pesar de que sería lo habitual en español.

¹¹⁶ También hipérbole.

¹¹⁷ *Ídem.*

Con respecto al adjetivo, según nuestro corpus, *iWeb*, *abandoned* (1, 4, 5 y 6) está relacionado con edificios, propiedades, lugares y animales, mientras que *forsaken* (3) es más fuerte, pues significa «abandonar por completo» y, además, aparece relacionado con temas religiosos: abandonar a Dios, la fe, entre otros. Aquí los niños parecen abandonados como animales (como «perros»), lo que parece coincidir con la mayoría de los TM, que usan *abandoned*. Hemos excluido aquí señalar a Humphries (1) como otro de los que más adecuadamente trasladan esta imagen porque no traducen la conjunción, con la consecuente pérdida de sonido que implica.

Finalmente, en la opción de Belitt (2) se producen hasta tres cambios a nivel semántico, donde el traductor cambia «devoran» por «arrasan» (*ravage*); «abandonado» por «desahuciado» o «desposeído» (*dispossessed*); y «niños» por «infancias» (*childhoods*). Así, Belitt, si tenemos en cuenta la reversibilidad de la que habla Eco (2009), traduce esta imagen como «arrasan las infancias desahuciadas», lo cual, aunque no cambia el sentido profundo del texto, sí hace que se elimine la personificación de monedas como animal. Además, «arrasan» es un verbo más intenso que el del TO, lo contrario a la generalización de Sager (1999). Por otra parte, Belitt elimina también la metáfora de «niños como animales», ya que en este caso son las infancias las que están personificadas y «desahuciadas».

Las tres últimas traducciones de esta imagen podrían ser las más apropiadas, por el empleo del adjetivo que crea la metáfora donde los niños son como animales. Humphries (1), por su parte, no traduce la conjunción y Belitt (2), aunque conserva el sentido profundo, hace cambios innecesarios, lo que ni siquiera parece justificado a nivel de expresión.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
8 (B 2.2)	Los primeros que salen comprenden con sus huesos que no habrá paraíso ni amores deshojados ;	<i>The first to go out realize in their bones No Paradise ever, no loves bereft of leaves;</i>	<i>The first on the streets know the truth in their bones: for these, neither Eden, nor passions unleafing;</i>	<i>The first to depart understand in their bones there will be no Paradise nor defoliated loves:</i>	<i>The first to leave understand in their bones there'll be no Paradise or leafless loves;</i>	<i>Those who go out early know in their bones there will be no Paradise or loves that bloom and die:</i>	<i>The first ones to rise comprehend in their bones that there will be no paradise, no lovers' diversions;</i>

«Los primeros que salen», los que van a trabajar, es decir: “the first to go out” (1), “the first on the streets” (2), “the first to depart” (3), “the first to leave” (4), “those who go out early” (5) y “the first ones to rise” (6). Como vemos, ninguna de las traducciones coincide. Sin embargo, aunque todas guardan el sentido del TO, el TM 1 es literal, mientras que el TM 2 habla de «los primeros en las calles» y el 6 «los primeros en levantarse, creando una metáfora esta última opción, ya que parecen estar comparados aquí con la propia aurora. Estos dos TM guardan el significado del TO, pero cambiando el punto de vista. El 4, por su parte, explica algo más que el original, ya que es el único que añade la idea de que son los que salen «temprano»

(*early*), algo que en el TO tiene que deducir el lector, ya que tiene que adivinar que está hablando de los trabajadores que se levantan temprano a trabajar. En el 3, sin embargo, sí vemos un cambio pues al utilizar *depart*, que es mucho más específico que el término del TO, está implicando que hay un medio de transporte de por medio, lo cual es probable. Es probable que vayan a trabajar en algún medio de transporte, pero no es esto lo que dice el TO. Por último, el 4 también es equivalente al TO, como el 1, pero con *leave* el primero y *go out* el segundo, que serían sinónimos, en este caso.

«Comprenden con sus huesos» es una personificación que indica una comprensión profunda, que es traspasada de distinta forma. Humphries (1) utiliza *realize*, Belitt (2) *know the truth, understand* (3 y 4), *know* (5) y *comprehend* (6). Podemos observar que el TM 1 con *realize* no haría referencia a esta comprensión profunda, sino superficial, y que el TM 2 realiza una ampliación (Hurtado Albir, 1999), mientras el TM 5 cambia «comprender» por «saber», de manera que se perdería esa acción de llegar a «saber» que implica el primero. Por tanto, entre el TM 3 y 4 (*understand*) y el TM 6 (*comprehend*), este último indica mejor la personificación del TO y es más expresivo.

Por último, es en la subordinada, complemento directo (en adelante CD), donde podemos observar las mayores diferencias. Para traducir «amores deshojados» el traductor va a encontrar mayores problemas, pues en el TO se puede referir al hecho de «deshojar la margarita», como hemos visto, que es una expresión idiomática, y que en inglés sería “pull off the petals of a Daisy”. El problema será que los traductores hagan esta inferencia. También, como decíamos en el mundo posible, «amores deshojados» puede hacer referencia a la Caída. Esta doble referencia es muy difícil de conservar en el inglés porque, en primer lugar, o deshojan «pétalos» de una flor o hablamos de «hojas» de árboles. Nos parece más plausible que Lorca esté refiriéndose a la Caída, aludiendo aquí al amor puro, original, libre de pecado. Además, aparentemente, ningún traductor ha comprendido la primera lectura.

Si revertimos la traducción de Humphries (1), obtenemos «nunca un Paraíso, ningún amor despojado de hojas», que creemos que es poco armonioso a nivel estético y, en cuyo caso, sí haría referencia a la segunda interpretación de la Caída que mencionábamos también. En este TM falta el verbo, que además es el único futuro del TO. Belitt (2) en este fragmento de nuevo hace gala de su creatividad y modula, en primer lugar, lo abstracto del «paraíso» por lo concreto de *Eden* (Sager, 1999), cambia «amores» por *passions* y utiliza el verbo poco común *unleaf* obteniendo finalmente un resultado poco poético a nivel de sustancia de la expresión.

El ampliamente desconocido Fredman (3) sí conserva el término general «paraíso». Lo escribe con mayúscula al contrario que el original, y añade “defoliated loves”, que tampoco parece la mejor opción a nivel de estilo. Lo mismo ocurre con Medina y Statman (4), que también coinciden en escribir «Paraíso» con mayúscula y esta vez usan *leafless* para deshojado.

En ambos casos se mantiene la metáfora y la referencia cristológica. Además, el resultado sonoro es notable.

Por otra parte, llegando a las últimas traducciones de esta imagen, Simon y White (5) también coinciden en *Paradise* en mayúscula y “loves that bloom and die” para «amores deshojados». Aunque realmente hacen una construcción reseñable a nivel sonoro, cambian la referencia que haría Lorca a la Caída de Adán y Eva, con ese amor puro que ya nunca existirá y la transforman por una muy rítmica pero mucho más simple donde el amor es una planta y lo que dicen es que ya no habrá amor. Como se puede comprobar, lo que se pierde a nivel de sustancia de contenido en este caso es mucho.

Por último, Uhler y Dahl (6) no hacen ninguna alusión a «amores deshojados», sino que lo cambian por “lovers’ diversions”. La palabra *diversion* en inglés puede significar «diversión» o «desviación». Teniendo en cuenta la biografía del poeta, tendría implicaciones pensar que podría estar diciendo que no habrá «desviaciones en los amantes». Podrían haber querido decir aquí los traductores que no habrá más diversión por parte de los amantes, pero es ambiguo y, aún así, no es esto lo que quería transmitir Lorca, según nuestra lectura y, como ocurría con el TM 5, la pérdida es significativa.

Por lo que hemos explicado, creemos que la traducción que mejor refleja el significado que creemos que Lorca intenta expresar en esta imagen es la número 4, ya que en las demás se producen algunos cambios o pérdidas graves (5 y 6), o bien el sonido no acompaña al resultado (1, 2 y 3).

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
9 (B 1)	saben que van al cieno de números y leyes, a los juegos sin arte, a sudores sin fruto ¹¹⁸ .	They know they go to a heaven of law and number, Games without skill, Sweat without reward.	they go to the slough of the ciphers and strictures, to the games without genius and the sweat without profit.	they know they go to the swamp of numbers and laws, to the artless games, to fruitless toils.	they know they go to the filth of number and laws, to artless games, to fruitless sweat.	they know they will be mired in numbers and laws, in mindless games, in fruitless labors.	they know that they enter the sediment of numbers and laws, the artless games, the fruitless labors.

Como explicábamos también antes en la interpretación de este poema, «cieno» se repite en esta imagen y así se asocia con la imagen 1. Así, para conservar esta asociación, los traductores tendrán que mantener el paralelismo, aunque, como podemos ver, solo las traducciones 4 y 5 lo mantienen. La 4 lo hace con *filth*, aunque no se refiere a «cieno» sino a «suciedad», como decíamos anteriormente, y la 5 hace lo propio con *mire*, que sí es equivalente (aunque en este caso se usa como participio) y su significado es «estar atrapado». El resto de TM lo cambian a «cielo» en el caso de Humphries (1), un cambio grave, pues el TO dice lo

¹¹⁸ Ídem.

contrario. Los TM 2 y 3 hacen una modulación y cambian el material por el lugar «ciénaga» (*slough* y *swamp*) y «sedimento» (*sediment*) en la 6, que nada tiene que ver con el significado original. En cualquier caso, la traducción de este término creemos que habría que revisarla, sobre todo además teniendo en cuenta su valor dentro del poema, como veíamos en la sección 7.4., «Mundo posible de “La aurora”».

La enumeración del TO que comienza con «números y leyes» en los TM aparece con el orden cambiado en la 1 y, además, en singular y no en plural, aunque esto no afecte al sentido. En la 3, 5 y 6 encontramos la traducción literal. «Números» está en singular en la 4, y en la 2 tenemos “ciphers and strictures” («cifras y censuras/restricciones»). De nuevo aquí, *strictures* no sería equivalente de «leyes», aunque la idea sea similar.

«Los juegos sin arte» son traducidos como “artless games” por la mayoría de los traductores (3, 4 y 6). En el caso de la traducción 1, esta cambia a “games without skill” («juegos sin habilidad/talento»), que no estaría mal, aunque la opción 5, *mindless* («sin sentido» o «mecánico»), es preferible. Ben Belitt (2) lo traduce como “without genius” que también es equivalente a nivel de significado.

Por último, en «sudores sin fruto», «sin fruto» se traduce por *fruitless* (3, 4, 5 y 6) o, en el caso del TM 1, como “withouth reward” («sin recompensa»), o “without profit” («sin beneficio») (2). Las tres alternativas resultan equivalentes, aunque los dos últimos son más interpretativos. En todos los casos, se elimina la metáfora donde el «fruto» es, precisamente, el beneficio. Por su parte, «sudores» se traduce como *toils* («trabajos duros») (3), *sweat* («sudor») (1, 2 y 4), como en el TO, aunque con el cambio de número, y *labors* (trabajo) (5 y 6). De la 1, 2 y 4, que lo traducen como *sweat*, la 1 y 2 mantienen además la misma estructura que el TO. El resto, que han utilizado otros sustantivos (*toils* y *labors*), sí son equivalentes, pero están interpretando el TO y no dejan que lo haga el lector, como recomienda Eco (2009), que es el que tiene que hacer el ejercicio de inferir, conservando todas las lecturas posibles del TO.

Aunque hay muchas cosas que objetar a estas traducciones, consideramos que la más acertada es la de Uhler y Dahl (6), pero creemos que habría que cambiar la palabra *sediment* y hacer la conexión de «cieno» con la imagen 1, siguiendo a Álvarez Sanagustín (1991). En la 3, que se asemeja, sin embargo, habría que hacer dos cambios. Por una parte, *toils* y por otra *swamp*, por ello creemos que la 6 es un mejor reflejo de la imagen lorquiana. Además, respetaríamos no interpretar «sudores», para respetar la metáfora del TO. En nuestra opinión, Belitt (2), después de Uhler y Dahl (6), sería el siguiente traductor en cuanto a mayor logro en esta traducción.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
10 (B 2.1)	La luz es sepultada por cadenas y ruidos ¹¹⁹ en impúdico reto de ciencia sin raíces ¹²⁰ .	Light is buried among the links of noise in a shameless challenge of unrooted science.	Light is buried in chains and alarums in the menace of science, rootless and impudent.	The light is buried by chains and disputes in impudent challenge of rootless science.	The light is buried by noises and chains in the obscence challenge of rootless science.	The light is buried under chains and noises in a shameless challenge of rootless science.	The light, entombed under clamor and chains, is an impudent challenge of rootless sciences.

La luz de esta aurora es negada, «sepultada», y no se encuentra ningún problema en la traducción de esta imagen. Solo Uhler y Dahl (6) han optado por *entombed* en lugar de *buried* para traducir «enterrar». Si bien ambos términos significan lo mismo, *entombed*, como el TO, es más formal y, por tanto, más adecuado conforme al registro que está usando Lorca.

La metonimia del mundo industrial y de la ciudad, «cadenas y ruidos», que actúa como CA, se encuentra en los TM 1, 2, 5 y 6 con esta función tergiversada. En el 1 vemos cómo la luz es «enterrada “entre” cadenas “de” ruido», donde se construye una nueva metáfora según la cual el ruido sería una cadena. En la 2, la luz sería enterrada «“en” cadenas y “clamores”», donde vemos también una metáfora nueva: las cadenas y los clamores son un lugar. La 5 lo traduce como «bajo cadenas y ruidos». Esta es más similar al TO, pero no hace la función de CA. En todos estos casos cambia el significado del TO, pues la luz ya no es enterrada por la ciudad, y se elimina además la personificación de estos elementos y, lo más importante, el hecho de que la ciudad es la que oprime la luz de la aurora.

El TM 3, que sí la traduce con su función de CA, cambia, sin embargo, «ruidos» por el término «disputas». Solo la 4, aunque cambiando el orden de los sustantivos, preserva los elementos del TO.

El complemento circunstancial de modo (en adelante CCM) que completa la imagen, «en impúdico reto de ciencia sin raíces», lo encontramos traducido como *challenge* («reto»), excepto en el 2, donde aparece como *menace* («amenaza»), variando así el significado del TO. Además, en todas las traducciones, el adjetivo atribuido a *challenge* cambia: *shameless* (1 y 5), *impudent* (3 y 6) y *obscene* (4), aunque todas son equivalentes al término presente en el TO.

Por su parte, la traducción 2, que ya traducía «reto» por «amenaza», ahora cambia el adjetivo atribuido al primero y se lo pone a «ciencia»: “in the menace of science, rootless and impudent” («en la amenaza de la ciencia, sin raíces e impúdica»). El resultado, como se puede comprobar, altera la poética de Lorca donde la ciencia sería metáfora de planta para mostrarnos algo desarraigado, inhumano, y el reto estaría personificado.

¹¹⁹ En realidad, cadenas y ruidos estaría aquí personificado (no podemos destacarlo por el color que ya imprime la «metonimia»).

¹²⁰ También hipérbole.

Por último, «ciencia sin raíces», que sigue el esquema morfosintáctico anterior N + prep + N («juegos sin arte», «sudores sin fruto»), que nos indicaba Sanagustín (1991), se traduce aquí por Adj + N, manteniendo el paralelismo con los TM de la imagen anterior. Así, tenemos “rootless science(s)” (3, 4, 5 y 6). La 2, como hemos visto, no guarda el paralelismo. El TM 1 también pierde el paralelismo sintáctico, aunque sí preserva el significado original, *unrooted* adjetivo («transposición»).

Además, en la traducción número 6 encontramos otro cambio adicional, pues según Uhler y Dahl (6) «la luz, sepultada bajo clamor y cadenas, “es” un reto impúdico de ciencias sin raíces», un cambio total del TO pues, como sabemos, la luz es sepultada por la ciudad como el resto de la naturaleza. Además, que la luz sea un reto impúdico no parece tener sentido.

Aunque, como hemos visto, ninguna de las imágenes reproducidas en las traducciones logra al 100% respetar todos los elementos originales, la número 3 de Fredman es la más similar al TO de Lorca. Esta mantiene el CA y la referencia de que es la ciudad quien trata de sepultar la luz y los demás significados, aunque habría que revisar la traducción de «ruidos», donde sí hace un cambio semántico injustificado, al transformarlo «disputas».

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
11 (B 2.2)	Por los barrios hay gentes que vacilan como recién salidas de un naufragio de sangre.	<i>In the wards are people, staggering and sleepless, Like late survivors of a bloody shipwreck</i>	<i>And staggering there in the suburbs, the insomniacs, as though lately escaped from a bloody disaster.</i>	<i>There are sleepless people in the boroughs staggering as though lately-escaped from a shipwreck of blood.</i>	<i>In the neighborhoods are people who wander unsleeping like survivors of a shipwreck of blood.</i>	<i>And crowds stagger sleeplessly through the boroughs as if they had just escaped a shipwreck of blood.</i>	<i>Insomniac peoples stagger through their neighborhoods as if recently arisen from a shipwreck of blood.</i>

Lo primero que observamos en la traducción de la última imagen de este poema, es que los traductores cambian la sintaxis en los TM, excepto el 1 y el 4. El 1, sin embargo, traduce mal el sustantivo «barrios», cambiándolo por *wards*, que significa «sala de hospital» o «distrito electoral». En el TM 4 sí podemos leer *neighbourhoods*, equivalente al TO. Además, ni la 1 ni la 4 hacen el impersonal con *there are* como el TO, aunque esto no afecta al sentido.

En cuanto a la oración de relativo del TO, la 1 lo traslada como una aposición compuesta de dos adjetivos “staggering and sleepless” («tambaleantes y sin dormir»), es decir, se produce una «transposición» verbo > adjetivo con «vacilan», algo que tampoco afecta al sentido en absoluto. La 4 sin embargo sí respeta la sintaxis original.

El resto de las traducciones de esta primera parte cambian el orden de la sintaxis del TO y, por tanto, su efecto poético. Belitt (2) también realiza una «transposición» adjetivo > nombre con «insomnes», y varía un poco también la sintaxis del TO “And staggering there in the suburbs, the insomniacs”, («y tambaleantes allí en los suburbios, los insomnes»). Hay que decir

que Belitt aquí logra un buen equivalente a nivel de sentido y usa la palabra *suburbs*, que hace referencia a «ciudades dormitorio», lugar donde viven los trabajadores, un término muy común en la cultura de la LM y que, por tanto, contribuye a la aceptabilidad por parte del lector meta.

Fredman (3) traduce este CCL como “There are sleepless people in the boroughs staggering”, una oración impersonal que reproduce adecuadamente el TO y donde también vemos el término «insomne» transpuesto. A nivel estilístico, sin embargo, creemos que habría que hacer algún cambio en la sintaxis para lograr un mejor ritmo, lo mismo que ocurre con el TM 5 con “And crowds stagger sleeplessly through the boroughs”.

Por su parte, en el TM 6 encontramos la traducción “Insomniac peoples stagger through their neighborhoods...”. Aquí, Uhler y Dahl (6) usan el término *peoples* en plural. Esto puede significar «gente de distintas culturas, comunidades o países», pero lo cierto es que este significado no está en el TO, si bien Norteamérica se caracteriza por su multiculturalismo. No podemos saber si han querido referirse a esto. Es más plausible pensar que hayan podido confundirse, y no hilar tan fino, ya que en español tampoco es habitual decir «gentes» en plural. Lo que ocurre es que al traducirlo así añaden esta idea, que en principio no estaba en el TO, pero que tampoco resulta discordante por la cultura de la LM.

Por otro lado, sospechamos que en el TO el uso de esta palabra en plural tiene algo de peyorativo, como si esta gente casi no fuera humana, solo siervos del sistema y de las máquinas. Para reproducir esto y compensar en los TM podrían tal vez haber dicho: “there are just people”, donde *just* introduciría esta idea.

La comparación «como recién salidos de un naufragio de sangre» se traduce de distinta manera según el TM. Tenemos: «como “supervivientes” de un naufragio de sangre» (1 y 4), «como si acabasen de “escapar” de un naufragio de sangre» (2, 3 y 5) y «como si acabasen de “emerger”» (6), siendo esta última la más cercana al TO, ya que las demás lo estarían interpretando.

Además, la traducción 6 estaría también respetando el hecho de que es la gente la que «sale» y no la aurora. La aurora no sale, no llega a ocurrir la llegada del nuevo día. Además, en la 1 y 2, la «sangre» cambia por transposición de nombre > adjetivo, de modo que resulta un «naufragio ensangrentado» (1) o un «desastre ensangrentado» (2). En este último caso creemos que Belitt (2) no ha estado acertado en la elección léxica, cambiando un término clave, como es «naufragio». En el TO, el hecho de que la aurora no aparezca, de que el día no llegue, se compara con un barco naufragado, que tiñe de rojo sangre el mar (produciéndose así una personificación de barco) y esto no es lo que nos transmite su TM que con «desastre» deshace la metáfora de la aurora como barco.

A nuestro entender, los que mejor traducen esta imagen son Uhler y Dahl (6) por las razones expuestas, aunque habría que revisar la sintaxis y el uso de *peoples*. Estos estarían seguidos por Fredman (3) y Simon y White (5). A la traducción 6, además, añadiríamos el uso de *suburbs* de Belitt (2), que consideramos muy acertado y con sabor cultural. Por tanto, propondríamos, por ejemplo: "In the suburbs there are just people that stagger insomniac as if recently arisen from a shipwreck of blood".

7.5. BALANCE DE LA TRADUCCIÓN DE «LA AURORA»

Haciendo balance de las traducciones de las imágenes de este poema, «La aurora», observamos, en primer lugar, que el tipo de imágenes que predomina, según la clasificación que establecía el experto en Lorca, Andrew A. Anderson, y que veíamos en el apartado 3.1.2.1., «La imagen y el hecho poético en *Poeta en Nueva York*» (véase Figura 7), son las imágenes de tipo B1, es decir, estas no llegan aún a ser hechos poéticos y, aunque se usa un lenguaje imaginista, son imágenes que están compuestas de metáforas y símbolos que resultan fáciles de interpretar, en principio. El segundo tipo más común serían los hechos poéticos (B 2), en concreto los de tipo 2, que no han sido creados por elipsis. No hay, sin embargo, ninguna imagen de tipo B 2.3 ni B3, este último tipo se corresponde con imágenes enigmáticas y herméticas. Esto nos da una idea de que, en principio, estaríamos ante un poema más o menos fácil de traducir (véase Figura 24).

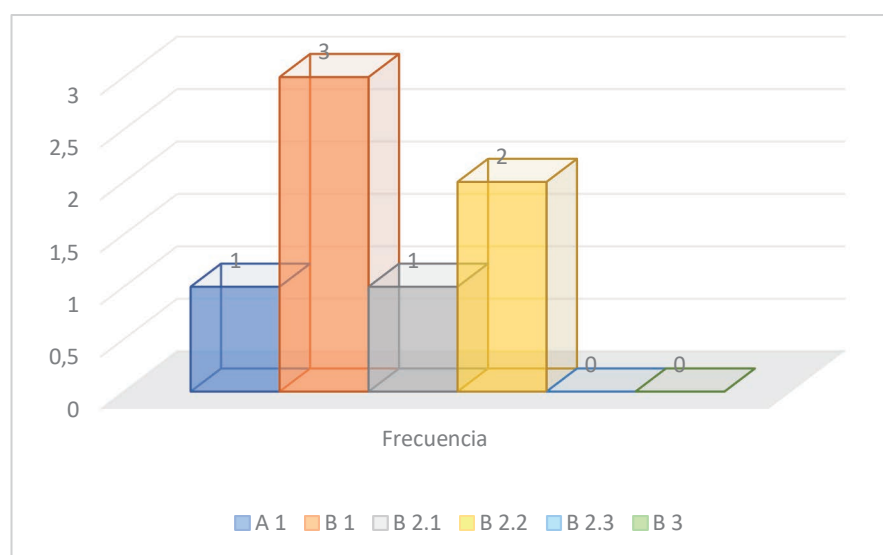


Figura 24. Tipo de imágenes de «La aurora».

Ahora bien, hemos visto en las traducciones una serie de problemas, algunos de los cuales presentes en más de un caso y en más de un traductor. Entre los principales problemas destacaríamos el uso del léxico, como veíamos con el término «cieno» (imagen 1, todos los

TM), la traducción de artículos (imagen 1 TM 1, 2, 4 y 5), pérdida de símbolos (imagen 2, TM 1, 2, 5 y 6, imagen 3 TM 4 y 6), cambios en los tiempos verbales injustificados (imagen 2, TM 4, 5 y 6, imagen 3 TM 1, imagen 8 TM 1 y 4), el cambio en el verbo (imagen 2 TM 1 y 2, imagen 3 TM 2, 3 y 4, imagen 7 TM 2, imagen 8 TM 3), la pérdida de la metáfora (imagen 5 TM 4 y 5, imagen 6 TM 2, TM 6, imagen 7 TM 3), o, incluso, la pérdida de la metáfora y de la metonimia (imagen 3 TM 1, 2, 3 y 4), la pérdida de referencia religiosa o cristológica (imagen 8 TM 5 y 6), del paralelismo (imagen 10 TM 1, 2) o la pérdida de cosificación (imagen 11 TM 1, 2, 3, 4 y 5). En otras ocasiones, el traductor cae en explicar la metáfora (imagen 6 TM 5) o en crear una nueva metáfora (imagen 8 TM 5).

Por otra parte, observamos también en los textos en inglés cómo se producen cambios de significado (imagen 3 todos los TM, imagen 6 TM 2), alentación de otros significados (imagen 9 TM 2), la inclusión de nuevos significados (imagen 11 TM 6), así como cambios de sentido y cambios graves de sentido (imagen 8 TM 5 y 6, imagen 9 TM 2, 3, 4, 5 y 6, imagen 10 TM 2 entre otros). En otro orden de cosas, también hemos localizado generalizaciones (imagen 3 TM 4), así como cambios de expresión (imagen 3 TM 2) o pérdidas intensificación (imagen 3 TM 1, imagen 6 TM 5, imagen 8 TM 5). También pueden ocurrir cosas menores, como la falta, en ocasiones, del artículo (imagen 4 TM 1, 2, 4 y 5), el uso equivocado de la mayúscula (imagen 8 TM 3, 5, imagen 9 TM 1), en el número (imagen 9 TM 1 y 5), cambios en el orden de los elementos (imagen 10, TM 4), alguna variación en la sintaxis (imagen 11 TM 2, 3, 5 y 6), e incluso un mal uso de la sintaxis (imagen 5 TM 6).

Entre otros fenómenos, podemos encontrar también un peor sonido que el TO (imagen 6 TM 4), o un mal sonido resultante, o que esté alejado del TO (imagen 5 TM 4). Asimismo, hemos observado que se pueden producir amplificaciones del TO (imagen 6 TM 1, imagen 8 TM 2) o lo contrario, comprensión del TO (imagen 8 TM 2). Otros efectos vienen motivados por cambios en los adjetivos (imagen 7 TM 2), o cambios graves de terminología (imagen 9 TM 1), así como la pérdida en el TM de la posibilidad de interpretar (imagen 8 TM 2),

Finalmente, por su capacidad de enfrentar estos problemas, podemos ver los resultados que logran los traductores en la siguiente figura (véase Figura 25). Así vemos cómo es Stephen Fredman el que, bajo nuestro punto de vista y según las razones expuestas en este estudio, realiza un mejor equivalente de las imágenes estudiadas seguido, de lejos por los traductores de los TM 4 y 5 y no cosechando Humphries (1) ni Belitt (2) ningún acierto.

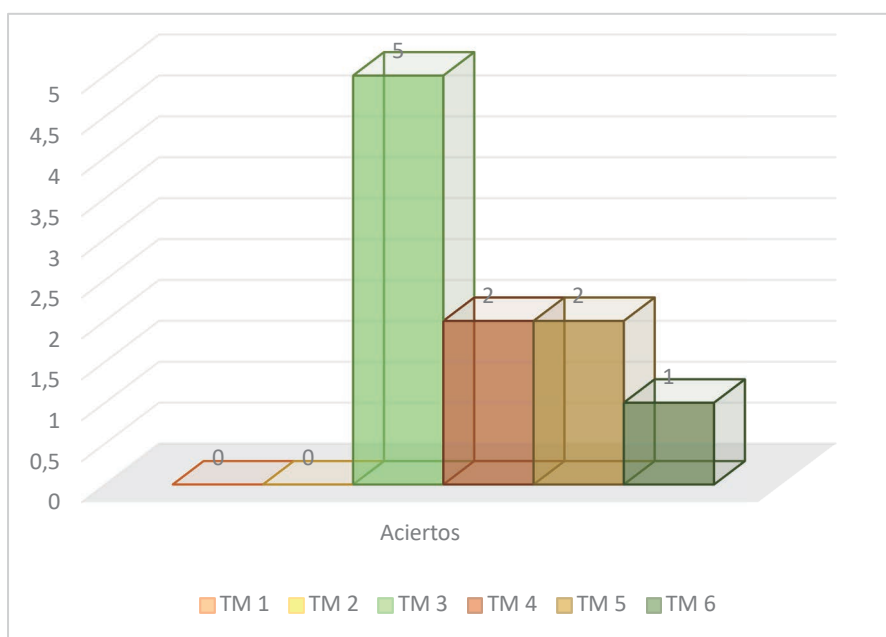


Figura 25. Resultados positivos de cada TM en «La aurora».

8. «NOCTURNO DEL HUECO»

Tras analizar «Vuelta del paseo» y «La aurora», continuamos en esta sección con el poema más largo, y con toda probabilidad más difícil, al menos eso parece, de los cinco que forman nuestro corpus, se trata de «Nocturno del hueco» y consta de dos partes. Para llevar a cabo nuestra labor y con la intención de continuar siguiendo la misma metodología que hemos utilizado hasta el momento con los poemas anteriores, dividiremos este apartado en cinco subsecciones, que se encargarán de los mismos aspectos que hemos podido ver en los poemas anteriores.

8.1. TEXTO BASE DE «NOCTURNO DEL HUECO»

Reproducimos, a continuación, el poema íntegro «Nocturno del hueco» siguiendo la edición de Anderson (2013). Este texto en español, tal y como se reproduce aquí, se tomará como base para el posterior cotejo traductológico. Cabe mencionar que «Nocturno del hueco» es uno de los poemas que más problemas textuales y variables presenta con respecto al texto que ha fijado Anderson y que reproducimos a continuación. Al final de este trabajo se puede consultar el texto de Anderson, tal y como aparece aquí, y las distintas variantes en español que aparecen en las ediciones bilingües de las traducciones (consultar «Anexo II»).

NOCTURNO DEL HUECO

I

*Para ver que todo se ha ido,
para ver los huecos y los vestidos,
¡dame tu guante de luna,
tu otro guante de hierba,
amor mío!*

Puede el aire arrancar los caracoles
muertos sobre el pulmón del elefante
y soplar los gusanos ateridos
de las yemas de luz o de las manzanas.

Los rostros bogan impasibles
bajo el diminuto griterío de las hierbas

y en el rincón está el pechito de la rana
turbio de corazón y mandolina.

En la gran plaza desierta
mugía la bovina cabeza recién cortada
y eran duro cristal definitivo
las formas que buscaban el giro de la sierpe.

*Para ver que todo se ha ido,
dame tu mudo hueco, ¡amor mío!
Nostalgia de academia y cielo triste.
¡Para ver que todo se ha ido!*¹²¹

Dentro de ti, amor mío, por tu carne,
¡qué silencio de trenes boca arriba!,
¡cuánto brazo de momia florecido!,
¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo!¹²²

Es la piedra en el agua y es la voz en la brisa
bordes de amor que escapan de su tronco sangrante.
Basta tocar el pulso de nuestro amor presente
para que broten flores sobre los otros niños.

*Para ver que todo se ha ido,
para ver los huecos de nubes y ríos,
dame tus ramos de laurel, amor,*

Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba,
conservando las huellas de las ramas de sangre
y algún perfil de yeso tranquilo que dibuja
instantáneo dolor de luna apuntillada.

¹²¹ Humphries, a continuación, tiene en su versión toda una estrofa que no aparece en ninguna otra de las publicaciones:

Aquí cantan los huecos de mañana
con los huecos de ayer sobre mis manos
dos sapos de ceniza, dos rumores
de mi apariencia que mana y borbotea

¹²² Las dos estrofas siguientes aparecen en el TO de Humphries en el orden cambiado.

Mira formas concretas que buscan su vacío,
perros equivocados y manzanas mordidas.
Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil¹²³
que no encuentra el acento de su primer sollozo.

Cuando busco en la cama los rumores del hilo,
has venido, amor mío, a cubrir mi tejado.
El hueco de una hormiga puede llenar el aire
pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos.

No, por mis ojos no, que ahora me enseñas
cuatro ríos ceñidos en tu brazo,
en la dura barraca donde la luna prisionera
devora a un marinero delante de los niños.

*Para ver que todo se ha ido,
¡amor inexpugnable, amor huido!
No, no me des tu hueco,
¡que ya va por el aire el mío!
¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!
Para ver que todo se ha ido.*

II

Yo.¹²⁴

Con el hueco blanquísimo de un caballo,
crines de ceniza. Plaza pura y doblada.

Yo.

Mi hueco traspasado con las axilas rotas.
Piel seca de uva neutra y amianto de madrugada.

Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo.

¹²³ Este verso y el siguiente no aparecen en el TO de Humphries.

¹²⁴ Antes de esta estrofa, en la versión de Humphries se puede leer la siguiente:

Ya terminaron las hormigas
Alguna leve sierpe de aire y hojas
subía por el muro de cal casi ahogada

Canta el gallo y su canto dura más que sus alas.

Yo.

Con el hueco blanquísimo de un caballo.

Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras.

En el circo del frío sin perfil mutilado.

Por los capiteles rotos de las mejillas desangradas.

Yo.

Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen,
ecuestre por mi vida definitivamente anclada.

Yo.

No hay siglo nuevo ni luz reciente.

Sólo un caballo azul y una madrugada.

8.2. MUNDO POSIBLE DE «NOCTURNO DEL HUECO»

Este «Nocturno», uno de los tres que componen la obra, forma parte de la sección VI del poemario denominada «Introducción a la muerte (Poemas de la soledad en Vermont)». Esta sección, efectivamente, como ya indica su título, está dominada por el tema de la muerte. Millán, en su edición de la obra de 2010, revela la intención del poeta de plasmar aquí su soledad a través de un universo donde reina la muerte y, de hecho, el poeta pretendía ilustrarlo con una fotografía titulada «Matadero», para reforzar así, aún más, el contenido de estas páginas (véase Tabla 5).

Como la primera sección del poemario, esta también lleva el subtítulo de «Poemas de la soledad». En esta ocasión cambia el lugar, pues la primera sección transcurre en la Universidad de Columbia y, en esta ocasión, la acción se sitúa en Vermont, sobrenombre que acompaña a este título y lugar donde el poeta se encontraba de vacaciones en el mes de septiembre, como relata Millán (2010a) Esta misma autora apunta que esta sección se distingue también de la anterior, ya que en la previa Lorca se centraba más en las causas que provocaban su soledad, y aquí pasa a relatarnos sus consecuencias. En ambas ocasiones, sin embargo, esta soledad estaría originada por el desamor, tema que recorre el poemario (*ibid*).

En este poema, «Nocturno del hueco», el poeta elige de nuevo la «nocturnidad» para dar salida y expresión a sus sentimientos (*ibid*). «Nocturno del hueco» es un poema existencialista, que transcurre en el espacio de la negación, advierte Nandorfy (2003) y donde, según Millán (2010a), Lorca va a hablar del vacío, de la ausencia, del «hueco» que deja el ser

amado cuando se va, así como del letal poder del desamor. La desolación se va a mostrar de forma absoluta en esta creación que recuerda a “The hollow men” («Los hombres huecos») de T.S. Eliot o a «Los hombres vacíos» de Alberti, agrega Anderson (2015b).

En «Nocturno del hueco» podemos ver los cuerpos del sujeto lírico y su amante que aparecen vacíos, en este espacio que Nandorfy (2003) denomina «de la negación». El hueco, el «vacío», del protagonista está unido al hueco del amante y estos, a su vez, están unidos al del universo en derredor (Millán, 2010a). De esta forma poco usual, coincidimos con García Posada (1981), en que se crea lo que resulta ser un magnífico poema de amor que resulta, a su vez, una hiperbólica elegía, como poder en la tabla del próximo apartado 8.3., «Imágenes, figuras retóricas y traducciones de “Nocturno del hueco”» (véase Tabla 9).

«Nocturno del hueco» está dividido en dos partes. En la primera, según Nandorfy (2003) el poeta invoca lo perdido y el deseo que sentía por su amante, es decir, esta parte está más centrada y enfocada en el «Otro». Para Predmore (1985), aquí el sujeto efectivamente lamenta la ausencia de su amante y parece él mismo haber desaparecido, probablemente como consecuencia de este amor. El poeta, dice este autor, «Se dirige a un amor perdido —amor cuyo sexo queda ambiguo— para lamentar que se hayan ido todas las cosas menos los huecos que antes ocupaban. El poeta parece hablar desde la muerte, ya que se refiere a su propio hueco en el aire» (p. 66).

En la segunda parte del poema, el poeta describe el vacío que esa ausencia ha dejado, entre otras cosas, en su persona, ya que anhela profundamente lo que pudo ser y no fue y ya no será, y ve cómo todo parece haber quedado sumido en un estado de total desesperanza (Millán, 2010a). A diferencia de la primera parte, aquí podemos ver cómo cada estrofa comienza con una llamada a la individualidad porque ahora el poema se centra en el «Yo», nos anuncia Nandorfy (2003). El poeta pasa a reflexionar sobre sí mismo, sobre su situación y dónde está él ante este panorama.

La negación, el «hueco», lo que no está y lo que no es, se hace aquí palpable, presente y, paradójicamente, esta «ausencia» protagoniza el poema, ya que está dedicado en su totalidad a este símbolo, desde los primeros versos (1-2): «Para ver que todo se ha ido, / para ver los huecos y los vestidos». El hueco simboliza la intuición del vacío, de la oquedad, que se concreta en este concepto, como también en la idea del «traje» o el «vestido», objetos que muestran lo que falta, la ausencia, como un negativo de una fotografía muestra la realidad con otros colores. Es la «[...] revelación de un universo sin sentido, en que sólo se percibe el dolor de las formas negadas, de los muertos físicos y/o morales [...]» (García Posada, 1981, pp. 114-115).

Como veremos, al parecer, este concepto de «hueco» es uno de los que más problemas han causado a los traductores de *PNY*. Como indica Maurer (1998a, p. xxix), esta es “[...] one

of the most frequent and most untranslatable images in the book: the *hueco*: void or hollow, space or emptied space. The atmosphere of New York is riddled with huecos [...]”. Sin embargo, antes de ocuparnos de los problemas de la traducción, vamos a analizar esta composición y a tratar de dirimir el significado de las distintas imágenes y elementos que lo integran de una forma cuidadosa, para luego poder proceder al análisis de las traducciones.

Como podemos ver, ya en los dos primeros versos del poema la idea de «vacío» se hace palpable. No hay ni siquiera cuerpos que ocupen los vestidos. “The juxtaposition of ‘huecos’ and ‘vestidos’ evokes the idea of the empty body” (Harris, 1978, p. 72). De este modo, comienza, en la primera parte del poema, una elegía de amor que recoge el sentimiento desolador del poeta y que aparece ya resumido en la primera estrofa (García Posada, 1981; Harris, 1978). Como si se tratara de un juego con aire sensual, dice Nandorfy (2003), el poeta le pide al amado que le entregue su «guante de luna» y su «otro guante perdido en la hierba» (versos 3-5). En primer lugar, el «guante de luna» que el poeta le pide a su amante que le entregue es símbolo de muerte, según el crítico García Posada (1981), como aparece en el poema «Omega», ya que la «luna» lorquiana suele tener este valor asociado.

Precisamente, como indicábamos, la palabra «guante» señala aquí «vacío», el cuerpo que no lo ocupa, lo que falta. La manera de nombrar el vacío que tiene Lorca es vistiéndolo, para llamar la atención sobre lo que no está. En segundo lugar, en esta primera estrofa, el poeta, jugando, le pide a su amante también que le dé su «guante de hierba». El «guante de hierba» aparece en correlación con el «de luna», donde «hierba» sería equivalente a «tierra», y esbozaría otro símbolo de muerte. El propósito último de este juego, para Nandorfy (2003), sería traspasar los límites de la individualidad y la identidad.

Esta primera estrofa constituye el primer «estribillo» que va a aparecer en el poema. La cursiva marca las peticiones del protagonista en la composición, delimita el espacio de la muerte, según Nandorfy (2003) y lo distingue del resto del texto, afirma García Posada (1981). Este «estribillo» es el eje central de significación de la primera parte del poema y se va a repetir hasta cuatro veces en esta primera parte. En general, el estribillo tiene entre 4 y 5 versos y el resto de las estrofas de esta parte son cuaternarias y están escritas en verso libre (*ibid*).

A continuación, en la segunda estrofa, aparece una imagería de la muerte, donde el aire llega para liberar a la materia de los parásitos que la están consumiendo (Nandorfy, 2003) (versos 6-9). Para Harris (1978, p. 42), “The poem then continues with a string of images of death affecting both nature and man, reducing all to suffering [...]”. Así, el aire primero se encuentra el «pulmón de un elefante», un símbolo de vida, de respirar, de aliento, que ahora aparece acabado, declara Anderson (2015a). Este cadáver está cubierto, además, de otros de animales más pequeños (parásitos), «caracoles», que también están vacíos, como los guantes,

solo queda su «vestido», que marca lo que fue presencia y destaca, a su vez, la ausencia (versos 6-7).

A continuación, en esta misma segunda estrofa, encontramos «manzanas» y, sobre estas se hallan organismos más pequeños, «gusanos», que de acuerdo con García Posada (1981) llevan antorchas, «yemas de luz», para penetrar estas frutas, que aquí aparecerían como un símbolo positivo, a pesar de ser manzanas podridas que se puede llevar el aire (versos 8-9). Sin embargo, a pesar de esta interpretación de Posada, creemos, como Anderson (2015a), que la conjunción «o» en «soplar los gusanos ateridos de las yemas de luz o de las manzanas», indica aquí que las «yemas de luz» deben hacer referencia también a una fruta, o cualquier otro elemento en la naturaleza que tenga este aspecto luminoso, por eso sale junto a la manzana, ambos como símbolos de vida y de plenitud. De hecho, uno de los significados de «yema» es brote de fruta, hoja o rama. Algo que encaja por completo en esta imagen.

Por otra parte, hay que añadir que, si los caracoles están vacíos, es decir «muertos», los gusanos aparecen aquí también, en esta segunda estrofa, «ateridos», muertos también de frío, pues, como decíamos, estamos aquí ante una hilera de estampas de muerte, que se puede apreciar en cada detalle, en cada calificativo, por pequeño que sea.

Para Nandorfy (2003), en la segunda estrofa se puede contemplar también el final del ciclo de la vida. Es la representación de cómo unos animales dependen de otros para sobrevivir. Todos somos parásitos. Sin embargo, con la extinción de la vida y la llegada de la muerte y del «hueco», el ciclo de la vida se termina y quedamos liberados por medio del aire. Por eso, a continuación, según esta autora, en la siguiente estrofa lo más humano que aparece son una especie de «rostros» extraños.

Efectivamente, en la estrofa tercera, a través de estos «rostros» fantasmagóricos, somos testigos de la metáfora barroca en la cual aparece «la vida como navegación», que dirían Lakoff y Johnson (1980), un viaje donde la muerte se perfila como el destino final (verso 10) y, por ello, «los rostros bogan impasibles» y las «hierbas gritan», respondiendo también a la metáfora según la cual «la hierba es un ser humano» (verso 11) (*ibid.*). El poeta señala así «el griterío de las plantas», y pone el foco de atención en lo diminuto, los insectos, que están escondidos en la hierba, lo cual tiene un valor apreciativo positivo, citando a Posada (1981).

De este modo, con el foco puesto en las cosas pequeñas, donde sí hay vida aún, se nos muestra, en un rincón, cómo late el «pechito de una rana» (verso 12). Esta imagen representa la naturaleza, puesta en valor en el libro una y otra vez, como en «Grito hacia Roma», por ejemplo, porque el poeta cree que el amor, y lo esencial de la vida, se encuentra en lugares insospechados, humildes, a veces azotados por la desgracia y que se tornan invisibles, un hecho que le motiva a dar voz a este sufrimiento de lo pequeño, en lo que nadie repara, y a querer

trascender las limitaciones, incluso físicas, así como la identidad hasta llegar a la metamorfosis final (Nandorfy, 2003).

Desde su poesía más temprana, Lorca se fija en el mundo de lo diminuto, donde están, por ejemplo, los insectos pues, según Nandorfy, estos le sugieren al poeta la idea de vulnerabilidad. Una muestra de esto es, por ejemplo, la obra *El maleficio de la mariposa*, protagonizada por insectos. En *The Poetics of Apocalypse*, esta autora sugiere, creemos que acertadamente, que estos insectos representan lo particular y, a la vez, sobrepasan su propio ser de forma metafórica, simbolizando el sufrimiento ajeno. Citando sus propias palabras: "An alternative reality is forged through imagery of pain or love situated in tiny bodies, located in such specific places as kitchens and corners. The recognition demanded by that reality depends on the spectator's awareness of seemingly trivial details" (p. 74).

En el pecho de la ranita de los versos 12-13, «turbio de corazón y mandolina», se mezcla amor y dolor, expresado a través de la música con un «[...] inútil y despreciado canto de amor, tan valioso como el de un poeta [...]», según Posada (1981, p. 249), que cree que el canto poético se impone así a la muerte. De este modo, este escritor opina que esta asociación de la rana y la poesía no tiene nada de gratuito, pues es una forma de mostrar cómo la vida sigue pese a todo. De hecho, podemos leer en Cirlot (1992) cómo la «rana» está relacionada con la transición entre la tierra y el agua (muerte y vida) y cómo se relaciona con la fecundidad natural y la fertilidad y, al mismo tiempo, es un animal lunar. En muchas leyendas, además, aparecería una rana en la luna, dice este autor. Lo cierto es que se relaciona con la creación y resurrección por sus característicos periodos de aparición y desaparición, leemos en Cirlot.

Si avanzamos en la lectura del poema, la siguiente estrofa, número cuatro, muestra una imagen de sacrificio (Harris, 1978). El poeta, que sigue contemplando alrededor «un panorama de formas destruidas», dice Posada (1981), nos enseña aquí una «gran plaza desierta» donde vemos la «cabeza cortada de una vaca» que aún está mugiendo (versos 14-15), pero nadie puede escuchar los gritos de agonía de la vaca en este lugar, ya que está desierto, algo que nos recuerda al agua «respirando violines sin cuerdas» en los edificios deshabitados de Nueva York del poema «Niña ahogada en el pozo». Esta imagen es un paradigma del sacrificio y del dolor en *PNY*, donde la «gran plaza» es una plaza de toros y podemos ver al animal, que acaba de ser sacrificado. Se trata de un lugar simbólico, que el poeta elige precisamente por su valor representativo (Harris, 1978) a la vez que mortal.

A continuación, en este momento de muerte y desgarró, en los versos 16-17, se lee: «Y eran duro cristal definitivo / Las formas que buscaban el giro de la sierpe». Las formas de «duro cristal definitivo» serían formas de muerte, a lo que asociaríamos el «cristal», mientras que la «sierpe», en «Vuelta del paseo», veíamos cómo puede representar el infierno mediante el símbolo de la serpiente, que representa al demonio (Harris, 1978) o el pecado (Nandorfy, 2003).

No obstante, el poeta lo que expresa en estos versos es la idea de desaparición, de extinción que acompaña a la muerte, se dirija esta o no hacia el fuego eterno.

En la estrofa quinta aparece, por segunda vez, el estribillo. El poeta desea comprobar aquí que del amado ya no queda nada, que tampoco queda nada de aquello que les unió. Según García Posada (1981), por eso le dice una y otra vez en el estribillo que quiere ver el hueco, por esa necesidad de cerciorarse: «Para ver que todo se ha ido, / dame tu hueco, ¡amor mío!». Para este crítico, el protagonista desea «Saber que tú no eres nada ya de lo que fuiste, que en ti nada queda de cuanto yo amé [...]» (p. 244). Y, además, al hilo de esto, el poeta se muestra triste y melancólico: «nostalgia de academia», dice en el verso 20 en referencia a los años escolares y la infancia, aquel tiempo en el que era feliz, el paraíso perdido que constituye otro gran tema del poemario.

Como hemos podido ver hasta ahora, el escritor utiliza a lo largo del poema distintos tiempos verbales y distintas personas para expresar así su intenso dolor, expone Millán (2010a). Además, siguiendo a esta autora, las descripciones aparecen en tercera persona, tanto en imperfecto como en presente y se diferencian de la intervención del protagonista, que se realiza en primera persona. De este modo, Lorca crea distintos planos.

En la estrofa sexta, el poeta se refiere al amado para decirle que la muerte y la tragedia están también dentro de él, no solo ya en las cosas que les rodean, sino en su propio ser y en su propio cuerpo, pues dentro de él habita un «silencio de trenes bocarriba», una metáfora que señalaría la catástrofe y lo «accidentado» de su amor descarrilado (García Posada, 1981), una imagen de muerte que deja una estampa poco romántica y nada alentadora (versos 22-23). Como consecuencia de este accidente mortal de su amor, podemos ver en la estampa de esta estrofa «brazos de momia» (verso 24), algo que Nandorfy (2003) asocia con los sacrificios rituales conocidos como *sparagmos*, en los cuales animales o personas eran desmembrados y ofrecidos en ofrenda.

En este contexto, además, la muerte es una muerte siempre sin esperanza, en este caso una muerte «sin cielo» (verso 25), pues este es un universo sin escapatoria (García Posada, 1981; Harris, 1978). No se busca la trascendencia metafísica, a pesar de que los límites se vean trascendidos una y otra vez, argumenta Nandorfy (2003), quien añade que la muerte en la que el cuerpo es consumido, como esta, en la que aparecen imágenes de degradación, es una muerte más deseable que aquella muerte en la que el cuerpo se preserva, como la de la niña del pozo de otro de los poemas del conjunto.

A continuación, la séptima estrofa, trae consigo unos versos altamente metafóricos y difíciles de interpretar (versos 26-29):

Es la piedra en el agua y es la voz en la brisa
Bordes de amor que escapan de su tronco sangrante.
Basta tocar el pulso de nuestro amor presente
Para que broten flores sobre los otros niños.

Al parecer, en el primer verso, la piedra hundiéndose en el agua podría ser una metáfora de nuestra vida, hundiéndose poco a poco también en la muerte, que sería el mismo valor de la piedra en «Llanto por Ignacio Sánchez Mejías», interpreta Anderson (2015a). De hecho, «la voz en la brisa» sería una imagen correlativa a esta, es decir, aquí la voz representa la muerte y la brisa la vida (García Posada, 1981), como se dice popularmente, «las palabras», es decir, las vidas, «se las lleva el viento». La profesora Nandorfy (2003) añade que estos versos tan misteriosos que comentamos (26-27) tendrían reminiscencias bíblicas y recordarían al apocalipsis, pues, de alguna forma, Lorca está profetizando un desastre final. Según la autora, en la Biblia el apocalipsis ocurre como un desastre inevitable o a consecuencia del castigo divino, pero, en cambio, en *PNY* el hombre se sacrifica para poder restaurar su relación con la naturaleza y con el propio ser humano y solo a través de la metamorfosis llega la liberación y la expiación de la culpa y los pecados.

En cuanto al verso 27, los «bordes del amor» sería una metonimia de una imagen creada por elipsis, es decir, serían los bordes de las hojas de las ramas de los árboles, las «ramas de sangre» del verso 35, y constituirían la causa del sangrado del tronco del árbol, un árbol que puede ser símbolo de amor, citando a Posada (1981). Siguiendo a este autor, la «sangre», por su parte, es aquí símbolo de sacrificio, algo que puede ser leído tanto de forma negativa como positiva. En concreto, el derramamiento de la sangre en este verso implicaría un sacrificio que formaría parte del rito de la fertilidad (Nandorfy, 2003).

En cuanto al siguiente par de versos de esta estrofa (versos 28-29), se puede ver al poeta y a su amante relacionados con la infancia (*ibid*):

Basta tocar el pulso de nuestro amor presente
Para que broten flores sobre los otros niños.

Sin embargo, el hecho de que «broten flores en los niños», en principio se podría asociar con la idea de fertilidad y tendríamos aquí la paradoja de la muerte como procuradora de vida y una imagen que remite a *Así que pasen cinco años*, piensan Anderson (2015a) y Nandorfy (2003), que, de igual manera, cree que esta alusión tendría que ver con la regeneración, que es producida por el sacrificio, ya que en el apocalipsis las flores se siembran sobre los restos de la humanidad.

Los versos 30-34 vuelven a estar destinados al estribillo. El primer verso del estribillo es una constante en el poema «Para ver que todo se ha ido», que aparece como una letanía. Para Anderson (2015a), este tercer estribillo recuerda al 3º acto de *Yerma*, donde el poeta se recrea también en los elementos naturales. Aquí el poeta reitera que ya no queda nada, que todo se ha ido, y solo queda el hueco hasta de las nubes y de los ríos (García Posada, 1981). El mundo entero ha quedado vacío como consecuencia de esta ruptura, de este desamor que lo llena todo con lo que ha traído de ausencia.

En esta misma estrofa, como parte del estribillo, el poeta le pide al amado que, «para ver que todo se ha ido», le entregue, en este caso, sus «ramos de laurel» (verso 32). Sin duda, esta es una alusión al mito de Apolo y Dafne en el que ella se transforma en un laurel huyendo del amor de él (Anderson, 2015; García Posada, 1981). A pesar del encantamiento, Apolo estaba tan enamorado de la ninfa que le prometió seguir amándola incluso así, convertida en árbol. No solo eso, sino que, además, coronaría con sus hojas las cabezas de los héroes, que desde entonces serían «laureados». Por tanto, este mito no hace más que desvelar el estado de enamoramiento y apasionamiento del poeta para con el ser amado.

Sin embargo, inevitablemente, el olvido está acabando con los recuerdos del amor, el vacío, la soledad más absoluta que sucede al amor y a la ruptura se va apoderando de todo con la llegada del nuevo día («el alba») (verso 34):

Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba,
conservando las huellas de las ramas de sangre

Como decíamos, estas ramas del verso 35 son las ramas del árbol, del amor que apareció anteriormente en el verso 27. El tronco del árbol y las ramas aparecerían ensangrentadas como consecuencia de la acción nefasta de la luna, que actuaría antes de la llegada del alba (Nandorfy, 2003). De hecho, la luna cierra el último verso de esta estrofa (verso 37) con un «instantáneo dolor de luna apuntillada».

A continuación, en los versos 36-37 que cierran esta novena estrofa, vemos «algún perfil de yeso tranquilo», que recuerda a las estatuas de «Niña ahogada en el pozo». Y es que aún se aprecia, sin embargo, según Posada (1981) cómo queda algo de vida, una vaga conciencia a punto de ser arrebatada por la muerte. Nandorfy (2003) está de acuerdo con esta afirmación, y es que en los huecos queda algún resquicio de muerte («perfil de yeso»), pues no están completamente vacíos.

Con respecto a la imagen que muestra un «instantáneo dolor de luna apuntillada», al parecer esta puede sugerir distintas ideas. En primer lugar, podemos ver el tenor, «luna», que aparece como un símbolo positivo que expresa en una metáfora el vehículo «toro», ya que

«apuntillada» quiere decir sacrificada, rematada a puñal como una res, cree García Posada (1981). Por lo tanto, sería una nueva imagen taurina del poema. Este autor añade, además, que la muerte para Lorca es siempre un asesinato y la presentada por «Nocturno del hueco» es una muerte predominantemente moral.

Como bien indica Nandorfy (2003), el adjetivo «apuntillada» tiene más significados, tal y como se puede comprobar en la RAE (2014), y estos estarían también relacionados en esta imagen. Además de «redondear» algo, siguiendo a esta autora, «apuntillada» se podría referir también, por ejemplo, a algo que está adornado con un encaje que se añade a pañuelos, toallas, etc. Para la profesora, además, visto a contraluz, el encaje puede crear la ilusión de reflejar las estrellas entre los huecos que deja el hilo, gracias a su forma. Estas estrellas serían una prolongación de la luna, sugiere. Por otra parte, «puntilla» también se puede referir a un instrumento usado para trabajar la madera, el cobre, o hacer agujeros en cuero y papel, en cuyo caso puede que los huecos del verso 34, que «ruedan puros», fueran producto de esta máquina, argumenta a su vez.

El poema continúa en la estrofa diez dando forma y expresión a un dolor inmenso. Aquí, las «formas buscan su vacío», es decir, buscar su ser negado, pues son «perros equivocados» (versos 38-39). Estos perros son los mismos que los «perros marinos» de «Poema doble del lago Edén» en una metáfora que encarna el deseo y el amor homosexual. Estos hombres, que aparecen en el verso 39, estarían confundidos, o «equivocados», porque buscan el amor tal vez en el sitio «equivocado», en este caso sería en la mujer, afirma Predmore (1985), que cita y se apoya en los versos de «Pequeño poema infinito»: «Equivocar el camino / es llegar a la mujer...». Adicionalmente, y reforzando esta idea, en el verso 39, las «manzanas mordidas» que acompañan a estos «perros equivocados» representarían, siguiendo a Predmore (1985), el acto sexual consumado, aunque también se puede referir al pecado cometido por Adán al coger la manzana, el fruto prohibido del árbol del Paraíso. Recordemos, además, que Adán cometió este pecado inducido, precisamente, por una mujer, algo que encajaría con la idea anterior.

Antes de iniciar su aventura americana, en 1928, el escultor Emilio Aladrén habría terminado su relación con el poeta y habría comenzado a salir con una mujer, con la que se casaría más adelante (Villena, 2010). Esta ruptura sentimental habría sido una de las causas de la crisis sentimental que, entre otras cosas, llevaría a García Lorca a tomar la determinación de emprender este viaje a Estados Unidos, como se ha comentado previamente en el capítulo 4.1., denominado «El viaje». Asimismo, en agosto de 1929, Dalí, con quien Lorca habría tenido un intento de amor frustrado antes de conocer a Aladrén, conocería a Gala, que más tarde se convertiría también en su esposa. Dos hombres que tal vez Lorca podría considerar «equivocados» y que, por tanto, habrían «mordido la manzana».

Según Clementa Millán (2010a), en los versos 40-41, se puede comprobar cómo el «amor huido», es decir, el amor que no ha podido ser y desaparece, se proyecta sobre el mundo y ahora, de forma figurada, se ha convertido en un «fósil», donde todo es lo que no ha sido:

Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil
que no encuentra el acento de su primer sollozo.

El planeta está petrificado, el dolor es tan profundo que no se puede ni llorar, los sentimientos se han quedado solidificados y han transformado en piedra el corazón y las lágrimas. Una y otra vez, en los distintos poemas vemos cómo aparece esta imposibilidad de dar salida a la expresión, algo que atormenta al poeta y con lo que convive.

El poeta ha buscado consuelo físico sin éxito y continúa sufriendo a solas y recordando a su amado, que parece hacerse presente, argumenta Posada (1981), en un acto de amor, como se puede comprobar en estas primeras dos líneas de la estrofa undécima (versos 42-43):

Cuando busco en la cama los rumores del hilo,
has venido, amor mío, a cubrir mi tejado.
El hueco de una hormiga puede llenar el aire
pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos.

Además, por pequeño que pueda parecer algo, como una «hormiga», incluso su diminuta y aparentemente inocente ausencia puede acabar con todo, llenarlo todo y destruirte (verso 44). Si hasta el hueco de una hormiga, que no puede ser más minúsculo, lo «llena» todo, más aún lo llena la ausencia del ser amado.

En el verso 45, creemos que el poeta emplea la conjunción «pero» de forma engañosa, pues en este caso tendría el valor de conjunción copulativa, como ocurre con *but* en inglés, que tiene ambas valencias. Esta conjunción introduce «tú vas gimiendo sin norte por mis ojos», donde lo que hace el poeta es introducir, mediante una elipsis, una hipótesis, pues en realidad estaría diciendo «es como si tú fueras gimiendo sin norte por mis ojos», donde los ojos aparecerían como un lugar donde está el amado de forma figurada, pues esta «presencia» hace que el poeta se sienta dominado, ya que este desamor le impone una visión sobre el resto de las cosas. A consecuencia de esto, el mundo va a gemir alrededor y, además, es un dolor sin norte, es decir, sin razón de ser, pero que el poeta no puede controlar ni detener.

Con el cambio de estrofa, el poeta intenta sobreponerse y en el verso 46 se niega a sí mismo el llorar y sufrir, consciente de que el amado no está sufriendo por él y que, de hecho, este ahora le enseña «cuatro ríos ceñidos en tu brazo» (verso 47). Hemos buscado el significado

de esta imagen en todos los trabajos y argumentos de los críticos que han analizado el poemario y, sin embargo, la mayoría la han omitido y los que la han reseñado, como García Posada (1981), afirmaba que eran cuatro ríos misteriosos y, como mucho, apuntaban a que se trataría de un símbolo erótico negativo. Sin embargo, finalmente, creemos haber dado en la clave del significado de este símbolo, pues, al hilo de lo anterior, este «perro equivocado» que ha «mordido la manzana» y ha «llegado a la mujer» ahora le está mostrando esta imagen donde los ríos simbolizan la fertilidad y la fuerza creadora, tal y como encontramos en Cirlot (1992). Por tanto, estos «cuatro ríos» atados a su brazo creemos que simbolizarían cuatro hijos, los frutos que ahora el amado sí ha podido concebir y le está mostrando al poeta.

El protagonista pasa a contemplar el espectáculo de su destino «en la dura barraca donde la luna prisionera / devora a un marinero delante de los niños» (verso 48). Anderson (2015a) supone que esta «barraca» podría haberla tomado Lorca de Coney Island, lugar al que había acudido y que era famoso por sus atracciones de feria, por lo tanto, se trataría de una caseta de feria, algo que daría a este momento un punto sarcástico, puesto que esta caseta se transforma también en un espacio de muerte, donde la luna, símbolo de esta, devora a un marinero, es decir, a un hombre como él, con tendencias invertidas y, además, lo hace delante de los niños. Así, Lorca enfrenta precisamente al marinero con aquello que anhela, los niños, algo que por su condición homosexual nunca podrá alcanzar, hecho por lo que está condenado a la muerte, a la extinción (García Posada, 1981). Esta imagen recuerda sin duda al cuadro de Goya de «Saturno devorando a sus hijos» del siglo anterior, que aparece mencionado por Lorca ((1917-1919) 2002) en su poesía de juventud.

Esta primera parte de «Nocturno del hueco» se cierra de una forma paradigmática (versos 52-55). El poeta le dice al amado que ya no es necesario que le entregue su vacío, porque tiene el suyo propio, ya que de él tampoco queda nada. El poeta, que hasta ahora le había estado pidiendo al amado su hueco, ahora le dice que no es necesario, que ya tiene el suyo, pues le ha dejado vacío. Según el profesor Posada (1981), el aire es el que se lleva esta ausencia: «No, no me des tu hueco, ¡que ya va por el aire el mío!» y se convierte en portador de vacío y de muerte. Así lo expresa Nandorfy (2003, p. 189), “In the final verses of the poem’s first section, *eros* takes flight in a dynamic image of death liberated from space [...] Apocalyptic air is again the medium that sends the dead flying like dry autumn leaves”. Todo se ha ido.

La segunda parte de este poema «nocturno» aparece como si fuera el «epílogo» y es mucho más corta que la primera (consta de 22 versos frente a 56). Además, como bien indica Posada (1981), la métrica es diferente a la anterior, son nueve estrofas donde cinco tienen tres versos, tres tienen dos y la penúltima uno, y donde en la cuarta estrofa encontramos dos alejandrinos. Asimismo, según señala Miguel García Posada, podemos ver cómo se produce

una rima asonante (á-a) y constante (-áda) en el último verso de cada estrofa a excepción de la penúltima.

Esta segunda parte del poema, además, es más intimista:

La voz poética parece salir del hueco que antes ocupaba el poeta, se menciona dos veces el hueco de un caballo blanco que puede ser o el caballo blanco o el caballo pálido (¿amarillo?) nombrados en el Apocalipsis de San Juan [...] La relación del poeta desde la orilla de la muerte no trae luz nueva ni esperanza duradera, sino tan sólo el amor oscuro [...] (Predmore, 1985, p. 95).

En los versos 56-58 que inauguran este acto se produce el que Posada (1981) considera el símbolo más fascinante de *PNY*, y tal vez de la obra de Lorca, ya que el poeta se ve a sí mismo muerto, cabalgando a lomos de un caballo también muerto: «Con el hueco blanquísimo de un caballo, / crines de ceniza...». El blanco es aquí símbolo de muerte, al igual que lo es la «ceniza». Además, el caballo, que en Lorca es símbolo de la naturaleza, además de símbolo erótico, según este mismo autor, aquí aparece como un símbolo del amor torturado, traicionado, deshecho y se convierte también para Harris (1978) en un símbolo sexual que aparece negado.

En esta segunda parte, el protagonista aparece solo («Yo») y va a repetir este pronombre de primera persona del singular hasta en cinco ocasiones para recordarnos su soledad y que ahora está él en el espacio que ocupa la muerte (Nandorfy, 2003). Por otro lado, esta parte transcurre en una plaza, la «plaza de toros», de la que hablábamos antes (verso 14), que ahora aparece calificada como «pura», porque es la plaza de la muerte, y «doblada», pero ¿qué quiere decir aquí este adjetivo?

Posada (1981) apunta a que «doblada» en el verso 58 debe ser una alusión a la dimensión, algo que también recoge Nandorfy (2003), aunque esta añade que podría significar también «deshonesta». Sin embargo, nos atrevemos a decir que «doblada» se trataría también de una alusión fatal de Lorca, en consonancia con la imaginería del poema. En nuestra opinión, el poeta utilizaría este adjetivo aquí con dos posibles significados que ningún crítico ha contemplado hasta el momento. O bien con el significado de «tocar a muerto», es decir «doblada» vendría de «doblar las campanas», que es lo que hacen las campanas de una iglesia para anunciar que alguien ha fallecido, algo que nos parece bastante plausible. O, si no, encontramos, otro significado, que se ajustaría también al poema y que estaría relacionado, además, con el mundo de la tauromaquia, y es que se utiliza este adjetivo, «doblada», para indicar que un toro ha «caído» agonizante en la lidia. Por tanto, según esta última definición, la plaza estaría identificada con un toro, estaría muerta también como el propio poeta y como su caballo. Como todo parece estarlo en este mundo del hueco.

Es posible incluso que, jugando con el significado, Lorca pueda estar usando estos dos últimos sentidos al mismo tiempo. Desde luego, el protagonista aparece muerto, es más, incluso «traspasado» (verso 60). El dolor tan inmenso que sufre le ha atravesado y le ha roto. Como si hubiese sido herido por una lanza o flecha mortal, indica Posada (1981), ofreciendo aquí una imagen de sacrificio y martirio que recuerda a San Sebastián. Esta imagen aparecería reforzada, a continuación, por el verso 61: «Piel seca de uva neutra y amianto de madrugada», mediante lo que, en principio, parecen elementos extremadamente incomprensibles. Sin embargo, el mismo profesor Posada, nos ayuda en la tarea de descifrar este enigma. Según él, la «piel seca» representa aquí al amante muerto, mientras que la «uva neutra» sería el fruto infecundo de su amor invertido y el «amianto de madrugada» haría referencia, por último, a la luz de la luna, o lo que es lo mismo, la muerte, representada por esta sustancia tóxica.

Los versos 62-63 aparecen en cursiva destacados del resto y, para nosotros, son de los más herméticos del poema. Aquí, el poeta dice a continuación «Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo. / Canta el gallo y su canto dura más que sus alas». Según Nandorfy (2003), este fragmento del discurso actuaría como una paradoja o un aforismo que tiene “[...] a performative function in these verses: they enact the very limits of discourse, of the speaking subject’s suspension in the limbo of dynamism and quiescence”. Aquí el ojo ya no es solo receptor, sino que también se transforma en habitáculo (Guerrero Ruíz y Dean-Thacker, 1998). Creemos que puede significar la luz de la muerte que puede contemplarse en ese túnel que conduce al más allá y que forma parte del relato popular de las experiencias de aquellos que han tenido contacto con sucesos límite.

Por otra parte, el verso que acompaña a «Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo», es decir, «Canta el gallo y su canto dura más que sus alas», tiene la misma función que este. Según Anderson (2015a) y Harris (1978), el «canto del gallo» estaría relacionado con la negación de San Pedro. «Jesús le dijo: En verdad te digo que esta misma noche, antes que el gallo cante, me negarás tres veces» (Mateo 26:34). De hecho, aún no ha llegado el nuevo día y el poeta continúa montado en su «blanquísimo caballo» en esta plaza de toros, «circo del frío» de muerte (versos 65 y 67) donde los espectadores tienen el «perfil mutilado», «los capiteles de las mejillas desangradas¹²⁵» y «hormigas en las palabras» porque también están muertos (versos 66-68). Recordemos que, previamente, en la primera parte, todavía quedaba «algún perfil de yeso» (verso 36), pero ahora, este también ha desaparecido.

¹²⁵ Esta imagen aparece también en *El Público*. En *Así que pasen cinco años* los espectadores también aparecen quietos, muertos, y es que se puede apreciar en este poema un alto grado de intertextualidad (Anderson, 2015a).

El poeta presenta por primera vez su propio hueco, su propia ausencia, es decir, su muerte en el verso 70. Desde aquí, desde su muerte, se acuerda de la ciudad, Nueva York, donde ya no está, conectando así este poema con el resto del poemario. Sin embargo, a pesar de estar muerto, él se siente a salvo en este «no ser», pues los vivos de Nueva York en realidad están muertos, son «agua harapienta», como decía Predmore (1985) en «Vuelta del paseo» y, además, son peligrosos («comen») (verso 70). Todo se ha degradado, incluso las personas y la ciudad, que ha sido arrasada por el desamor y el desengaño. La religión ya tampoco es un consuelo «No hay siglo nuevo ni luz reciente» (verso 73), tal y como vemos en otros poemas también de la serie («La aurora» o «Grito hacia Roma»). En opinión de Posada (1981), este último verso indica que no hay futuro ni presente y, es más, el protagonista cree que su porvenir es un galopar definitivo (verso 71): «ecuestre por mi vida definitivamente anclada».

En el último verso, sin embargo, el caballo ya no es blanco, sino azul. Tradicionalmente, en la poesía de Lorca este color se le atribuye a la inocencia, esperanza e ilusión, aunque se puede ver una evolución en su empleo (Guerrero Ruíz y Dean-Thacker, 1998). Predmore (1985) conecta aquí el color azul con el «amor oscuro», Millán (2010a) con la «ilusión perdida», siguiendo un verso de «Tu infancia en Menton» que dice: «caballo azul de mi locura», mientras que Guerrero Ruíz y Dean-Thacker (1998) hablan de un uso «irracional» del color en estos poemas de vanguardia. Sin embargo, parece convincente que este apunte cromático se refiera, en este caso, a la noche, al insomnio, y que Lorca subraye así el carácter «nocturno» de este poema oponiéndolo, además, a «madrugada»: «Sólo un caballo azul y una madrugada» (verso 74).

En este último verso, Millán (2010a) argumenta también que la «madrugada» representaría lo que está por venir, el futuro, que para el poeta representa una realidad terrible, teniendo en cuenta este panorama apocalíptico ya que, aunque se menciona aquí la madrugada, lo cierto es que en el poema no llega a amanecer porque no hay esperanza. Recordemos esa «aurora» de Nueva York que no cuaja. El poema se detiene justo antes de que asome el nuevo día, sin que lleguen, así, las connotaciones positivas que este traería consigo.

Los críticos añaden además que, al final del poema, el poeta se ha fundido con el hueco del caballo. Ha trascendido su propia muerte y se ha metamorfoseado con él, algo que sabemos gracias también al último verso donde habla de su «vida ecuestre definitiva» (García Posada, 1981; Harris, 1978), pues el poeta busca la estatua para guarecerse y salvarse. Es lo que Posada (1981) llama el «ansia de estatua», que es el ansia de sobrevivir a la propia extinción, que aquí se hace patente por medio del caballo, símbolo de vida, de amor y de triunfo al fin, también, sobre la muerte.

8.3. IMÁGENES, FIGURAS RETÓRICAS Y TRADUCCIONES DE «NOCTURNO DEL HUECO»

A continuación, se incluye la tabla que contiene las imágenes en las que estaría dividido el poema de «Nocturno del hueco», así como las principales figuras retóricas integradas en este poema y las traducciones, ordenadas cronológicamente, de estas imágenes poéticas (véase Tabla 9).

Tabla 9. Imágenes, figuras retóricas y traducciones de «Nocturno del hueco».

FUENTES/ IMÁGENES	Original Anderson	TM 1 (Humphries, 1940)	TM 2 (Belitt, 1955)	TM 3 (Fredman, 1975)	TM 4 (Medina y Statman, 2008)	TM 5 (Simon y White, 2013)	TM 6 (Uhler y Dahl, 2014)
1	<i>Para ver que todo se ha ido, para ver los huecos y los vestidos, dame tu guante de luna, tu otro guante de hierba, amor mío!</i>	<i>To see that all has gone To see the emptiness, the clothes, Give me your glove of moonlight, Oh my love! Give me your other glove, lost in the grass.</i>	<i>To see how all passes, the void and the vesture together, give me your gauntlet of moonlight, and that other glove, lost in the grass, O my love!</i>	<i>To see that all has gone, to see the voids and the clothing -- give me your glove of moon, your other glove lost in the grass, my love!</i>	<i>To see that everything has gone, to see the holes and dresses, give me your moon glove, your other glove lost in the grass, my love!</i>	<i>If you want to see that nothing is left, see the emptied spaces and the clothes, give me your lunar glove, you other glove of grass, my love!</i>	<i>In order to see that everything has gone, in order to see the holes and the garments, give me your glove, made of moon, and your other glove, of grass, my love!</i>
2	<i>Puede el aire arrancar los caracoles muertos sobre el pulmón del elefante</i>	<i>Wind can root out the snails Dead in the elephant's hide</i>	<i>A stir in the air can pluck out the snail dead in the elephant's lung,</i>	<i>The air can uproot the snails dead on the lung of the elephant</i>	<i>The air can tear the dead snails off the elephant's lung</i>	<i>The air can tear dead snails from the elephant's lung</i>	<i>The air can pluck the dead snails from the elephant's lung</i>
3	<i>y soplar los susanos ateridos de las yemas de luz o de las manzanas.</i>	<i>Inflate the frozen worms From the tips of light or the apples.</i>	<i>and puff up the frost-stiffened worm in the calyx of apples and light.</i>	<i>and blow out the frozen worms from the buds of light or the apples.</i>	<i>and fan the cold, numb worms from the buds of light or the apples.</i>	<i>and blow on the stiff, cold worms from budding light or apples.</i>	<i>and whisk away the shivering worms from the fingertips of light, or from the apples.</i>
4	<i>Los rostros bogan impasibles bajo el diminuto griterío de las hierbas</i>	<i>Indifferent, faces drift Under the lessened murmur of the grass</i>	<i>The indifferent faces float off in the failing clamor of grass</i>	<i>The faces row indifferent below the diminutive shouting of the weeds</i>	<i>The impassive faces row under the small screams of grass,</i>	<i>Faces erased of all emotion sail beneath the faint uproar of the grass</i>	<i>The faces float, impassive below the diminutive cacophony of grasses</i>
5	<i>y en el rincón está el pechito de la rana turbio de corazón y mandolina.</i>	<i>in the corner, in the frog's little breast Confusion of heart and mandolin.</i>	<i>and from the toad's little breast, in the corners, a chaos of heart-beat and mandolins.</i>	<i>and in the corner is the tiny chest of the frog disturbed at heart and mandolin.</i>	<i>and in the corner is the frog's small chest troubled by heart and mandolin.</i>	<i>and the frog's little breast is in the corner with a clouded heart and mandolin.</i>	<i>and in the corner is the humble breast of the frog turbid of heart and mandolin.</i>
6	<i>En la gran plaza desierta mugía la bovina cabeza recién cortada</i>	<i>In the great deserted square The cow's head, newly severed, bawls,</i>	<i>In the great, empty square the head of a cow bawled, after the slaughterer,</i>	<i>In the great deserted square the bovine head, recently-severed, bellowed</i>	<i>In the great deserted plaza the bovine head, newly severed, bellowed,</i>	<i>On the great deserted plaza, the cow's freshly severed head kept bellowing</i>	<i>In the grand plaza, deserted, the recently severed, bovine head was lowing</i>
7	<i>y eran duro cristal definitivo las formas que buscaban el giro de la sierpe.</i>	<i>the forms that sought the trail of the snake Were crystal, fixed and rigid.</i>	<i>and shapes sought the rounds of the serpent, fixed in definitive crystal.</i>	<i>and the forms that sought the gyre of the serpent were solid definitive crystal.</i>	<i>and the shapes were hard definitive crystal searching for the serpent's coil.</i>	<i>and shapes that looked for the serpent's coiling crystallized completely.</i>	<i>and the forms that sought the serpent's coil were as immutable and solid as crystal.</i>
8	<i>Para ver que todo se ha ido, dame tu mudo hueco, amor mío!</i>	<i>To see that all has gone Give me your silent emptiness, my love!</i>	<i>To see how all passes, give me the hush of your emptiness, love!</i>	<i>To see that all has gone give me your mute void -- my love!</i>	<i>To see that everything has gone, give me your mute hole, my love!</i>	<i>If you want to see that nothing is left, give me your speechless, emptied space, my love,</i>	<i>In order to see that everything has gone, give me your silent space, my love!</i>
9	<i>Nostalgia de academia y cielo triste, ¡Para ver que todo se ha ido!</i>	<i>Where the sky gathers in silence its abandoned cabins To see that all has gone.</i>	<i>the school-man's nostalgia and the woebegone sky. To see how all passes!</i>	<i>Nostalgia of academia and sad heaven. To see that all has gone!</i>	<i>Nostalgia of academy and sad sky. To see that everything has gone!</i>	<i>nostalgia for the academy and sad sky! If you want to see that nothing is left!</i>	<i>Nostalgia of the academy and the sad sky. In order to see that everything has gone.</i>

10	Dentro de ti, amor mío, por tu carne, ¡qué silencio de trenes boca arriba! ¹²⁶ ¡cuánto brazo de momia florecido! ¹²⁷ ¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo! ¹²⁸	Within my love for your flesh What silence of trains, turned upside down! What sprouting mummified limbs! What heaven void of outlet! O love, what heaven!	In you, in your flesh, O my love, what a silence of overturned trains! How the mummified hand goes to flower! What heaven, what passageless heaven, my love!	Within you, my love, through your flesh, what a silence of trains upside down! How long a flowering arm of mummy! What a heaven without exit, love, what a sky!	Inside you, my love, through your flesh, is the silence of upturned trains, the flowered arm of a mummy, the sky without exit, love, the sky!	Inside you, my love, in your flesh, the silence of derailed trains! So many mummies' arms in bloom! What a dead-end sky, my love, what a sky!	Inside of you, my love, through your flesh, that silence of upside-down trains! The mummy's arm, flowering! That heaven without escape, love. That heaven!
11	Es la piedra en el agua y es la voz en la brisa, bordes de amor ¹²⁹ que escapan de su tronco ¹³⁰ sangrante.	Stone in the water, voice in the wind Edges of love escaping the bloody trunk	Stone among waters, voice on the wind, Love's verge taking flight from its blood-spattered center.	The stone in the water and the voice in the breeze, borders of love that escape from your bleeding trunk.	It's the stone in water and it's the voice in the breeze, limits of love that escape their bleeding trunk.	Stone in water, voice on the breeze --- love's limits burst free from their bleeding trunk.	It's the stone in the water and it's the voice on the breeze borders of love that escape from your bloody torso.
12	Basta tocar el pulso de nuestro amor presente para que broten flores sobre los otros niños.	Enough to touch the pulse-beat of our love For flowers to break in the bloom for other children.	Enough to set hands on the pulse of our manifest love for the blossoms to break overhead for love's other children.	It's enough to touch the pulse of our present love to bud flowers upon the other children.	It's enough to touch the pulse of our present love so that flowers may bloom over other children.	Feeling the pulse of our love today is enough to make flowers spring from other children.	To touch the pulse of our present love is enough to make flowers bloom over all the other children.
13	Para ver que todo se ha ido, para ver los huecos de nubes y ríos, dame tus ramos de laurel, amor, ¡para ver que todo se ha ido!	To see that all has gone To see the emptiness of cloud and river, Give me your laurel branches, O my love, To see that all has gone.	To see how all passes. The voids of the cloud and the river together. Give me your laurel-leaf fingers, O love! To see how all passes!	To see that all has gone. To see the voids of clouds and rivers. Give me your hands of laurel, love. To see that all has gone!	To see that everything has gone. To see the holes of clouds and rivers. Give me your laurel hands, love. To see that everything has gone.	If you want to see that nothing is left, see the emptied spaces of clouds and rivers, give me your laurel boughs, my love. If you want to see that nothing is left!	In order to see that everything has gone, In order to see the voids of clouds and rivers, give me your bouquet of laurel, love, In order to see—that everything has gone!
14	Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba, conservando las huellas de las ramas de sangre	Pure emptiness for me revolving, for you in the dawn Keeping the trace of bloody branches	Out of me, out of you, the pure voids revolve in the dawn keeping the imprint of blood in the branches,	The pure voids revolve, through me, through you, in the dawn conserving the traces of the branches of blood	The pure holes roll in me, in you, at dawn, keeping the traces of the branches of blood	The pure spaces spin through me, through you, at dawn, preserving the tracks of the bloody branches	The pure voids are roaming, for me, for you, in the morning light, conserving the traces of the branches of blood
15	y algún perfil de veso, tranquilo viene albasin instantáneo dolor de luna apuntillada.	Some plaster profile, calmly sketching The immediate surprise of the pointilliste moon	some profile untroubled in chalk, that defines the immediate woe of the dagger-struck moon.	and any profile of calm plaster that portrays instantaneous pain of pointed moon.	and some profile of quiet plaster drawing the instant pain of the punctured moon.	and some profile of tranquil plaster that depicts the sudden pain of the moon, finished off with the dagger.	and some quiet, plaster silhouette, painting instantaneous pain of the impaled moon.
16	Mira formas concretas que buscan su vacío, perros equivocados y manzanas mordidas.	Watching the solid forms that seek their void Mistaken dogs, half-eaten apples.	See how the shapes of concretion seek out their vacancy. The dog on a false scent, the bite in the apple.	Look at concrete forms that seek their vacuum. Blundering dogs and nibbled apples.	Look at concrete shapes seeking their void. Mistaken dogs and bitten apples.	Look at the concrete shapes in search of their void. Mistaken dogs and half-eaten apples.	Look at the concrete forms that seek their abyss, the troubled dogs and the apples, unwhole.

¹²⁶ También puede considerarse una expresión hiperbólica.

¹²⁷ *Ídem.*

¹²⁸ *Ídem.*

¹²⁹ Por cuestión de espacio, no podemos reflejar aquí todas las figuras literarias presentes en esta imagen. Las hojas están representadas mediante sus «bordes» (metonimia), además, estas están personificadas, pues «escapan» del árbol, como si tuvieran voluntad propia y, además, aquí «arrancar» o «caer» estaría siendo metafórico como «escapar».

¹³⁰ Además de ser metáfora de «torso», este árbol también es símbolo de amor, como se ha visto en el mundo posible.

17	Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil que no encuentra el acento de su primer sollozo.	X	Mark but the strain, the anxious, sad bone of the world that nowhere encounters its note of primordial cry.	Look at the anxiety, the anguish of a sad fossil world that never finds the tone of its first sob.	Look at the longing, the anguish of a sad fossil world that cannot find the accent of its first sob.	Look at this sad fossil world, with its anxiety and anguish, a world that can't find the accent of its very first sob.	Look at the longing, the anguish of a sad, fossilized world that cannot see the significance of its first cry.
18	Cuando busco en la cama los ruidos del hilo, has venido, amor mío, a cubrir mi tejado.	When in my bed I count the murmurs of linen You have come, my love, to cover over my shelter	When I follow the murmuring threads to my bed you are there to draw me to cover, my love.	When I seek on the bed the murmurs of linen you have come, my love, to cover my roof.	When I look in bed for the murmurs of thread, you've come, my love, to cover my roof.	When I search the bed for murmuring thread, I know you've come, my love, to cover my roof.	By the time, in bed, I search for the murmur of the threads you've come, my love, to cover my roof.
19	El hueco de una hormiga puede llenar el aire pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos.	The hollow of an ant can fill the wind But you go crying lost across my eyes.	The void of an ant is sufficient to overflow space, yet here in my presence you lament without knowing the end.	The void of an ant can fill the air, but you go moaning directionless in my eyes.	An ant hole can fill the air, but you go moaning without north in my eyes.	The emptied space of an ant can fill the air, but you moan with nothing to guide you through my eyes.	The emptiness of the ant can fill the air but you keep moaning aimlessly before my eyes.
20	No, por mis ojos no, que ahora me enseñas cuatro ríos ceñidos en tu brazo, en la dura barraca donde la luna prisionera devora a un marinero delante de los niños.	No, not across my eyes. Today you show Four ashen rivers in your arms In the rough barracks where the captive moon Devours a sailor before the children's eyes.	Yet not in my presence; for now you uncover four rivers of ash on your arm, in the comfortless hut where the criminal moon devours the sailor while the children look on.	No, not in my eyes, that show me now four rivers girded on your arm, in the cruel hut where the prisoner-moon devours a sailor in front of the children.	No, not in my eyes, now that show me four narrow rivers circling your arm, in the crude shack where the imprisoned moon devours a sailor in front of the children.	No, not through my eyes, because now you show me four rivers wrapped tightly around your arm, in the rough lean-to where the imprisoned moon devours a sailor in front of the children.	No, not before my eyes, that you could finally show me four rivers fastened to your arm, in the sturdy cabin where the captive moon devours a sailor in front of his children.
21	Para ver que todo se ha ido, ¡amor inexpugnable, amor huido!	To see that all has gone O obstinate departed love!	To see how all passes! O intractable, runaway love!	To see that all has gone -- love impenetrable, love fled!	To see that everything has gone, love unassailable, fleeting love!	If you want to see that nothing is left, my impenetrable love, now that you have gone,	In order to see that everything has gone, my unassailable love, my fugitive love.
22	No, no me des tu hueco, ¡que ya va por el aire el mío!	Yield not your emptiness.	Do not leave me your emptiness, but suffer my own to be lost in the air!	No, don't give me your void, mine will still go through the air!	No, don't give me your hole now that mine goes through the air!	don't give me your emptied space. No. Mine is already traveling through the air!	No, don't give me your emptiness, mine is already out in the open!
23	¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa! Para ver que todo se ha ido.	Let mine be lost on air! To see that all has gone.	And pity us--you and myself and the wind! To see how all passes!	Ay of me, ay of you, of the breeze! To see that all has gone.	Ay de ti, ay de mí, pity the breeze! To see that everything has gone.	Who will pity you, or me, or the breeze? If you want to see that nothing is left.	Oh you, oh me, oh the breeze! In order to see that everything has gone.
24, 27, 32, 37, 39	Yo ¹³¹ .	I;	I.	I.	I.	Me.	I.
25	Con el hueco blanquísimo de un caballo ¹³² crines de ceniza.	and my horse's whitest emptiness Mane of ashes;	With that whitest void of a horse, the ash of his mane.	With the whitest void of a horse, ashen mane.	With the whitest hole of a horse, ashen manes.	With the white emptied space of a horse, ashen-maned.	With the whitest space of a horse, manes of ash.
26	Plaza ¹³³ pura v doblada.	pure and measured square.	The immaculate square doubled back.	Pure and folded place.	Plaza pure and doubled.	Pure and folded plaza.	Pure and twisted plaza.
28	Mi hueco traspassado por las axilas rotas.	emptiness, trespassed on my broken armpits,	My void countercrossed by the sundering arm-pit.	My void transfixed with the broken armpits.	My hole run through with broken armpits.	My emptied space pierced with what remains of my armpits.	My hollow penetrated with torn armpits.
29	Piel seca de uva neutra y amianto de madrugada.	Dry skin of neutral grape, asbestos dawn.	The dried, neuter grape-skin and asbestos of dawn.	Dry skin of neuter grape and asbestos of early morning.	Dry skin of a neuter grape and amianthus of dawn.	Like a neutered grape's shriveled skin and asbestos of dawn.	Dry skin of bland grapes and the asbestos of unbroken dawn.

¹³¹ Los distintos números se corresponden con las distintas veces que esta imagen aparece en el poema y la posición que ocupa. Esto se ha tenido en cuenta a la hora de realizar el balance (8.5., «Balance de la traducción de “Nocturno del hueco”»).

¹³² Repetición también (véase imagen 33).

¹³³ Aquí la plaza estaría personificada, como si fuera un muerto o animalizada, como si fuera un toro.

Ordenando paisajes: Un recorrido hermenéutico y traductológico por las estaciones de “Poeta en Nueva York”
Rocío Saavedra Requena

30	Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo.	(All the light of the world finds room in a single eye,	The light of the world passes into the round of an eye.	All the light of the world contained within an eye.	All the light of the world fits inside an eye.	All the world's light fits inside an eye.	All the light of the world fits inside an eye.
31	Canta el gallo y su canto dura más que sus alas.	The cock cries, and his cry outlasts his wings.)	The cock calls, and his cry will outdistance his wings.	The cock sings and his song endures longer than his wings.	The rooster crows and his song lasts longer than his wings.	The rooster crows and his song lasts longer than his wings.	The cock crows and his song is longer than his wings.
33	Con el hueco blanquísimo de un caballo ¹³⁴ .	and my horse's whitest emptiness	With that whitest void of a horse.	With the whitest void of a horse.	With the whitest hole of a horse.	With the white emptied space of a horse.	With the whitest space of a horse.
34	Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras.	Corralled by onlookers with ants in their words.	Circled by onlookers whose words swarm with ants.	Encircled by spectators who keep ants in the words	Surrounded by spectators with ants in their words.	Ringed by onlookers with their ant-teeming words.	Surrounded by spectators with ants in their words.
35	En el circo del frío sin perfil mutilado.	In the arch of cold, without the ruined profile,	In the circus of cold, undefined and disfigured.	In the circus of the cold without mutilated profile.	In the circus of cold without a mutilated profile.	In the circus of cold weather with no mutilated profile.	In the circus of frost, without a mutilated silhouette.
36	Por los capiteles rotos de las mejillas desangradas.	Along the broken capitals, the bloodless cheeks.	Among splintering capitals, cheeks bled of color.	In the broken spires of the cheeks drained of blood.	Through the broken capitals of bled cheeks.	Among the chipped capitals of cheeks bled white.	Along the worn capitals of the bloodless cheeks.
38	Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen, ecuestre por mi vida definitivamente anclada.	emptiness without you, city without your eating dead, Equestrian surely hobbled by my life.	My void always lacking you, city, your dead men at dinner. Equestrian, unalterably lashed to my life.	My void without you, city, without your dead who eat. Equestrian by my life definitively anchored.	My hole without you, city, without your dead who eat. Equestrian through my fully anchored life.	My emptied space without you, city, without your voracious dead. Rider through my life finally at anchor.	My hollow without you, city, without your feeding dead, equestrian, in my life, definitively anchored.
40	No hay siglo nuevo ni luz reciente.	(No new century, no recent light,	And no replenishing century or renewal of light.	There is no new age or recent light.	There's no new century or recent light.	No new age. No enlightenment.	There is no new century nor recent light.
41	Sólo un caballo azul y una madrugada.	Only a horse, and dawn.)	Only the blue of a horse and a dawn.	Only a blue horse and an early morning.	Only a blue horse and dawn.	Only a blue horse and dawn.	Only a blue steed and an unbroken dawn.

- | | | |
|-------------------|---|--|
| abc Aliteración | Metáfora | Hipérbole |
| abc Anáfora | Metonimia | Repetición |
| abc Animalización | abc Paralelismo | abc Referencia cristológica/ mitológica |
| abc Cosificación | abc Personificación | Símbolo |

¹³⁴ Repetición de imagen 25.

8.4. COTEJO TRADUCTOLÓGICO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS DE «NOCTURNO DEL HUECO»

Antes de proceder al cotejo de las imágenes poéticas, es necesario realizar unas consideraciones previas en este poema acerca de la traducción del concepto «hueco» que utiliza aquí Lorca y que, al parecer, sería uno de los que más problemas habría causado a los traductores de *PNY*. De hecho, el traductor Greg Simon (1992) declara que esta es una de las palabras que te pueden causar insomnio.

Al parecer, Medina y Statman (2008), los traductores del TM 4, tuvieron algún problema con la familia de Lorca en lo que respecta a la traducción de este poema. Según ellos, recibieron diez páginas de comentarios (a espacio simple), entre otras cosas porque querían traducir «hueco» como *hole* («agujero»), algo que la familia probablemente consideró que tenía connotaciones eróticas obvias que el TO no tendría, aunque los traductores opinaban lo contrario, “By translating hueco as *hole* we are being literal and charging the English version with the sexuality Lorca intended in his original” (Medina y Statman, 2008, p. 180).

Sin embargo, al contrario que estos traductores, tal y como vamos a ver en nuestro análisis de las traducciones y, por lo que se ha visto ya en el apartado anterior con la interpretación del poema, no consideramos que la referencia a «hueco» por parte de Lorca tenga el valor sexual tan obvio que le dan estos traductores y, como la familia, consideramos que la traducción de «hueco» como *hole* no sería apropiada en ningún caso, ni creemos que Lorca se haya expresado nunca en español de una forma que consideramos tan «directa».

Uhler y Dahl (2014b), traductores de la versión más reciente, por su parte, también reflejan en sus notas el problema de cómo traducir este término y optan por ir variando su traducción en el TM.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
1 (B 2.2)	Para ver que todo se ha ido, para ver los huecos y los vestidos, dame tu guante de luna, tu otro guante de hierba, amor mío!	To see that all has gone To see the emptiness, the clothes, Give me your glove of moonlight, Oh my love! Give me your other glove, lost in the grass.	To see how all passes, the void and the vesture together, give me your gauntlet of moonlight, and that other glove, lost in the grass, O my love!	To see that all has gone, to see the voids and the clothing -- give me your glove of moon, your other glove lost in the grass, my love!	To see that everything has gone, to see the holes and dresses, give me your moon glove, your other glove lost in the grass, my love!	If you want to see that nothing is left, see the emptied spaces and the clothes, give me your lunar glove, you other glove of grass, my love!	In order to see that everything has gone, in order to see the holes and the garments, give me your glove, made of moon, and your other glove, of grass, my love!

Si observamos, en primer lugar, la traducción del primer complemento circunstancial de finalidad (en adelante CCF) («para ver que todo se ha ido»), la traducción de Medina y

Statman (4) es la más melodiosa de los seis TM propuestos y esta cualidad es muy importante, ya que este verso, que forma parte del estribillo, se va a repetir a lo largo de todo el poema. Además, el TM 5, por su parte, introduce una condicional con *if* que no está en el TO y no sería, por tanto, adecuada. El poeta no le está proponiendo aquí nada al amado, es más adelante cuando comienza el juego del que hablábamos antes con la proposición «Dame tu guante».

Con el segundo CCF («para ver los huecos y los vestidos»), ocurre lo mismo que con el anterior. Los traductores responsables del TM 4 lo traducen de una forma más adecuada gracias a su selección léxica, consiguiendo un ritmo muy melodioso, que es precisamente lo que se busca en este estribillo.

Para «hueco», vemos que los traductores optan por traducirlo como *emptiness* (1), *void(s)* (2 y 3), *holes* (4 y 6), *emptied spaces* (5). Aquí, la palabra *hole*, como se adelantaba, en general no nos parece apropiada para esta traducción por ciertas connotaciones explícitas que puede despertar, como opinaba la familia del poeta, y que tampoco creemos que despierta el original en español, por lo que no contemplamos en ningún caso traducir este término así.

En cuanto a *emptied spaces*, aunque es correcto a nivel de significado, el término en Lorca es mucho más conciso y sonoro, y habría que tratar de buscar un equivalente así. Los términos *void* y *emptiness* serían, por esta razón, los más apropiados y, de entre los dos, más incluso el primero que el segundo, por su sonoridad, su concisión y, al mismo tiempo, su carácter ambiguo, que hace que se parezca más al término usado por Lorca. Y, lo que es más importante, creemos que este es el término que podemos emplear para traducir esta palabra, de forma equivalente a lo largo de todo el poema, pudiendo así lograr crear el mismo entramado, al menos de conexiones en este sentido en el TM.

Para la traducción de «vestidos», *vesture* (2) no es una palabra muy común, *clothing* (3) es «ropa», en general, como *clothes* (1 y 5), pero esta es incontable y se suele usar cuando se habla de la ropa en contextos menos personales, como la industria o los negocios. Otro de los términos, *dresses* (4), aunque se puede usar para referirse a ropa también en general, también se refiere a un tipo en concreto, los vestidos de mujer, por lo que podría dar lugar a confusión en el poema, así que preferimos prescindir de este término. En último lugar, *garments* (6) resulta muy formal para este contexto. Por lo tanto, en este caso sería *clothes* la palabra concreta y adecuada para traducir esta imagen.

Podemos ver, a continuación, distintas opciones para la traducción, en apariencia sencilla, del símbolo «guante de luna» que, como argumentábamos, es un símbolo de muerte. Así, encontramos hasta seis opciones diferentes: “glove of moonlight” (1), “gauntlet of moonlight” (2), “glove of moon” (3), “moon glove” (4), “lunar glove” (5) y “glove, made of moon” (6). *Gauntlet*, llama la atención en este contexto, pues, efectivamente, es un guante, pero

sería un guante medieval, utilizado en la industria, o bien, un guante de vestir. Al despertar estos significados que estarían aquí fuera de contexto también creemos que sería preferible optar por términos que no den lugar a estas posibles confusiones, sobre todo en un poemario como este, donde hay que interpretar todo y donde en principio parece que toda interpretación es plausible.

Respecto al resto, tampoco diríamos «guante de luz de luna» (1 y 2), sino que respetaríamos el símbolo «luna» y, a ser posible, la sintaxis, que va a afectar también a la imagen y al ritmo. Por tanto, optaríamos por la traducción 3, aunque la 4 también sería una opción adecuada con el sustantivo como adjetivo, antepuesto. La 5, por ejemplo, cambia el «guante de luna» por «guante lunar», y se mantiene el símbolo, aunque no es tan directo ni suena tan bien en inglés como en español.

En cuanto al siguiente símbolo, «guante de hierba», el TM 1 lo cambia en su traducción, en cuyo caso diría un «guante perdido en la hierba», igual que los TM 2, 3 y 4, de manera que alteran el significado añadiendo que este está «perdido». Estos TM pretenden, mediante esta traducción, conseguir a cambio una rima: “Give me your other glove, lost in the grass”. Sin embargo, aquí debe prevalecer el significado del símbolo. El TM 5, sin embargo, sí lo traduce bien, incluso, respeta la sintaxis del TO y el TM 6, sin embargo, por la puntuación, creemos que hace que el ritmo se entrecorte: “Give me your glove, made of moon, and your other glove, of grass, my love!”.

La traducción más apropiada de esta imagen sería, en nuestra opinión, la de Simon y White (5) y, aunque no es perfecta, como hemos visto, las pérdidas y los errores son menos importantes que los de las otras traducciones. Estos, por ejemplo, han utilizado *clothes* adecuadamente y, de igual manera, también han sido los únicos en traducir bien el símbolo incrustado en «guante de hierba», ya que la traducción 6, en este caso, presenta una puntuación mejorable. Dos aspectos que se podrían mejorar en esta traducción son el uso del condicional, además de la traducción de «huecos» como “emptied spaces” y el empleo del adjetivo *lunar* para la traducción de «guante de luna».

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
2 (B 2.2)	Puede el aire arrancar los caracoles muertos sobre el pulmón del elefante	<i>Wind can root out the snails Dead in the elephant's hide</i>	<i>A stir in the air can pluck out the snail dead in the elephant's lung,</i>	<i>The air can uproot the snails dead on the lung of the elephant</i>	<i>The air can tear the dead snails off the elephant's lung</i>	<i>The air can tear dead snails from the elephant's lung</i>	<i>The air can pluck the dead snails from the elephant's lung</i>

El TM 1 traduce y cambia «aire» por *wind* («viento») y, tal y como lo describe García Posada (1981), «aire» y «viento» serían aquí equivalentes. El TM 2 observamos también que, en lugar de «aire», dice a “*stir in the air*”, es decir, un «revuelo en el aire».

En cuanto al verbo de esta imagen, Humphries (1) traduce «arrancar» por *root out* (1), que no es exactamente lo mismo, pues se usaría en español como «extirpar», o «eliminar», cuando hablamos, por ejemplo, de un problema. El verbo «arrancar», sin embargo, convierte a los «caracoles» en plantas, pues nosotros «arrancamos» cosas de raíz o bien significaría quitar algo de un lugar con violencia. Nos inclinamos a pensar que aquí se trataría de este significado. En los TM podemos leer, *root out* (1) *pluck (out)* (2 y 6) *uproot* (3) y *tear* (4 y 5). El primero significaría «buscar y quitar algo», según el Merriam-Webster (2019), por lo que en principio podría usarse en este contexto. El segundo estaría relacionado con cosas como pelo o plumas, por lo que, como vemos, estaría fuera de contexto, mientras que *uproot*, el tercero, puede significar tanto arrancar de raíz como quitar algo tirando. Finalmente, *tear*, sí tendría el significado de quitar algo a la fuerza, por lo que sería el más apropiado en este caso.

Los «caracoles», que es lo que quiere arrancar el aire, sería el CD. En el caso del TM 2, estos aparecen en singular, cuando se debería reproducir en plural, ya que aquí aparecen como «parásitos», colonizando un pulmón. Respecto a este «pulmón», hay que observar que los dos primeros TM, 1 y 2, cambian la preposición situando a los caracoles «dentro» del órgano. El TM 3 utiliza la preposición *on* correctamente, mientras que el resto no especifica. El TM 1 indica algo que no está en el TO y es que los caracoles estarían muertos «“en la piel” del elefante».

En esta segunda imagen del poema, el logro es para los TM 4 y 5, ya que estos traductores reproducen adecuadamente la representación visual que plantea Lorca en el TO. El verbo, además, es el adecuado, que es un punto donde hemos podido observar cierta discrepancia entre los TM. Además, aquí los símbolos permanecen intactos, los «caracoles», en plural, se muestran como una plaga sobre el pulmón del paquidermo, y el aire se muestra ejerciendo fuerza para llevárselos con su poder de vehículo de muerte.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
3 (B 2.1)	y soplar los gusanos ateridos de las yemas de luz o de las manzanas .	<i>Inflate the frozen worms From the tips of light or the apples.</i>	<i>and puff up the frost-stiffened worm in the calyx of apples and light.</i>	<i>and blow out the frozen worms from the buds of light or the apples.</i>	<i>and fan the cold, numb worms from the buds of light or the apples.</i>	<i>and blow on the stiff, cold worms from budding light or apples.</i>	<i>and whisk away the shivering worms from the fingertips of light, or from the apples.</i>

En primer lugar, tenemos que detenemos aquí en el verbo «soplar», ya que en la mayoría de los TM lo encontramos con el significado cambiado. En el TM 1 aparece como *inflate*

(«inflar»), que da lugar a una imagen un tanto grotesca, la misma que crea el TM 2 con *puff up*. El TM 4, *fan*, tampoco sería equivalente, pues su significado es «abanicar» o «alentar» y el TM 6 con *whisk away* («sacudir») tampoco lo es, ya que de nuevo es el aire el que va a llevarse de este lugar cosas muertas y es así como ha de reproducirse. El verbo, que está relacionado con el símbolo es «soplar», en inglés *blow* (3 y 5).

Los «gusanos» aparecen correctamente traducidos por todos los traductores excepto por Belitt (2), que habla de un gusano, en singular, igual que hacía anteriormente con el término «caracoles». En cuanto al adjetivo, para traducir «aterido», que indica que los gusanos están muertos, encontramos cinco opciones: *frozen* (1 y 3) («helado»), que no es exactamente lo mismo, aunque puede actuar como equivalente, pues «aterido» significa «pasmado de frío» e implica cierta idea de debilidad. El resto de los TM lo traducen como *frost-stiffened* (2) («tieso de frío»), *numb* (4) («entumecido»), *stiff* y *cold* (5) («tiesos y con frío»), *shivering* (6) («tiritando»). Esta última opción creemos que es la que mejor reproduce la intención del término en el TO, con esta expresión de frío, no del todo directa, y que implica esa idea de debilidad por parte del que la sufre.

Con «yemas de luz», como hemos explicado en el mundo posible, no creemos que el poeta se refiera a las «yemas de los dedos», tal y como han interpretado de forma muy alejada los TM 1 y 6, sino que, como argumentábamos y, en consonancia con el contexto, creemos que se refiere a brotes vegetales («yemas»), por su relación en el texto también con el término «manzanas». En cuanto al resto de los TM, el 2 solo hace referencia al «cáliz de las manzanas y de la luz», pero obvia completamente la idea de «yemas» e introduce esta otra idea de la nada siguiendo, eso sí, una imaginación más o menos lorquiana. No sabemos si el traductor 2 no ha entendido la metáfora o no ha querido traducirla porque, por lo general, aunque la hubiera entendido creemos que la hubiera reconvertido en una de sus piruetas traductológicas.

Los TM 3 y 4 sí reproducen el TO, mientras que el 5 cambia ligeramente el TO mediante una transposición en la que convierte el nombre «yema» (*bud*) en adjetivo (*budding*), siendo el resultado *a budding light*, que significa «una luz incipiente» que, en cualquier caso, sí refleja este concepto de algo, vegetal, que emerge, siendo, eso sí, una referencia ambigua como la del TO.

En el caso de esta traducción, consideramos el TM 3 como el que mejor reproduciría el TO, pues traduce bien esta última metáfora, así como el verbo «soplar», que hemos visto que eran dos de los aspectos más problemáticos. No obstante, la propuesta de la 6 para la traducción del adjetivo «ateridos», por ejemplo, nos parece que es mejor a nivel pragmático. Algo de lo que habría que tomar nota.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
4 (B 2.1)	Los rostros bogan impasibles bajo el diminuto griterío de las hierbas	Indifferent, faces drift Under the lessened murmur of the grass	The indifferent faces float off in the failing clamor of grass	The faces row indifferent below the diminutive shouting of the weeds	The impassive faces row under the small screams of grass,	Faces erased of all emotion sail beneath the faint uproar of the grass	The faces float, impassive below the diminutive cacophony of grasses

Esta imagen es un poco más difícil que las anteriores. En primer lugar, tenemos una metáfora en la expresión «los rostros bogan», según la cual la vida aparece como un viaje, en este caso «a remo». Por lo tanto, en este sentido, la traducción de los TM 3 y 4 con *row* («remar») sería la más cercana, ya que en los TM 2 y 6 este verbo se traduce como «flotar», que, además, no transmitiría la metáfora subyacente, lo mismo que ocurriría con el TM 1 *drift* («ir a la deriva»). El TM 5 sí transporta la metáfora, pero elude la alusión a «remar», y lo traduce como «navegar», que sería más general que el TO, aunque igualmente podemos ver la misma proyección metafórica.

Por otra parte, con respecto a «impasibles», adjetivo referido a los rostros, la traducción más fiel del adjetivo sería *impassive* (4 y 6). El TM 5 parafrasea el significado del adjetivo, *Faces erased of all emotion*, y el resto opta por *indifferent*, que también podría ser equivalente, aunque mientras «impasible» significa incapaz de padecer o sentir, «indiferente» significaría también que algo no te importa. Por lo que no sería exactamente lo mismo.

Por otra parte, el CCL, que presenta el «diminuto griterío de la hierba», y que se refiere al lugar donde están los insectos, se traduce en el TM 1 por *lessened* («reducido»), cambiando un poco el significado. No es que sea un espacio reducido del que proviene el griterío, tal y como se podría interpretar así, sino que, desde la hierba, provienen gritos diminutos de seres igualmente muy pequeños. Además, este traductor (1) comete el error de trasladar «griterío», que denota alboroto y confusión, por «murmullo», que sería un sonido bajo. La hierba está «gritando», sin embargo, los seres de donde provienen estas voces son minúsculos, por eso no se oye demasiado, no porque estén murmurando. Al contrario, es una expresión también de dolor.

En el TM 2, por su parte, vemos cómo «diminuto» se traduce como *failing* («debilitado»), por lo que este traductor tampoco estaría vertiendo adecuadamente la imagen del TO. El TM 3, junto con el 6, sí lo traducen adecuadamente y aparece aquí la referencia a *diminutive* («diminuto»). En cuanto al TM 4, estos traductores optan por *small* («pequeño»), que sí reproduce el sentido del TO, aunque esta palabra es menos específica y con ella se pierde algo de la idea de vulnerabilidad original. Algo similar en cuanto a esta connotación ocurre con la traducción del TM 5 de *faint* como «leve».

Como hemos visto, «griterío» se traduce como *murmur* en el TM 1. Según el TM 2 este sería «clamor» (*clamor*), que sería equivalente en la LM, mientras que, por su parte, el 3 lo

traduciría como «grito» o «griterío» (*shouting*) y el 4 como «gritos» (*screams*), aunque esta opción no nos parece adecuada, ya que puede implicar dolor o llanto, entre otros. El 5 lo traduce como «clamor», «alboroto» o «griterío» en español (*uproar*) y, finalmente, según el 6, sería «cacofonía» o «disonancia» (*cacophony*), algo que tampoco creemos que se corresponda con la idea del TO. De entre todas estas opciones, vemos que solo en el caso de la 3 y la 5 se reproduce de la idea de que hay distintas voces generando revuelo. Con el resto esto no ocurre. Además, las traducciones 1 y 6 cambian por completo el significado del TO.

En lo que respecta a «hierba», es cierto que, en principio, es incontable tanto en inglés como en español, sin embargo, aquí Lorca lo escribe en plural personificándolas, algo que vemos reproducido, causando el mismo efecto en la LM, en el TM 6 con *grasses*. El 3 también lo traduce en plural, pero en su caso emplea el término *weeds*, que significa en inglés «mala hierba», algo que no se corresponde con lo indicado por el poeta y que tendría, por supuesto, una connotación negativa.

De entre todas las traducciones, serían la 3 y la 6 las que mejor reproducirían el TO. Sin embargo, si se analizan ambas en detalle, podemos ver cómo la primera traduce bien el verbo que implica la metáfora, según la cual «la vida es navegación». La 6 sin embargo, traduce mejor el adjetivo *impassive* y ambas traducen correctamente el término «diminuto» como *diminutive*. En cuanto a «griterío», de las dos traducciones, sería la 3 también la que lo traduciría adecuadamente con *shouting*, incurriendo la 6 aquí en lo que consideramos un error, *cacophony*, y finalmente, es la 6 la que traduce bien «hierbas» en plural, pues la 3 escoge *weeds* que tendría un significado negativo. Por lo tanto, los fallos más graves de esta traducción estarían en la 6, habiendo que revisar en la 3 la traducción del adjetivo y del término *weeds* para mejorarla.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
5 (B 2.2)	y en el rincón está el pechito de la rana turbio de corazón y mandolina.	<i>in the corner, in the frog's little breast</i> <i>Confusion of heart and mandolin.</i>	<i>and from the toad's little breast, in the corners, a chaos of heart-beat and mandolins.</i>	<i>and in the corner is the tiny chest of the frog disturbed at heart and mandolin.</i>	<i>and in the corner is the frog's small chest troubled by heart and mandolin.</i>	<i>and the frog's little breast is in the corner with a clouded heart and mandolin.</i>	<i>and in the corner is the humble breast of the frog turbid of heart and mandolin.</i>

En primer lugar, en esta imagen se puede comprobar como algunos traductores deciden cambiar la sintaxis del TO para trasladar el CCL a su sitio normal detrás del verbo. Esto sería igual en español y en inglés, pero Lorca lo deja así para conseguir un mayor efecto poético, como han sabido reflejar los TM 3 y 6. El TM 1 deja el CCL en la posición original, aunque añade puntuación que distorsiona el efecto poético original y omite el verbo. Además de la puntuación, otro apunte de la traducción 2 es el plural de «rincón» (*corners*), que está en

singular en el TO. Mediante esta traducción, puede que el traductor estuviera indicando que el «pechito de la rana» es omnipresente y está en varias esquinas al mismo tiempo.

A su vez, podemos comprobar cómo «rana» se ha traducido como *frog* por la mayoría, pero también como *toad* («sapo») en el TM 2 y en un poemario tan simbólico como este, esto supone una diferencia notable. De hecho, si consultamos la obra de Cirlot (1992), encontraremos que a «sapo» se le atribuye el mismo valor que a «rana», pero negativo, algo que, por tanto, sí tendría una importante repercusión aquí.

El diminutivo «pechito» lo reproducen en inglés los traductores mediante el empleo de distintos adjetivos, como ocurría con «animalitos» en «Vuelta del paseo». El TM 3 lo traduce con el término *tiny*, que indica «minúsculo», siendo así más intenso que el TO. Si tenemos en cuenta la combinación del adjetivo y sustantivo empleada por los traductores, obtenemos los siguientes resultados: *little breast* (1, 2 y 5), *tiny chest* (3), *small chest* (4). El TM 6 lo traduce como *humble*, es decir, «humilde», que recoge, aunque no la idea de tamaño, sí de vulnerabilidad y aprecio que representa el diminutivo en el TO. En cuanto a la traducción del nombre en sí, *breast* hace referencia tanto a la parte del cuerpo situada entre el cuello y el vientre como a los senos, mientras *chest*, que es la otra opción que manejan los traductores aquí, aludiría solamente al torso. Creemos que Lorca aquí se refiere a lo segundo, por contener el corazón.

«Turbio de corazón y mandolina» es un CCM, que en el TM 1 se traduce como “confussion of heart and mandolin” («confusión»), un término que se aleja de la expresión del TO y que, además, entre otras cosas, hace que se pierda la metáfora (donde el pecho equivale a un lugar). En el TM 2 se traduce como “chaos of heartbeat and mandolins” («caos de latido y mandolinas»), donde se dan dos modulaciones, un cambio de sustantivo y, como resultado, un TM donde se produce una intensificación con este «caos». El 3, por su parte, lo traslada de una forma incorrecta como *disturbed* («perturbado»), que tendría que ver, por ejemplo, con las enfermedades mentales y tampoco sería aquí correcto.

Medina y Statman, encargados de la traducción 4, traducen este «turbio de corazón y mandolina» como *troubled* («aquejado», «lleno de problemas»). Mediante esta traducción, no se pierde la metáfora según la cual el pechito de la rana sería un lugar, como en el TO, ya que *troubled* se utiliza para lugares también, aunque sí se perdería el resto de los significados que tiene la palabra «turbio» en español y que se activan en el TO. La traducción 5 interpreta esta metáfora y lo traduce como *clouded*, es decir, el pechito de la rana estaría «nublado». Sin embargo «turbio» se puede referir tanto al tiempo atmosférico, como a las circunstancias, a la visión o al lenguaje, entre otras cosas. Finalmente, la traducción 6, que lo traslada como “turbid of heart and mandolin”, sí reflejaría los distintos sentidos de la palabra, así como la metáfora del TO.

Desde nuestro punto de vista, la mejor traducción de este TO es la número 6 por distintos motivos. En primer lugar, por el uso de la sintaxis, que logra a nivel estético un resultado apreciable, además del empleo del adjetivo *humble* que también contribuye a lo mismo y que, además, a nivel semántico es muy acertada, igual que *turbid*. Sin embargo, si sustituiríamos la palabra *breast* aquí por *chest*, como decíamos previamente.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL <i>A</i>	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
6 (B 2.1)	En la gran plaza desierta mugía la bovina cabeza recién cortada	<i>In the great deserted square The cow's head, newly severed, bawls,</i>	<i>In the great, empty square the head of a cow bawled, after the slaughterer,</i>	<i>In the great deserted square the bovine head, recently-severed, bellowed</i>	<i>In the great deserted plaza the bovine head, newly severed, bellowed,</i>	<i>On the great deserted plaza, the cow's freshly severed head kept bellowing</i>	<i>In the grand plaza, deserted, the recently severed, bovine head was lowing</i>

En esta imagen poética podemos ver una res en medio de una plaza con la cabeza separada del cuerpo y que aún está mugiendo; una imagen terrorífica. Aquí, «plaza» actúa como símbolo de «plaza de toros», un lugar donde la muerte se convierte en un espectáculo. Al parecer, captar esta alusión se va a convertir en el principal problema para los traductores. Podemos ver cómo algunos optan por *square* (1, 2 y 3), que significa «plaza», efectivamente, pero no tiene nada que ver con «plaza de toros» (*bullring*), de manera que se perdería esta alusión que, además, luego vuelve en la segunda parte del poema, ya que este será el escenario donde se desarrolla, por lo que se trata de un lugar muy importante y cuya referencia debería de estar clara.

No obstante, podemos ver cómo, a partir de la cuarta traducción, se produce un cambio y los traductores abogan por la extranjerización e introducen el término «plaza» (en español) en sus TM para conferirles el exotismo del TO. Aquí también se pierde la importante referencia a «plaza de toros», ya que en inglés «plaza» (escrito en español) se utiliza para referirse a un espacio público abierto o centro comercial, pero en ningún caso estaría relacionado con la fiesta taurina. En este caso, creemos que debería haberse traducido como *bullring* o, en todo caso, *arena*, que sería más neutro y no tan concreto, tal y como es el TO, donde Lorca solo indica «plaza» y deja el resto para ser inferido por el lector. *Arena*, en inglés, se referiría, en este contexto a un lugar cerrado que se usa para espectáculos de entretenimiento.

Por otra parte, es mejor traducir el adjetivo «desierta» por *deserted*, equivalente en inglés, que *empty* («vacía») (2), que es en este caso menos intenso que el TO. Además de eso, el TM 1 traduce el verbo «mugía» en presente y, además, emplea un verbo más general *bawl* («gritar» o «chillar»), que no sería propio de los animales, las reses, a las que se refiere este TO. A pesar de estos cambios, el TM 2 reproduce la imagen general que sugiere Lorca. El resto de los TM sí emplean el verbo en pasado, como el TO. El TM 2, como el 1, también utiliza *bawl*

y el resto *bellow* («mugir») en pasado simple o continuo, siendo correcta la traducción de ambas formas.

Otros aspectos de los TM a señalar incluyen, por ejemplo, el uso del genitivo sajón para «bovina cabeza», en el caso de los TM 1 y 5, una característica que afecta, negativamente, al ritmo de la traducción. Además, en el año 55, el TM 2 introduce un cambio un tanto libre al pasar de «recién cortada» a «después del matarife». Como vemos, a lo largo de las imágenes analizadas, este tipo de saltos son normales en este traductor, aunque producen un TM que se aleja mucho del TO. Además, tanto la puntuación como el orden de los elementos de este TM dan como resultado una traducción no muy armoniosa. En este sentido, la traducción número 3, aunque cambia el orden de los elementos, no altera el sentido, hace una traducción bastante literal, aunque habría que mejorar el ritmo mediante la puntuación, por ejemplo.

Observamos, sin embargo, un uso no del todo satisfactorio en la traducción del adverbio «recién». La traducción 3 utiliza *recently*, que no sería del todo apropiado para el contexto. Se podría decir, sin embargo, “the bovine head, just severed”. De igual forma, el TM 4 utiliza el adverbio *newly*, que suele emplearse para espacios (“newly refurbished”, “newly renovated”, etc.) y la 5 emplea el adverbio *freshly* que se refiere normalmente a la comida (“freshly baked”, “freshly cooked”, “freshly squeezed”, etc.).

La última traducción cambia la puntuación respecto al TO, algo que afecta directamente al ritmo, aunque el sentido se mantiene. Sin embargo, creemos que la puntuación podría ayudar a crear un mejor TM a nivel de sustancia estilística, además del cambio en la traducción del término clave *plaza*. Una propuesta podría ser: “In the grand and deserted ring, the recently severed bovine head was lowing” o, cambiando el adverbio, “In the grand and deserted ring, the bovine head just severed was lowing”. A pesar de estos apuntes, consideramos que esta traducción, realizada en 2014, es más apropiada que las anteriores. El uso del tiempo verbal, la sintaxis y la traducción del adverbio son algunos aspectos que creemos que hace que sobresalga.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
7 (B 2.2)	y eran duro cristal definitivo las formas que buscaban el giro de la sierpe.	the forms that sought the trail of the snake Were crystal, fixed and rigid.	and shapes sought the rounds of the serpent, fixed in definitive crystal.	and the forms that sought the gyre of the serpent were solid definitive crystal.	and the shapes were hard definitive crystal searching for the serpent's coil.	and shapes that looked for the serpent's coiling crystallized completely.	and the forms that sought the serpent's coil were as immutable and solid as crystal.

Esta imagen es la consecuencia de la anterior. En su traducción, vemos, en primer lugar, cómo el primer traductor, Humphries (1), cambia el orden de los elementos del TO en su TM, lo que repercute gravemente en el sonido resultante. Asimismo, este traductor cambia, por ejemplo, la palabra «giro» del TO, por *trail* («camino»), aunque mantiene el mismo sentido. En

cuanto a «sierpe», una palabra muy importante y que guarda una carga simbólica significativa en el poemario, vemos cómo los traductores la han traducido como *snake* (1) o *serpent*, igual que ocurría en «Vuelta del paseo» y, de hecho, aquí, ambos términos serían válidos, de acuerdo con el mundo posible. Del mismo modo, esta traducción cambia, a nivel semántico, «duro» por «rígido» (*rigid*) y «definitivo» por «fijo» (*fixed*).

Otra palabra, que también nos sugiere una conexión intratextual, como «sierpe», es «formas», que también aparecía en «Vuelta del paseo» y que volverá a aparecer en este poema más adelante. Como decíamos ya en el primer poema, la traducción de este vocablo como *shapes* (2, 4 y 5) es más sugestiva que *forms* (1, 3 y 6), aunque son equivalentes.

El TM 2 de Belitt tiene la pega principal de que "fixed in definitive crystal" aparece calificando a *serpent* («serpiente») y, de este modo, sí estaría produciendo un cambio grave a nivel de sentido, pues, en el TO, el «duro cristal definitivo» hace referencia a «formas» para aludir a la presencia de la muerte y, en este TM, sin embargo, no se sabe si está calificando a «formas» o si la «serpiente está fija» y es de «cristal definitivo». Además de eso, Belitt hace una duplicación y traduce «definitivo» dos veces, una como *fixed*, siguiendo al TM 1, y otra como *definitive*, pero, en cambio, no traduce «duro». También en el nivel semántico, en lugar de «giro» (de la sierpe), traduce «vueltas» y, aunque creemos que no debería ser tan libre, pues poco queda aquí de Lorca, el resultado no afecta al sentido profundo del texto.

Por su parte, el TM 3, sin embargo, sí logra una traducción adecuada del TO a todos los niveles y no se presta a la confusión del 2, aunque hubiéramos optado por seguir más de cerca la sintaxis del TO, pues logra un efecto más poético. Igualmente, en el nivel semántico, utiliza *solid* («sólido») para la traducción de «duro», en cuyo caso no es exactamente lo mismo, y *gyre* para traducir «giro» que es, hasta el momento, la mejor traducción para este término.

El TM 4 también altera el orden de los elementos del TO, como el 3, aunque este sitúa «duro cristal definitivo» detrás del sustantivo «formas» y el resultado obtenido es perfectamente equivalente, aunque creemos que se debería de perfilar un poco la estética, sobre todo a nivel de sonido. En este caso llama la atención el empleo de la voz *coil* («bucle» o «espiral») para la traducción de «giro», y aunque sería un equivalente adecuado, por lo general preferimos evitar el uso del genitivo sajón en las traducciones, como se ha indicado anteriormente.

En el TM 5 con "and shapes that looked for the serpent's coiling crystallized completely" podemos apreciar un cambio en el sentido, el mismo que veíamos en el TM 2, lo que nos lleva a pensar que no se ha entendido el funcionamiento de la sintaxis del TO. Según estos traductores las serpientes son las que «cristalizan», no las «formas que buscan la serpiente», cambiando por completo el TO y suprimiendo, además, información.

Por último, los responsables del TM 6 ofrecen la propuesta: “and the forms that sought the serpent’s coil were as immutable and solid as crystal”, donde podemos ver que usan el genitivo sajón, *solid* («sólido») en lugar de «duro» e *immutable* («immutable») para «definitivo». A pesar de decir casi lo mismo que el TO, con los cambios de la forma, este TM, finalmente, pierde fuerza, se debilita, en palabras de Newmark (2006).

En este caso, Fredman (3), seguido de Medina y Statman (4), sería el mejor traductor de este TO, aunque cambiaríamos la traducción del término *forms* por *shapes*, por una cuestión estilística, mientras que, por una cuestión semántica, de sentido, cambiaríamos también la traducción de «duro» como «sólido». Sin embargo, *gyre* nos parece una opción muy acertada para la traducción de este término abstracto.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
8 (B 1)	<i>Para ver que todo se ha ido, dame tu mudo hueco, ¡amor mío!</i>	<i>To see that all has gone Give me your silent emptiness, my love!</i>	<i>To see how all passes, give me the hush of your emptiness, love!</i>	<i>To see that all has gone give me your mute void -- my love!</i>	<i>To see that everything has gone, give me your mute hole, my love!</i>	<i>If you want to see that nothing is left, give me your speechless, emptied space, my love,</i>	<i>In order to see that everything has gone, give me your silent space, my love!</i>

En la traducción de esta imagen, que se corresponde con el estribillo, el máximo problema es la traducción de «hueco» al inglés, por las razones antes señaladas. En este caso vemos que los traductores han optado por *emptiness* (1 y 2), *void* (3), *hole* (4), *emptied space* (5) y *space* (6). Tras leer las seis traducciones, creemos que es el TM 3 el que mejor sigue en este caso la idea de ausencia expresada por esta palabra. Además, al comienzo de este análisis, hemos determinado que la noción de «hueco» la traduciríamos como *void* y consideramos que se puede traducir de esta manera en todas sus ocurrencias en el TM, aunque la traducción de «hueco» como *space* («espacio») del TM 6 también es una opción buena, pero, en este caso, mantendríamos la misma consistencia que Lorca en el TO.

En cuanto a la traducción del CCF, para el cual vemos que hay distintas opciones en los TM, el 1 y el 3 lo traducen con “To see that all has gone” y creemos que estos son los que consiguen una mejor cualidad a nivel de sonido y ritmo. El 2 añade *how* («para ver “cómo” todo se ha ido»), que no es lo que dice el TO. En el poema no se nos va a mostrar «cómo» todo se ha ido. En general, la expresión en esta traducción 2 es mejorable. El TM 5, por su parte, introduce una condicional: «si quieres ver que no queda nada», pero también estaría faltando a la realidad, porque el poeta no le pone al amado ninguna condición, sino que, en este caso utiliza un imperativo y un CCF. Por su parte, el TM 6 expresa propósito con *in order to*, con un resultado menos poético que el 1 y 3.

Por otra parte, el «hueco» es un hueco «mudo», es decir, *mute* como en el TM 3 o 4 o «sin palabras» (5) (*speechless*), pero no «silencioso» (1 y 6) (*silent*) o «con silencio» (2) (*hush*), sino que no puede hablar de ninguna forma.

Por todo ello, la mejor traducción de este estribillo creemos que sería de Fredman (3) por hacer la primera parte, el CCF, tan rítmico, además de por la solución del término clave «hueco» y su adjetivo «mudo». La traducción de Medina y Statman (4), por ejemplo, también sería apropiada, excepto por el empleo de la palabra *hole* («agujero») para «hueco», por las connotaciones que puede suscitar.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
9 (B 2.1)	Nostalgia de academia y cielo triste. ¡Para ver que todo se ha ido!	Where the sky gathers in silence its abandoned cabins To see that all has gone.	the school- man’s nostalgia and the woebegone sky. To see how all passes!	Nostalgia of academia and sad heaven. To see that all has gone!	Nostalgia of academy and sad sky. To see that everything has gone!	nostalgia for the academy and sad sky! If you want to see that nothing is left!	Nostalgia of the academy and the sad sky. In order to see that everything has gone.

El poeta quiere reflejar mediante esta imagen también la nostalgia de su vida pasada, en concreto su tiempo escolar, al que se refiere como «de academia», es decir, de «días de academia», y es que el poeta ha hecho aquí una elipsis. Los TM 3 y 4 lo traducen literalmente, mientras que los TM 5 y 6 utilizan el artículo *the* que, en este caso, creemos que no es apropiado porque no se refiere a una academia o institución en concreto. Esa nostalgia le lleva a decir que el «cielo está triste». En cuanto a «cielo», encontramos de nuevo la dicotomía, como en «Vuelta del paseo», entre *sky* y *heaven*, aunque en este caso optaríamos por *sky*, como hacen todos los TM excepto el 2, ya que no vemos aquí ninguna intención por parte de Lorca de hacer una referencia religiosa. Hay que añadir también que el TM 5 utiliza aquí un signo de exclamación que no está en el TO.

Por su parte, los TM 1 y 2 ofrecen una propuesta muy diferente de este enunciado. En el caso del 1, este cambia por completo el TO y lo traduce como “Where the sky gathers in silence its abandoned cabins” («Donde el cielo reúne su silencio en cabañas abandonadas»). Tiene sentido si pensamos que Humphries (1) contaba con el siguiente texto en español «Donde el cielo agrupa en silencio sus cabañas abandonadas», aunque esto no tiene nada que ver con el texto de Anderson que estamos siguiendo y, además, es la única de las seis traducciones en las que este giro estaría justificado, pues es la única que parte de esta versión en español (consultar «Anexo II»).

En cuanto a Belitt (2), este traduce esta parte también de una forma diferente al resto de los traductores con: “the school-man’s nostalgia and the woebegone sky” («la nostalgia del escolar y el desconsolado cielo»), una traducción que guarda el sentido del TO, pese a introducir

sus propios cambios y, sobre todo, usar un vocabulario rebuscado con palabras como *woebegone*. Además, Belitt, no traduce tampoco de la mejor forma posible la segunda parte, «para ver que todo se ha ido», que debería ser rítmica y sonora como en el TO.

En este caso, precisamente, entre otras cosas por la traducción del estribillo, creemos que es el TM 4 el que mejor reproduce el TO. Además de por la traducción de la metonimia, «de academia», también por la puntuación y el vocabulario usado.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
10 (B 1)	Dentro de ti, amor mío, por tu carne, ¡qué silencio de trenes boca arriba! ¹³⁵ ¡cuánto brazo de momia florecido! ¹³⁶ ¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo! ¹³⁷	Within my love for your flesh What silence of trains, turned upside down! What sprouting mummified limbs! What heaven void of outlet! O love, what heaven!	In you, in your flesh, O my love, what a silence of overturned trains! How the mummified hand goes to flower! What heaven, what passageless heaven, my love!	Within you, my love, through your flesh, what a silence of trains upside down! How long a flowering arm of mummy! What a heaven without exit, love, what a sky!	Inside you, my love, through your flesh, is the silence of upturned trains, the flowered arm of a mummy, the sky without exit, love, the sky!	Inside you, my love, in your flesh, the silence of derailed trains! So many mummies' arms in bloom! What a dead- end sky, my love, what a sky!	Inside of you, my love, through your flesh, that silence of upside-down trains! The mummy's arm, flowering! That heaven without escape, love. That heaven!

Si analizamos una por una las traducciones de esta imagen, tenemos que detenernos en varios aspectos. Por ejemplo, en el TM 1, lo primero que llama la atención de forma negativa es, a nivel estilístico, el sonido, el ritmo conseguido por el traductor. En primer lugar, el traductor no traduce bien la expresión de la metáfora según la cual la persona es un lugar. «Dentro de ti, amor mío» se traduce como “Within my love” («Dentro de mi amor») y, de esta manera, se pierde el hecho de que el poeta está hablando y dirigiéndose de forma directa aquí a su amor y que, de hecho, el «silencio de trenes bocarriba» que habría dentro de este, es una consecuencia, el accidentado resultado, del amor de ambos. Creemos que una traducción más apropiada de esta expresión habría sido, por ejemplo: “Inside you, my love, in your flesh, what a silence of trains turned upside down!”

Si observamos el resto de los TM, podemos ver cómo el TM 2 de Belitt introduce una interjección, *o*, que no está en el TO. Sin embargo, en este caso, no comete ningún fallo al reproducir el sentido del TO y emplea el término *overturned* para referirse a los «trenes bocarriba». El TM 3, emplea *upside down*, como el 1, y como hará también el 6, ya que es una expresión frecuente, como muestra nuestro corpus *iWeb*. En cuanto a los demás, el TM 4 emplea *upturned*, que normalmente sería para embarcaciones y, además, es el único que no introduce

¹³⁵ También puede considerarse una expresión hiperbólica.

¹³⁶ *Ídem.*

¹³⁷ *Ídem.*

la exclamación del TO. El TM 5 es más específico, pues emplea *derailed*, que se usaría con trenes solamente.

En cuanto al «brazo de momia florecido», este parece uno de los aspectos más complejos de esta imagen. A nivel estilístico, la traducción de Humphries (1) no parece la más lograda: “What sprouting mummified limbs!” Ni siquiera traduce la palabra «brazo», sino que cambia a «miembros», y esta vez no es porque cuente con una versión diferente en su TO, según hemos podido comprobar. La versión de Belitt (2), “How the mummified hand goes to flower!”, tampoco es mucho más acertada («¡Cómo la mano momificada se transforma en flor!»). En este caso, además, creemos que la forma de expresión puede confundir al lector, ya que *go to* aquí puede significar «transformarse en algo», que sería lo lógico, ya que va seguido de «flor» (*something*), o puede significar ir a algún sitio (*somewhere*). Por prestarse a esta confusión, no somos partidarios de este TM. Además, los brazos de momia en el TO ya están florecidos, no van a florecer ahora y, es más, Lorca lo que quiere enfatizar es que todo alrededor es muerte, por eso utiliza la expresión «¡cuánto!». Además, en el TM de Belitt hay cambios como el de «brazo» por «mano» que no tienen justificación y parecen deliberados caprichos del traductor.

La idea de que Lorca, mediante esta imagen, lo que pretende es enfatizar la muerte que le rodea y que por eso dice «¡cuánto brazo!», algo que solo parecen captar el TM 1, aunque la expresión no sea adecuada, como hemos visto, y el 5 (“So many mummies’ arms in bloom!”) que, además, utiliza la bonita expresión *in bloom* para «florecido».

Por último, respecto a la última exclamación, «¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo!» Aquí, de nuevo, se puede interpretar «cielo» de forma religiosa como *heaven*, o como cielo pagano, *sky*. Esta vez sí podría haber una alusión religiosa, pues al decir el poeta «sin salida» podría aludir a la religión como salvación, como fuente de esperanza y en el caso de no existir, como aquí, a la ausencia de salida de la falta de fe. Con respecto a esto, en los TM, hay una completa división de opiniones. Por nuestra parte, creemos que esta vez sí se podría traducir como *heaven* y podría volver a ser, como en «Vuelta del paseo», metonimia de Dios.

En cuanto a las traducciones de esta expresión, los TM 1 y 2 no parecen, en absoluto, líricos y armoniosos. El TM 1 hace dos oraciones exclamativas donde había una e introduce una interjección que no estaba en el TO. El 2 habla de «cielo sin pasaje» (*passageless*), algo que tampoco creemos que reproduce el sentido del TO o que, al menos, queda incompleto, ¿pasaje a dónde? Por su parte, Fredman (TM 3) con “What a heaven without exit, love, what a sky!” hace una traducción magistral a nivel de ritmo, de sonido y, además, reproduce todos los sentidos de «cielo», pues lo traduce por *heaven* y *sky*, las dos, y así reúne ambos significados, con gran fuerza y destreza. Por su parte, los TM 4, 5 y 6, a nivel de expresión, no son tan ricos como este. A nivel semántico, además utilizan palabras como *dead-end* (5) («sin futuro») para traducir «sin salida» o *escape* (6) («escapatoria»).

En este caso, creemos que, para traducir bien esta imagen, habría que fundir las traducciones 3 y 5, pues cada una guarda unos aciertos. Por ejemplo, la primera parte podría ser de la 5: “Inside you, my love, in your flesh”, pero para la segunda parte nos parece mejor la traducción de la 3 por el uso de la estructura sintáctica con *what* que se repite: “what a silence of trains upside down!”. La traducción del «brazo de momia florecido» sería de la 5, que es la que mejor lo ha traducido haciendo énfasis en lo importante, la cantidad: “How many arms of mummies in bloom!” Y cogeríamos la última parte de Fredman (3), que también es quien mejor lo ha traducido, de una forma, además sobresaliente: “What a heaven without exit, love, what a sky!” El resultado final que proponemos uniendo ambas sería: “Inside you, my love, in your flesh, / what a silence of trains upside down!, / how many arms of mummies in bloom!, / what a heaven without exit, love, what a sky!”.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
11 (B 2.1)	Es la piedra en el agua y es la voz en la brisa bordes de amor ¹³⁸ que escapan de su tronco ¹³⁹ sangrante.	Stone in the water, voice in the wind Edges of love escaping the bloody trunk	Stone among waters, voice on the wind, Love's verge taking flight from its blood- spattered center.	The stone in the water and the voice in the breeze, borders of love that escape from your bleeding trunk.	It's the stone in water and it's the voice in the breeze, limits of love that escape their bleeding trunk.	Stone in water, voice on the breeze --- love's limits burst free from their bleeding trunk.	It's the stone in the water and it's the voice on the breeze borders of love that escape from your bloody torso.

En la primera parte de esta imagen podemos ver símbolos relacionados con la muerte, como se ha explicado en el mundo posible. En este caso, optaríamos por la traducción literal de cada uno de sus elementos, ya que estas expresiones en concreto, que parecen profecías, se prestan a ello y, además, el resultado puede ser armonioso como vemos en los TM. En nuestra opinión, creemos que se logra una mejor forma, más cercana además al original si respetamos la traducción del verbo y, por tanto, también del pronombre (*it*), obligatorio en este caso en inglés. Solo el TM 6 realiza esta traducción de todos y cada uno de los elementos respetando el paralelismo del TO, aunque, para respetarlo por completo, tendrían que haber traducido la segunda preposición también con *in*, no con *on* porque el autor quiere reflejar aquí el hundimiento de una cosa «dentro de la otra», no «sobre la otra». Consecuentemente, no valdría *on*. Recordemos la explicación de Anderson (2015a) que se vio en el apartado 8.2., «Mundo posible de “Nocturno del hueco”», según la cual la piedra «hundiéndose» en el agua podría ser una metáfora de la vida hundiéndose en la muerte y la voz en la brisa correría en paralelo a esta imagen. Nuestra propuesta, entonces, sería: “It’s the stone *in* the water and it’s the voice *in* the

¹³⁸ Por cuestión de espacio, no podemos reflejar aquí todas las figuras literarias presentes en esta imagen. Las hojas están representadas mediante sus «bordes» (metonimia), además, estas están personificadas, pues «escapan» del árbol, como si tuvieran voluntad propia y, además, aquí «arrancar» o «caer» estaría siendo metaforizado como «escapar».

¹³⁹ Además de ser metáfora de «torso», este árbol también es símbolo de amor, como se ha visto en el mundo posible.

breeze". Además, por supuesto, también creemos que habría que respetar los símbolos y traducir aquí «brisa» como *breeze*, no *wind* (1 y 2).

Para los «bordes de amor», que representan las ramas desgajadas de los árboles, vemos que, en este caso, los traductores optan por *edges* (1) *verge* (2) *borders* (3 y 6) y *limits* (4 y 5), y creemos que la primera opción sería la más adecuada, además poética, y ayudaría a evocar en el lector los valores implícitos en el TO, ya que *edge* se asocia con palabras como cuchillo, navaja, hoja, acero, además de significar el extremo de una superficie. Este «borde», en el TO, es metonimia de «hoja de árbol», de la misma manera que lo es *edge* en inglés, y es importante traducirlo así para reproducir esta asociación, así como el resto de las figuras implicadas y darle también así al lector, tal y como sugiere Eco (2009), la oportunidad de deducir esta elipsis.

El resto de las opciones, por su parte, no están relacionadas, ni siquiera, con el mundo vegetal. *Verge* hace referencia al límite a partir del cual algo sucede y según el corpus que manejamos, *iWeb*, aparece relacionado con palabras como tráfico, colapso o bancarrota. *Border*, por su parte, evoca la idea de frontera, seguridad o militar y *limits* («límites») no está relacionado, en absoluto con las hojas, como tampoco lo está *edge*, pero, sin embargo, este último término conecta, como «hoja» en español, con un arma con cuchilla, y por tanto mantendría ese doble alcance y ese abanico de posibilidades.

Estas «ramas», además, están personificadas y «escapan» de los árboles, algo que todos los traductores han trasladado adecuadamente. El TM 2, por su parte, ha creado su propia metáfora ya que estas ramas, «echarían a volar», de manera que podría estar identificando las ramas con pájaros. El TM 5 también parece aquí un poco más libre y utiliza "burst free", es decir, que las ramas «explotarían liberándose», una alternativa que recuerda a *escape* del 1, 3, 4 y 6, sin embargo, esta es más intensa y preferiríamos, por tanto, evitarlo.

Finalmente, «tronco sangrante» es metáfora de cuerpo humano («torso») y símbolo, a su vez, de árbol del amor. En los TM, este aparece traducido como "bloody trunk" (1), "blood-spattered center" (2), "bleeding trunk" (3, 4 y 5) y "bloody torso" (6). De entre estas traducciones, podemos decir que, en el TM 1, el traductor utiliza el adjetivo «sangrante», que no es lo mismo que «sangrante», ya que el primero puede significar «que le gusta la sangre», mientras que el segundo sería «que sangra», aunque este significado también podría estar incluido en el anterior. La propuesta del 2 pierde el símbolo del árbol y la metáfora, ya que no hay ninguna referencia a este («centro salpicado de sangre») y la propuesta del 6 también elimina el símbolo del árbol y revela la metáfora con "bloody torso", perdiendo así la figura retórica y la opción, por parte de los lectores, de disfrutar de esta. En este caso, creemos que la opción de "bleeding trunk" que, por otra parte, es la más escogida, sería la más acertada para trasladar esta expresión del TO, porque la primera es similar, aunque el adjetivo cambia y ya hemos visto que *bloody* («sangrante») no significa lo mismo.

Ninguna de las traducciones de esta imagen es del todo correcta. El TM 4 sería la que menos pérdidas creemos que ofrece. Por una parte, este TM traduce «Es la piedra en el agua y es la voz...» con el pronombre y el verbo, algo en lo que estamos de acuerdo para imitar el ritmo y la sintaxis del TO, aunque añadiríamos el artículo antes de *water* para completar el paralelismo. Además, como hemos dicho, traduciríamos los «bordes de amor» aquí como *edge*, por ser metonimia de «hoja». De esta manera, nuestra traducción podría ser: “It’s the stone in the water and it’s the voice in the breeze, edges of love that escape their bleeding trunk”.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
12 (B 2.2)	Basta tocar el pulso de nuestro amor presente para que broten flores sobre los otros niños.	Enough to touch the pulse-beat of our love For flowers to break in the bloom for other children.	Enough to set hands on the pulse of our manifest love for the blossoms to break overhead for love’s other children.	It’s enough to touch the pulse of our present love to bud flowers upon the other children.	It’s enough to touch the pulse of our present love so that flowers may bloom over other children.	Feeling the pulse of our love today is enough to make flowers spring from other children.	To touch the pulse of our present love is enough to make flowers bloom over all the other children.

En la traducción de esta imagen, podemos comprobar cómo, por una parte, en el TM 1, Humphries ha omitido la traducción del adjetivo «presente». No solo esto, sino que el CCF, «para que broten flores sobre los otros niños», lo traduce equivocadamente como “For flowers to break in the bloom for other children”. Las flores no son «para otros niños», sino que florecen «sobre otros niños» y no haría falta, ni se diría, “to break in the Bloom”, sino que bastaría con decir *to bloom*.

Algo similar ocurre con la traducción de Belitt (2) donde parece que tampoco se ha comprendido la imagen de Lorca y cuyo resultado, a nivel estético, tampoco parece el más adecuado. En primer lugar, este traduce la imagen cambiando «tocar el pulso» por «poner las manos en el pulso», aunque el sentido subyacente sea el mismo. Además, traduce «amor presente» por *manifest* («manifiesto»), lo cual sí cambia el significado, porque el poeta se refiere al amor de ese momento (que ya todo es «hueco»), no habla del amor «conocido», que sería lo que significa «manifiesto». Además, en la traducción de Belitt «brotarán las flores por encima para los otros hijos del amor», por lo que podemos ver cómo aquí el traductor pierde por completo el sentido y la intención del TO y obra a su antojo y, haría falta otro trabajo hermenéutico para interpretar qué quiere decir.

Por su parte, Fredman (3) sí respeta el TO y produce una imagen equivalente a la intención de este en todos los aspectos, pero son Medina y Statman (4) los que creemos que logran una mejor traslación al inglés de este TO por distintos motivos, sobre todo por el uso de *so that*, más parecido al original que *to*, por el verbo *Bloom*, mejor que *bud (flowers)* del 3 y porque, además, aunque la 6 es similar, esta traduce “over *all* the other children”, algo que no

ayuda, sino lo contrario, a descifrar una ya complicada imagen, pues esto no está en el TO, y tampoco en esta opción 4 que hemos seleccionado.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
13 (B 2.2)	<i>Para ver que todo se ha ido, para ver los huecos de nubes y ríos. dame tus ramos de laurel. amor, para ver que todo se ha ido.</i>	<i>To see that all has gone To see the emptiness of cloud and river. Give me your laurel branches, O my love, To see that all has gone.</i>	<i>To see how all passes. The voids of the cloud and the river together. Give me your laurel-leaf fingers, O love! To see how all passes!</i>	<i>To see that all has gone. To see the voids of clouds and rivers. Give me your hands of laurel, love. To see that all has gone!</i>	<i>To see that everything has gone. To see the holes of clouds and rivers. Give me your laurel hands, love. To see that everything has gone.</i>	<i>If you want to see that nothing is left, see the emptied spaces of clouds and rivers, give me your laurel boughs, my love. If you want to see that nothing is left!</i>	<i>In order to see that everything has gone, In order to see the voids of clouds and rivers, give me your bouquet of laurel, love, In order to see—that everything has gone!</i>

Esta imagen, que constituye la tercera repetición del estribillo, comienza como las dos anteriores con «Para ver que todo se ha ido». En este caso, también como en los anteriores y por los mismos motivos, creemos que la mejor traducción de este TM es la realizada por Medina y Statman (4).

En la traducción del segundo CCF, «los huecos de nubes y ríos», en esta ocasión, las traducciones ofrecidas son, de nuevo, *emptiness* (1), *void* (2, 3 y 6) *hole* (4) y la número 5 utilizaría un adjetivo, *emptied*, antepuesto a *spaces* (5). Como señalábamos anteriormente, abogamos por mantener la traducción de este término como *void*, además, el lector podría ir conectando, como el lector del texto original, los distintos «huecos» a los que se refiere el poeta.

Por otra parte, tenemos dentro de esta imagen, la alusión mitológica a los «ramos de laurel» que, a su vez, es una metáfora, donde el escritor estaría comparando las «ramas» del árbol con los «brazos», teniendo en cuenta el mito y el hecho de que «ramos» significa también «ramas» y no solo «conjunto de flores», como les ocurre a los traductores del TM 6, que han caído en esta «trampa» con *bouquet*. El TM 1 y el 5 lo traducen, efectivamente, como «ramas», conservando esta metáfora, algo que no sucede en los TM 2, 3 y 4 donde hablan de «dedos» y de «manos». No obstante, consideramos que no se trata de una confusión, ya que Belitt (2) y Medina y Statman (4), en los TOs de los que parten (consultar «Anexo II»), se puede leer «manos», por lo que, por una parte, Belitt hace, como acostumbra, su propia modulación y cambia a «dedos». Por su parte, Fredman (3) también introduce este cambio de «ramas» a «manos».

Además de estos aspectos, queríamos señalar que también observamos que los TM 1 y 2 introducen una interjección que no está en el TO. Además, ni el TM 1 ni el 4 reproducen la admiración al final de esta imagen.

En el caso de esta imagen, la mejor traducción, en nuestra opinión, sería la propuesta por el TM 4, por ser en el que mejor se traduce el estribillo. No obstante, creemos que hay aspectos en esta propuesta que deberían cambiar como, por ejemplo, emplear la palabra *void* para traducir «hueco», en lugar de *hole*, como ya se ha explicado. Asimismo, cambiaríamos la puntuación, por ejemplo, detrás de *rivers* pondríamos una coma y añadiríamos la exclamación al final de la imagen y, finalmente, traduciríamos «ramos de laurel» como “laurel branches” o “laurel limbs”.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
14 (B 2.1)	<i>A</i> Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba, conservando las huellas de las ramas de sangre	<i>Pure emptiness for me revolving, for you in the dawn Keeping the trace of bloody branches</i>	<i>Out of me, out of you, the pure voids revolve in the dawn keeping the imprint of blood in the branches,</i>	<i>The pure voids revolve, through me, through you, in the dawn conserving the traces of the branches of blood</i>	<i>The pure holes roll in me, in you, at dawn, keeping the traces of the branches of blood</i>	<i>The pure spaces spin through me, through you, at dawn, preserving the tracks of the bloody branches</i>	<i>The pure voids are roaming, for me, for you, in the morning light, conserving the traces of the branches of blood</i>

El vacío, los «huecos», recorren al poeta y a su amante que están, a su vez, «huecos». En el TM 1, la puntuación hace que cambie el significado de la traducción con respecto al TO. Según el TO, los «huecos» ruedan dentro del protagonista y de su amante en el alba, sin embargo, en el TM 1 parece que los huecos ruedan dentro del protagonista y ruedan en el alba por el amante, produciéndose así, debido a la puntuación, un cambio de sentido.

En el TM 2 vemos un cambio de sentido en esta primera parte de la imagen, ya que según este traductor los «huecos» rodarían fuera (*out*) de los protagonistas, eliminándose así la idea de que estos están huecos y atravesados por el vacío. Más adelante, el TM 3, sin embargo, no presenta este problema, aunque también creemos que sería necesaria una coma detrás de *dawn*, igualmente por cuestión de sentido. No tenemos nada que objetar a la traducción 4 en esta parte, aunque en la 5, que usa el verbo *spin* («girar»), creemos que sería mejor utilizar, por ejemplo, *roll* («rodar»). El TM 6 también cambia el verbo a *roam* («deambular») y, además, utiliza “in the morning light” para parafrasear *dawn* («alba»). El primer cambio es más significativo, ya que se aleja más del TO, aunque, en ambos casos no parecen cambios justificados ni que mejoren la traducción.

Finalmente, en cuanto al CCM, aquí tenemos «conservando las huellas de las ramas de sangre», donde «huellas» se traduce como *trace(s)* (1, 3, 4 y 6), *imprint* (2) o *track* (5). En este contexto, sería mejor la traducción de «huellas» como *traces*, ya que *imprint* significa también otras cosas (grabado, impresión, edición), y en el caso de *imprint*, nos encontramos con múltiples significados («camino» y «vía», entre otros) por lo que consideramos que sería mejor evitarlo. En cuanto a las «ramas de sangre», sería mejor traducirlas como «tronco sangrante»

como hacen los TM 3, 4 y 6, por el mismo motivo que esgrimíamos antes, pues no es lo mismo *bloody* que *bleeding* (véase Imagen 11).

En esta ocasión, opinamos que la mejor traducción de esta imagen sería la de Uhler y Dahl (6), si bien, la traducción de Fredman (3) también es notable, aunque tanto la puntuación como la selección léxica (verbo) son mejorables. En el caso de Medina y Statman (4), que también hacen una traducción a considerar, el empleo del sustantivo *holes* aquí, como ya hemos dicho, no es apropiado y, por este motivo, vamos a descartar su traducción como mejor propuesta de TM, pues hay que tener en cuenta que este es un término central en este poema, sin duda. En lo que respecta a Uhler y Dahl, creemos que estos deberían de sustituir el verbo *roaming* por *roll* (en presente) y *morning light* por *dawn* («alba»), pues esta palabra es muy simbólica en el poemario y no habría por qué parafrasearla.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
15 (B 2.2)	y algún perfil de yeso tranquilo que dibuja instantáneo dolor de luna apuntillada.	Some plaster profile, calmly sketching The immediate surprise of the pointilliste moon	some profile untroubled in chalk, that defines the immediate woe of the dagger- struck moon.	and any profile of calm plaster that portrays instantaneous pain of pointed moon.	and some profile of quiet plaster drawing the instant pain of the punctured moon.	and some profile of tranquil plaster that depicts the sudden pain of the moon, finished off with the dagger.	and some quiet, plaster silhouette, painting instantaneous pain of the impaled moon.

En primer lugar, en la traducción de esta imagen, nos encontramos con un «perfil de yeso tranquilo», en clara referencia a las «estatuas¹⁴⁰» y a la muerte, como se ha explicitado en el mundo posible. Los traductores lo han trasladado al TM como “plaster profile, calmly” (1), “profile untroubled in chalk” (2), “profile of calm plaster” (3), “profile of quiet plaster” (4), “profile of tranquil plaster” (5), “quiet, plaster silhouette” (6). En este sentido, conviene señalar que «tranquilo» califica a «yeso», no a «dibujar», como refleja el 1.

En cuanto al verbo, vemos cómo no se produce ninguna coincidencia entre los traductores, que lo han traducido como *sketching* (1), *defines* (2), *portrays* (3), *drawing* (4), *depicts* (5) y *painting* (6). Siendo totalmente fieles al TO con respecto al significado, nos quedaríamos con la opción 4, *drawing*, aunque todas ellas serían sinónimos, excepto la 2 con *defines* («definir»), aunque en este caso también actúa como tal.

En cuanto al CD, «instantáneo dolor de luna apuntillada», aquí los traductores tienen que traducir, por un lado, la «luna» como símbolo, muy importante en Lorca, pero, además, «apuntillada» sería el adjetivo que animaliza a la luna, pues hemos visto que una de las posibilidades es que «luna» sea el tenor y «toro» el vehículo de una metáfora donde la luna

¹⁴⁰ Esto nos recuerda a otro poema de la serie: «Niña ahogada en el pozo».

aparecería «apuñalada». Aunque, como veíamos en el mundo posible, esta expresión «luna apuntillada» se presta a más de una interpretación, esta sería la principal. En los TM encontramos las siguientes soluciones: “immediate surprise of the pointilliste moon” (1), “immediate woe of the dagger-struck moon” (2), “instantaneous pain of pointed moon” (3), “instant pain of the punctured moon” (4), “sudden pain of the moon, finished off with the dagger” (5) e “instantaneous pain of the impaled moon” (6).

Como podemos ver, de nuevo, ninguno de los traductores coincide. El 1 no capta, en absoluto, la referencia del TO y lo traduce con el nombre de una técnica artística en la cual se emplean puntos para pintar («puntillista»), que nada tendría que ver con el TO ni con el poema en sí. El siguiente traductor, Belitt (2), sí capta la referencia y la traduce como «la inmediata congoja de la luna herida a puñal». En este caso, *woe* es más intenso que «dolor» y, además, elimina la animalización de «luna», porque desaparece el término «apuntillada» y ya no nos remite a «res».

Si continuamos leyendo, el traductor 3 lo traduce como si la luna estuviera siendo «apuntada» con un arma (*pointed*), de manera que también se pierde la referencia taurina. Por su parte, el TM 4, traduce esta expresión como «luna pinchada / perforada». De esta forma, se pierde el término cultural y la referencia a la res, pero la imagen se corresponde con la del TO, como sucedía con el 2 y como ocurre también en la 5, aunque aquí los traductores especifican, como en el 2, que la luna ha sido «aniquilada a puñal». El TM 6, por su parte, sorprende en 2014 con una versión completamente distinta según la cual la luna estaría «empalada». En todos los casos se pierde la referencia y la metáfora donde la luna es un toro. Por lo que vemos, hay TM que salvan la imagen, aún con estas pérdidas, y otros que la cambian sin explicación (TM 1, 3 y 6). Los traductores podrían haber añadido “like a bull”, o bien hablar de “the bull moon” en un intento de conservar la identificación de elementos tan importantes, pues en español el verbo «apuntillar» está directamente relacionado con el remate a puñal de una res (RAE, 2014).

Esta idea que aportamos para corregir los TM, sin duda, la introduciríamos en el TM 2, que sería la mejor muestra de la traducción de esta imagen de «Nocturno del hueco», ya que, al contrario que el resto, no incurre en ningún error de sentido grave. Es reseñable la apreciación de una intensificación con *woe*, que no creemos que sea negativa para el TM. Como decimos, en esta ocasión, al contrario que el resto, no incurre en ningún fallo de sentido grave, aunque, como hemos dicho, intentaríamos mejorar también esa alusión al mundo taurino que ninguno ha logrado.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
16 (B 2.1; B 2.3) ¹⁴¹	Mira <u>formas concretas</u> que <u>buscan</u> su <u>vacío</u> , <u>perros</u> equivocados y <u>manzanas mordidas</u> .	Watching the solid forms that seek their void Mistaken dogs, half-eaten apples.	See how the shapes of concretion seek out their vacancy. The dog on a false scent, the bite in the apple.	Look at concrete forms that seek their vacuum. Blundering dogs and nibbled apples.	Look at concrete shapes seeking their void. Mistaken dogs and bitten apples.	Look at the concrete shapes in search of their void. Mistaken dogs and half-eaten apples.	Look at the concrete forms that seek their abyss, the troubled dogs and the apples, unwhole.

En esta imagen, de nuevo el poeta se dirige al amado directamente y le interpela (y de paso hace lo mismo con el lector): «Mira formas concretas que buscan su vacío», con esta intención lo traducen todos los TM, excepto el 1, que, en su lugar, traduce esta forma en gerundio («mirando»), cambiando así la perspectiva. El TM 2, aunque sí traduce el verbo como un imperativo, lo hace con el verbo *see* en lugar de *look*, como el resto. La diferencia es la misma que en español entre «ver» (percibir algo a través de los ojos) y «mirar» (dirigir la vista hacia un sitio) y, en este caso, el poeta, le pide al amado que dirija su mirada hacia las formas concretas, por lo tanto, sería *look* el término que buscamos (3-6).

En cuanto al CD, tanto *shapes* como *forms* son equivalentes al término original «formas». Sin embargo, esta palabra establece una fuerte conexión intratextual en *PNY* y hemos abogado ya, en las anteriores ocasiones en que hemos encontrado este término, por traducirlo como *shapes* (2, 4 y 5) por ser más sugestivo (véase Imagen 7), por lo que aquí respetaríamos esta decisión, guardando además esta conexión dentro del texto¹⁴², igual que hemos hecho con la traducción de «hueco», por ejemplo.

Se puede comprobar también cómo el adjetivo «concretas» se traduce como *solid* (1) («sólido») que cambia el significado, pues «concreto» se refiere a «específico». Esta palabra también se traduce como *concretion* (2), una transposición que podría significar «concreción», entre otras cosas, pero que forma una expresión muy poco natural y que se aleja del significado original (“shapes of concretion”), no resultando, además, nada poético este uso del lenguaje. Como tercera opción, el resto de los traductores utiliza el adjetivo *concrete*, que equivale al término del TO.

Estas «formas concretas», que podemos ver en esta imagen, buscan su «vacío», ya que todo tiende a eso en este universo de desaparición. En este caso, el poeta emplea el término

¹⁴¹ Consideramos que esta imagen reúne dos tipos siguiendo la clasificación de Anderson (véase Figura 7) pues, como hemos explicado, «perros» es una transliteración de «perros marinos», *sea dogs*, que aparece en «Poema doble del lago Edén». A la hora de hacer nuestro balance hemos cuantificado como 0,5 y 0,5 el valor de los dos tipos dentro de esta imagen (véase Figura 26).

¹⁴² Esto es algo que los traductores Humphries (1), Medina y Statman (4) y Uhler y Dahl (6) no han tenido en cuenta y, si bien guardan el paralelismo del término escogido en esta imagen con respecto a su anterior aparición (imagen 7) en este poema, no hacen la conexión intratextual con el poema «Vuelta del paseo» ya que en aquella ocasión lo traducían utilizando el otro término (es decir, *shapes* en lugar de *forms* o al revés). Son conexiones que perderá el lector del texto traducido y que hacen que pierda consistencia el texto en general.

«vacío», no «hueco», y este se traduce de la siguiente forma: *void* (1, 4 y 5), *vacancy* (2), *vacuum* (3) y *abyss* (6). Creemos que *void* es un buen equivalente para «vacío», pero buscaríamos aquí otra opción para distinguirlo de esta palabra que es la que usamos para traducir «hueco». El término *vacancy* se correspondería con la idea de «espacio libre» expresada por el TO, aunque tiene una fuerte relación con el ámbito laboral, pues uno de sus significados es «puesto de trabajo» y, de hecho, aparece como la primera definición en el diccionario Merriam-Webster (2019), por lo que preferiríamos no utilizar aquí este término. En cuanto a *abyss* («abismo»), no la consideramos una opción apropiada, ya que creemos que no significa lo mismo que «vacío» en el TO. Estas formas no están buscando un precipicio, sino ese desaparecer de la muerte representado mediante el concepto de «vacío». Hemos dejado para el final, *vacuum*, que es la opción que utiliza Fredman (3) y que sí creemos que se correspondería con la idea de vacuidad que estaría expresando Lorca. Otra alternativa puede ser *emptiness*, aunque consideramos que la primera suena mejor, entre otras cosas, por ser más breve.

Como hemos visto en el mundo posible, los «perros equivocados» son los «perros marinos» (*sea dogs*) de «Poema doble del lago Edén» (de nuevo una conexión intratextual), que aparecen aquí en su forma abreviada (*dogs*). «Equivocados» ha sido traducido por la mayoría correctamente como *mistaken* y solo en tres casos encontramos otras alternativas: “on a false scent” del TM 2, mientras que el TM 3 emplea el término *blundering* y el 6 *troubled*. De estas tres alternativas adicionales, la primera se podría traducir como «siguiendo el rastro equivocado», en cuyo caso estaría parafraseando el sentido del TO continuando con la metáfora de los «perros». En este caso Belitt, además, ha sido cuidadoso, ya que ha respetado el paralelismo del TO, con Nombre y Adjetivo («perros equivocados» y «manzanas mordidas»): “The dog on a false scent” y “the bite in the apple”.

La siguiente opción, correspondiente a Fredman (3), no parece la más apropiada, ya que *blundering* puede significar «torpe», y podría inducir a una idea distinta a la del TO. Los perros no son torpes, sino que se equivocan y, por eso, llegan a la mujer. Es tan importante mantener el significado de este adjetivo que, gracias a él, hemos podido llegar a la conclusión de que Lorca con «equivocados» se refiere a que se han fijado en una mujer y, de ahí, hacíamos la conexión que esto tiene con la manzana mordida, como se puede ver en el mundo posible. Por esta razón, para que el lector del TM pueda también establecer estas complejísticas, remotas, pero reales y legítimas conexiones, el trabajo del traductor y del crítico ha de ser escrupuloso. Finalmente, *troubled* (6) tampoco es un buen equivalente del TO, ya que estos perros no están «afligidos» o «preocupados». Este no es el significado en absoluto.

Por su parte, la «manzana mordida» es, como sabemos, el símbolo cristiano del pecado que tiene su origen en el Génesis. Este referente religioso aparece, además, estableciendo un

paralelismo sintáctico con «perros equivocados». Podemos leer en los TM las siguientes propuestas: “half-eaten apples” (5 y 1), “the bite in the apple” (2), “nibbled apples” (3), “bitten apples” (4) y “the apples, unwhole” (6). Preferiríamos no traducir esta imagen de la manzana con el adjetivo *half-eaten* («medio mordida»), sobre todo por no ser exactamente lo que dice el TO. La segunda opción tampoco nos parece la más adecuada ya que se centra más en el «mordisco» que en la propia fruta y, aunque el sentido no varía, la forma tampoco obedece a Lorca. La 3 utiliza un adjetivo mucho menos común, pero que quiere decir lo mismo que el TO, *nibbled*, aunque los traductores deben respetar la simpleza del lenguaje, que es una de las características de esta obra. Por todas estas razones, *bitten apples* es, a simple vista, la mejor opción, aunque la 6 con *unwhole* («no completa») logra un magnífico efecto sonoro de la imagen global, a pesar de no guardar el paralelismo, teniendo en cuenta que lo que se pretende con un paralelismo es lograr este tipo de efecto en el sonido.

Creemos que Medina y Statman, encargados de la 4ª traducción de *PNY* son los que mejor reproducen esta imagen 16, en la que juega un papel muy importante la selección léxica (*concrete, shapes, void, mistaken, etc*). Revisaríamos la traducción de *void* como «vacío», porque preferimos utilizar este término como traducción de «hueco», puesto que creemos que encaja en toda la arquitectura del poema y aquí habría que buscar otro término para distinguirlo, como hace Lorca, del concepto de «vacío». Una alternativa podría ser, como hemos dicho *vacuum* o, por ejemplo, *emptiness, space* o, incluso, podríamos hablar de “empty space”.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
17 (B 1)	Mira el ansia, la angustia de un <i>triste</i> mundo fósil que no encuentra el acento de su primer sollozo.	X	Mark but the strain, the anxious, sad bone of the world that nowhere encounters its note of primordial cry.	Look at the anxiety, the anguish of a sad fossil world that never finds the tone of its first sob.	Look at the longing, the anguish of a sad fossil world that cannot find the accent of its first sob.	Look at this sad fossil world, with its anxiety and anguish, a world that can't find the accent of its very first sob.	Look at the longing, the anguish of a sad, fossilized world that cannot see the significance of its first cry.

Esta imagen no aparece traducida por Humphries (1) y no consta tampoco en el TO de su edición de 1940 que, como sabemos, es una edición bilingüe¹⁴³. Respecto al resto de los TM, en primer lugar, «ansia» aparece aquí en el sentido de angustia, congoja, pues, de hecho, aparece junto a este término («angustia»), por lo que no se correspondería con la idea de «deseo», de «ansiar» algo, interpretación que han seguido los TM 3 y 6.

¹⁴³ Como hemos dicho, este texto en Humphries (1) presenta numerosas variantes (versos que ni siquiera están en el TO que manejamos como base).

El TM 2 de esta imagen merece un punto y aparte, pues realiza, como acostumbra una traducción muy libre, donde se incluyen muchos elementos que no están en el TO. Por ejemplo, en lugar de «Mira el ansia, (la angustia, de un triste mundo fósil)», traduce esta expresión como «Marca la tensión» ... Algo inverosímil, que no tiene ningún sentido. O, por ejemplo, en esta misma imagen, habla del «hueso triste del mundo», personificándolo y construyendo, una y otra vez, sus propias figuras, en lugar de transferir la metáfora según la cual el mundo es un «fósil».

En cuanto a la traducción del CD, «el acento de su primer sollozo», *sob* (3, 4 y 5) sería el equivalente de «sollozo» y no *cry* (2 y 6), que sería más general, teniendo «sollozar» un matiz diferente, donde el llanto está marcado por respiraciones entrecortadas profundas. Con respecto a «acento», *note* (2) y *tone* (3), son similares, aunque se refieren a la voz, mientras que *accent* (4 y 5) sería el equivalente más exacto, referido a la pronunciación, aunque aquí lo más importante es la personificación de «sollozo». Por su parte, el TM 6 ha obviado por completo la figura retórica y ha traducido este vocablo como *significance* (6) («importancia»), de modo que lo que se perdería es la personificación de «sollozo».

Observando todas las traducciones, podemos decir que, en nuestra opinión, son los traductores Simon y White (5) los que mejor han traducido este TM. Tanto el significado de «ansia» del TO, como la metáfora («mundo fósil»), así como la traducción de términos como «acento» o «sollozo» han sido resueltos adecuadamente por esta pareja de traductores. Además, consideramos que han logrado construir una imagen muy armoniosa.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
18 (B 1)	Cuando busco en la cama los rumores del hilo, has venido, amor mío, a cubrir mi tejado.	<i>When in my bed I count the murmurs of linen You have come, my love, to cover over my shelter</i>	<i>When I follow the murmuring threads to my bed you are there to draw me to cover, my love.</i>	<i>When I seek on the bed the murmurs of linen you have come, my love, to cover my roof.</i>	<i>When I look in bed for the murmurs of thread, you've come, my love, to cover my roof.</i>	<i>When I search the bed for murmuring thread, I know you've come, my love, to cover my roof.</i>	<i>By the time, in bed, I search for the murmur of the threads you've come, my love, to cover my roof.</i>

En esta imagen en la que el poeta está buscando consuelo y aparece el amante, o al menos su recuerdo para salvaguardarlo, podemos ver en la traducción como el TM 1, por ejemplo, cambia el verbo de «buscar» a «contar», sin embargo, el protagonista no «cuenta rumores de hilo», sino que «busca el rumor», es decir, el «recuerdo» del hilo. No obstante, en esta traducción, podemos observar cómo se produce un bonito efecto sonoro con la traducción de «a cubrir mi tejado» como “to cover over my shelter” donde el traductor logra una bonita rima interna. Además, este también ha cambiado «hilo» por «lino» y «tejado» por «refugio» para mejorar el resultado de la expresión, algo que creemos que ha conseguido y que, siendo

así, es lícito en este caso, ya que también se mantiene el sentido de este «cuadro» que destaca igualmente por su cualidad sonora.

En el TM 2 se observa cómo el traductor se ha equivocado al interpretar la imagen del TO, pues no es que el poeta siga el hilo y este le lleve hasta la cama, sino que, en la cama, busca «el rumor del hilo», sinestesia que tendría una referencia «sexual» implícita. Asimismo, este añade que el amante está allí, en la cama, no que «ha venido», como en el TO, y que le cubre. De este modo, se pierde también la metáfora según la cual una persona (el protagonista) es una casa, además de cambiar el sentido del que se parte. Por otra parte, en general, la sustancia de la expresión de este TM resulta aquí mejorable, especialmente en la última parte: “When I follow the murmuring threads to my bed you are there to draw me to cover, my love”.

El TM 3 traduce, perfectamente, todos los componentes de la imagen según la interpretación que hemos aportado en el mundo posible, aunque cambia «hilo» por «lino» (*linen*), como el TM 1, mientras que el TM 4, sin embargo, respeta la palabra «hilo» en su traducción, consiguiendo un buen resultado a nivel sonoro, ya que *thread* («hilo») rima con *bed* («cama»), aunque al traducir literalmente «tejado» (*roof*), consideramos que no termina de redondear a nivel de expresión la traducción de esta imagen.

El TM 5 es similar al anterior, aunque podemos anotar que, entre otras cosas, añade un “I know”, es decir, «sé», «sé que has venido». Lo que ocurre aquí es que, mediante la introducción de esta expresión y manteniendo el resto de los elementos como el 4, consigue un efecto sonoro mucho más equilibrado y aceptable en el TM. Sin embargo, al TM 6 le ocurre lo contrario. Uhler y Dahl no utilizan aquí la puntuación de una manera muy adecuada y, de esta manera se entrecorta así el ritmo de la imagen: “By the time, in bed, I search for the murmur of the threads you've come, my love, to cover my roof”.

En definitiva, es por la cualidad del sonido, sin duda, por lo que la traducción del TM 5 destaca sobre el resto y lo han logrado con poco más que una transposición (*murmuring*), algún ligero cambio en la sintaxis (de CCL a CD con “the bed”) y la adición, en este caso, de la expresión “I know”, que encaja perfectamente en el poema: “When I search the bed for murmuring thread, I know you’ve come, my love, to cover my roof”.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
19 (B 2.2)	El hueco de una hormiga puede llenar el aire pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos.	The hollow of an ant can fill the wind But you go crying lost across my eyes.	The void of an ant is sufficient to overflow space, yet here in my presence you lament without knowing the end.	The void of an ant can fill the air, but you go moaning directionless in my eyes.	An ant hole can fill the air, but you go moaning without north in my eyes.	The emptied space of an ant can fill the air, but you moan with nothing to guide you through my eyes.	The emptiness of the ant can fill the air but you keep moaning aimlessly before my eyes.

Esta imagen número 19, aunque finalmente creemos que hemos conseguido descifrarla, consideramos que es una de las más complicadas y surrealistas del poema, y más de forma aislada. Esta imagen tipo B 2.2 contiene la palabra clave «hueco», que continuaríamos traduciendo como *void*, como en el estribillo por ser consistentes, como hacen aquí los TM 2 y 3. El resto de las propuestas también son adecuadas, incluso *hole*, ya que se está refiriendo a «hormiga». Otro aspecto traductológico que se puede observar, por ejemplo, en el TM 1, es la traducción de «vas llorando» como *go crying*, que reproduce bien el efecto dinámico de esta perífrasis progresiva del español, no como el 2 y el 5, si bien, como ocurría en la imagen 17 se empobrece el léxico, ya que esta palabra «llorar» (*cry*) es más general que «gemir». El único «pero» podría ser el cambio de «aire» por *wind* («viento») en este TM, aunque hemos visto en el trabajo de Posada (1981) que son equivalentes.

Por su parte, el traductor del TM 2 desvirtúa el TO y no dice que el hueco de una hormiga sea suficiente para llenar el aire, sino que este «desborda el espacio». Una intensificación desmesurada. Además, en cuanto a la adversativa, en lugar de «pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos», traduce “yet here in my presence you lament without knowing the end” («pero aquí en mi presencia te lamentas sin saber el final»), aquí el traductor simplemente elimina y barre todos los elementos del TO y crea un TM completamente nuevo y de la nada. Además, añade incluso ideas que no tienen sentido con el resto del conjunto del poema, «estás en mi presencia y te lamentas por no saber el final», pero no sabemos en realidad de qué final habla ni a qué se refiere.

El TM 3 traduce la imagen de una forma adecuada, recupera la fidelidad con relación al TO, aunque consideramos que la preposición *in* para la expresión de «por mis ojos» no es del todo adecuada, ya que, por una parte, en el TO el autor expresa movimiento mediante el empleo de esta preposición y, por otra, lo que quiere decir es que las lágrimas que está derramando el protagonista tienen un dueño, la persona a la que se dirige este poema. El TM 4 también hace uso de la misma preposición en este caso, mientras que el resto de los traductores ha utilizado *across* (1), *through* (5) y *before* (6). En nuestra opinión tanto la primera opción como la segunda transmitirían también la idea de movimiento y de desplazamiento de la original, además del sentido que le atribuimos. No ocurre lo mismo, sin embargo, con la última preposición, *before* («delante de»), que no se corresponde con el TO en ninguna de las lecturas que decíamos.

Además de la preposición, en el TM 4, Medina y Statman traducen literalmente la expresión «sin Norte», que en inglés no existe. Un equivalente podría ser *directionless*, que es el que han usado el 3 o *aimlessly* (6). Por su parte, el TM 5 traduce el verbo ir + gerundio por presente simple y creemos que la traducción pierde así fuerza expresiva, aunque aquí sí emplean una preposición adecuada, *through* («a través de»).

El problema que se observa, sin embargo, en el TM 6 es, por una parte, la puntuación, que no es del todo adecuada y sería necesario, por ejemplo, incluir una coma delante de *but*. Además, estos traductores indican que la persona «sigue gimiendo» (“keep moaning”), cuando no es eso lo que dice el TO, cambiando el significado así ligeramente. Lo que sí es cierto es que estos traductores no han debido de entender a qué se refería Lorca con la expresión «pero tú vas llorando sin norte por mis ojos», ya que deciden cambiarlo a algo más racional «delante de mis ojos», por lo que aquí ya no hay metáfora que relacione los ojos con un lugar.

La mejor traducción de esta complicada pieza de *PNY* es, en nuestra opinión, la de 1940 de Humphries (1). Consideramos que después nadie la ha vuelto a traducir igual ni mejor. Humphries utiliza un equivalente a la perífrasis en español con *go + verbo -ing* (“go crying”), aunque esto lo hacen también los TM 3 y 4 que, en este caso, optan por el verbo adecuado, *moan* («gemir»), más específico que *cry* «llorar», pero, al contrario que estos dos, Humphries utiliza adecuadamente la preposición, en este caso *through*, que le aporta al TM el dinamismo que tiene la imagen original. Además de esto, revisaríamos también la traducción de «aire» que, aunque es equivalente a «viento», la traduciríamos como *wind*, por estar más cerca del TO. De este modo, nuestra propuesta sería: “The void of an ant can fill the wind, but you go moaning lost across my eyes”.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL <i>A</i>	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
20 (B 2.2)	No, por mis ojos no, que ahora me enseñas cuatro ríos ceñidos en tu brazo, en la dura barraca donde la luna prisionera devora a un marinero delante de los niños.	<i>No, not across my eyes. Today you show Four ashen rivers in your arms In the rough barracks where the captive moon Devours a sailor before the children's eyes.</i>	<i>Yet not in my presence; for now you uncover four rivers of ash on your arm, in the comfortless hutch where the criminal moon devours the sailor while the children look on.</i>	<i>No, not in my eyes, that show me now four rivers girded on your arm, in the cruel hut where the prisoner-moon devours a sailor in front of the children.</i>	<i>No, not in my eyes, now that show me four narrow rivers circling your arm, in the crude shack where the imprisoned moon devours a sailor in front of the children.</i>	<i>No, not through my eyes, because now you show me four rivers wrapped tightly around your arm, in the rough lean-to where the imprisoned moon devours a sailor in front of the children.</i>	<i>No, not before my eyes, that you could finally show me four rivers fastened to your arm, in the sturdy cabin where the captive moon devours a sailor in front of his children.</i>

Igual que en la imagen anterior, aquí habría que traducir «por mis ojos» con las preposiciones *across* (1) o *through* (5). El resto, por los motivos antes argumentados, no sería correcto. El TM 2 eliminaba por completo esta figura en la imagen anterior, y lo vuelve a hacer aquí.

Respecto a la enigmática metáfora que creemos que hemos conseguido descifrar, los TM 1 y 2 la traducen como «cuatro ríos de ceniza en tus brazos». La «ceniza» simboliza la muerte, por lo que estaría cambiando la imagen totalmente, ya que en principio vendrían a representar los vástagos del amado. Esto creemos que puede haber ocurrido por confusión del

traductor que cambia «ceñido» por «ceniza». Además, este traductor cambia a plural «brazo», aunque lo más importante, sin duda, es lo anterior.

El TM 4 califica a los ríos como «estrechos», un adjetivo que emplea de forma gratuita, que no está en el TO y no reproduce el significado que hemos argumentado que le correspondería a esta imagen. Además, esta traducción indica que estos ríos están «rodeando» (*circling*) el brazo, que actuaría como equivalente de «ceñido», aunque el TO es más intenso y este más laxo. El TM 5 parafrasea el TO con «envuelto» (*wrapped*) y «firmemente» *tightly* y, por último, la traducción 6 emplea el verbo «atados» (*fastened*) que sí sería equivalente, aunque comete el error de traducir «ahora» del TO como *finally*, que transmite la idea de que es algo que estaba esperando el autor cuando, precisamente, el hecho de que el amante le muestre estos «cuatro ríos» representa para él una sorpresa (y no precisamente agradable, en principio). Por tanto, este adverbio no sería aquí apropiado.

La «barraca», donde la luna está prisionera y «devora a un marinero» creemos que se referiría, como hemos visto, a una de las barracas de feria de Coney Island (Anderson, 2015a), una referencia difícil de dirimir para los traductores. Es por ello por lo que en los TM lo encontramos como *barracks* (1), «barraca» donde se hospedan los soldados; *hutch* (2), «refugio» o «choza»; *hut* (3), «refugio» o «cobertizo»; *sack* (4), «casucha»; *leanto* (5), «cobertizo» y, por último, *sturdy cabin* (6), «cabaña fuerte». Por tanto, como vemos, ninguna de las traducciones interpreta bien este término, y se pierde esta referencia cultural neoyorquina que en inglés sería *fair stall* o *fairground booth* y que podría haberse traducido simplemente como *stall* o *booth*.

Además, esta «barraca» en el TO aparece calificada como «dura» y, en los TM, encontramos las siguientes opciones: *rough* (1 y 5) («violento»), *comfortless* (2) («incómodo»), *cruel* (3) («cruel»), *crude* (4) («crudo»), y *sturdy* (6) («robusto»). Como vemos, un simple adjetivo y hasta cinco opciones distintas, pero ¿a qué se referiría Lorca aquí? Suponemos que, en este caso, por el contexto y el significado de la imagen, Lorca emplearía el término con significado de «cruel» o «violento», por lo que aquí valdrían las opciones barajadas por los TM 1, 3 y 5.

En cuanto a la luna, esta también aparece adjetivada, esta vez como *captive* (1 y 6), *criminal* (2), *prisoner* (3) e *imprisoned* (4 y 5). Aquí, la tercera opción sería literalmente equivalente al TO y el resto son equivalentes, aunque tal vez la única que imaginamos, además de la anterior, como palabra «lorquiana» para utilizar en este contexto podría ser *imprisoned* y es que, como dice Statman en una entrevista con Galasso (2014), Lorca tiene su propio lenguaje.

De todas las traducciones, es la número 5, realizada por Simon y White, la que consigue reproducir mejor los elementos incluidos en el TO como, por ejemplo, la imagen del llanto, con

la preposición *through* o el símbolo de los ríos, que ya hemos visto cómo algunos traductores lo cambian totalmente y transforman este potente símbolo de vida en muerte. Otro de sus aciertos es la traducción del adjetivo asociado a barraca, aunque este término en sí ningún traductor ha sabido ni reconocerlo ni traducirlo, si bien no resulta nada obvio.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
21 (B 1)	Para ver que todo se ha ido, ¡amor inexpugnable, amor, huido!	To see that all has gone O obstinate departed love!	To see how all passes! O intractable, runaway love!	To see that all has gone -- love impenetrable, love fled!	To see that everything has gone, love unassailable, fleeting love!	If you want to see that nothing is left, my impenetrable love, now that you have gone,	In order to see that everything has gone, my unassailable love, my fugitive love.

En la traducción de esta imagen, donde el amor aparece personalizado dos veces, consideramos muy importante el sonido, ya que se trata de parte de uno de los estribillos y, tal y como hemos señalado, se producen varios paralelismos sintácticos.

Por otra parte, en cuanto a la traducción de los adjetivos que acompañan a «amor», queremos señalar que se aprecia en los TM cómo algunos traductores los han traducido de una forma que consideramos desacertada. Por ejemplo, este sería el caso del TM 1, donde se traduce «inexpugnable» como *obstinate* («cabezón») y, si bien una de las acepciones de este término en castellano puede ser «difícil de convencer», según la RAE (2014), por el contexto y una vez interpretado el poema, no creemos que Lorca estuviera refiriendo a esto, sino más bien a «inexpugnable» en el sentido de «innacesible» porque este amor ha huído, como dice a continuación.

En cuanto a *intractable*, que es la traducción del 2, creemos que tampoco sería un buen equivalente en este contexto, ya que significa «incurable» o «difícil de resolver». Tampoco la traducción de Fredman (3) ni la de Simon y White (5) serviría en este caso, ya que no es «impenetrable» (*impenetrable*) lo que Lorca quiere decir, sino *unassailable*, como sí señalan los TM 4 y 6.

De los dos TM que respetan el sentido del TO, el 4 y el 6, creemos que el 4 es a nivel de estilo y a nivel sonoro quizás el que destaca por encima del resto. Este TM, además, decide combinar y en primer lugar pospone el adjetivo y en segundo lugar lo antepone y logra así a nivel de sonido un destacable resultado: “To see that everything has gone, love unassailable, fleeting love!”

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL <i>A</i>	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
22 (B 2.1)	No, no me des tu hueco, ¡que ya va por el aire el mío!	<i>Yield not your emptiness. Let mine be lost on air!</i>	<i>Do not leave me your emptiness, but suffer my own to be lost in the air!</i>	<i>No, don't give me your void, mine will still go through the air!</i>	<i>No, don't give me your hole now that mine goes through the air!</i>	<i>don't give me your emptied space. No. Mine is already traveling through the air!</i>	<i>No, don't give me your emptiness, mine is already out in the open!</i>

En la traducción de esta imagen, cuyo significado veíamos ya también en el apartado dedicado a la exploración del mundo posible (8.2., «Mundo posible de “Nocturno del hueco”»), es traducido de distinta forma a lo largo del tiempo. Primero empieza Humphries (1) con “Yield not your emptiness”, que en español equivaldría a «no cedas tu hueco». El traductor no repite la negación del TO, que indica lo contrariado del estado del protagonista, su cambio de actitud. Lo mismo ocurre con el 2 y el 5. Igualmente, creemos que el verbo, como suele ocurrir, es más general el del TO, «dar», que el del TM 1. El resto de los traductores sí utiliza el equivalente, *give*, y el 2, sin embargo, también lo cambia a *leave* («abandonar»). Además de este aspecto, entra aquí de nuevo la problemática de la traducción de «hueco», de la que ya hemos hablado y, como hemos explicado, de tener que escoger, cualquier opción de las presentadas aquí podría actuar como equivalente, excepto la de 4, que usan *hole*, y que ya hemos explicado que resultaría inadecuada.

La segunda parte de esta imagen 22, que aparece acotada por signos de exclamación, algo que reproducen todos los TM, cambia también en su volcado a la lengua inglesa por mediación de Humphries (1) que dice «deja que se pierda el mío», en lugar de indicar que el su vacío, el del protagonista, ya es un hecho también. Algo, como vemos, fundamental en estas líneas. En el TM 2 el protagonista en cambio le dice al amado que no le dé su hueco, sino que sufra el suyo, que ya está en el aire, algo que tampoco es lo que estaría escrito en el TO. Otro cambio de sentido es el de Fredman (3) que, después de decirle al amado que no le dé su hueco, añade que el suyo todavía irá a través del aire. Este uso del verbo en futuro aquí no tiene ningún sentido, según creemos y, desde luego, no forma parte del TO.

Si continuamos recorriendo las traducciones, más adelante, en la 4, encontramos la traducción de Medina y Statman, que sí captan el sentido original, aunque creemos que hay un ligero matiz que no reproducen, en “No, don't give me your hole now that mine goes through the air!”, no echamos en falta que digan que el hueco del protagonista «ya» está también por el aire. En ese caso, nosotros añadiríamos: “No, don't give me your hole now that mine is already going through the air!”. Este *already*, sí es introducido por el TM 5 de Simon y White y, de hecho, creemos que estos son los que mejor trasladan a la lengua extranjera este cuadro, con todos sus significados. Cambian el lugar de la doble negativa, es decir, de la repetición, ya que en vez de decir «No, no» al principio lo que hacen es separarlo, “don't give me your emptied space. No.”, pero lo reproducen.

Por su parte, creemos que a la 6 le faltaría también hacer énfasis en la explicación, por qué no quiere el protagonista ya el hueco del amado, ese momento en el que dice «“que” ya va...», ese «que» introduce una explicación y un punto de inflexión importante tanto en la imagen como en el poema.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
23 (B 1)	A ¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa! Para ver que todo se ha ido.	<i>To see that all has gone.</i>	<i>And pity us-- you and myself and the wind! To see how all passes!</i>	<i>Ay of me, ay of you, of the breeze! To see that all has gone.</i>	<i>Ay de ti, ay de mí, pity the breeze! To see that everything has gone.</i>	<i>Who will pity you, or me, or the breeze? If you want to see that nothing is left.</i>	<i>Oh you, oh me, oh the breeze! In order to see that everything has gone.</i>

Lo más complejo de traducir aquí es la interjección, que es muy cultural y, a pesar de su dificultad creemos que no debería ser omitida, ya que la carga expresiva es indudable. En los TM, los traductores 3 y 4 han optado por la «exotización» en sus producciones, reproduciéndolo en español. Bajo nuestro punto de vista, esto sacaría al lector del mundo que se crea cuando se ve inmerso en la lectura y, además, puede que el lector ni siquiera espere en un libro que lleva por título *PNY* esta expresión tan exótica. En este sentido, optaríamos por la opción de Uhler y Dahl (6) que lo reproducen con *oh* adaptándolo así a la cultura de llegada y no perdiendo, como el 1, 2 y 5, este aspecto.

El TM 1 no traduce la segunda parte, «Para ver que todo se ha ido», que no aparece tampoco en su texto en español (consultar «Anexo II»), pero será el único que presente este problema, ya que el resto sí lo reproducen. En el 2 podemos leer “And pity us--you and myself and the wind! To see how all passes!” y, si bien creemos que prodría mejorarse la expresión, sí reproduce todo el contenido y sentido del TO. El 3, es más literal y, sin embargo, creemos que menos expresivo que el 2, igual que el 4. Punto y seguido merece la traducción número 5, que, aunque capta el sentido de «ay» con el verbo *pity*, convirtiéndolo en pregunta para reproducir la intención del TO, este no sería el problema, aunque también podría haberlo hecho usando la exclamación “pity of you, of me, of the breeze”, sino que creemos que en la traducción de la segunda parte, «para ver que todo se ha ido», introduce una condicional “if you want to see that nothing is left”, de manera que parece dirigirse al amante, cuando no es así, ni el poeta está estableciendo condición alguna. El 6 sí haría esto bien, aunque opinamos que “In order to see...” es una estructura que transmite poca emoción, por lo que en este caso optaríamos por el trabajo de Belitt (2) aunque sugerimos añadir la interjección y reescribir la segunda parte, como, por ejemplo, así: “Oh, and pity us--you and myself and the wind! To see how everything is gone.”

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
24, 27, 32, 37, 39 (A)	Yo ¹⁴⁴ .	I;	I.	I.	I.	Me.	I.

En esta imagen que se repite hasta en cinco ocasiones y que está solo ocupada por el pronombre, optaríamos por ser lo más fieles posibles, como siempre, al TO, por tanto, para reproducir su fuerza, nos quedaríamos con el pronombre personal en primera persona, *I*, seguido de punto, siendo así concisos y pulcros, como el TO¹⁴⁵.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
25 (B 1)	Con el hueco blanquísimo de un caballo ¹⁴⁶ , crines de ceniza.	and my horse's whitest emptiness Mane of ashes;	With that whitest void of a horse, the ash of his mane.	With the whitest void of a horse, ashen mane.	With the whitest hole of a horse, ashen manes.	With the white emptied space of a horse, ashen-maned.	With the whitest space of a horse, manes of ash.

De nuevo tenemos aquí una «imagen hueca». Como hemos argumentado en anteriores ocasiones, aquí continuaríamos intentando mantener las conexiones establecidas por el poema y volveríamos a traducirlo como *void*, como hacen los TM 2 y 3. Por supuesto, para la traducción de «blanquísimo» optaríamos por el superlativo *whitest*, como hacen todos, excepto el TM 5. Además, como en anteriores ocasiones, evitaríamos usar el genitivo, como el TM 1, ya que dificulta el ritmo de la imagen.

Lorca le añade a este caballo «crines», que según la RAE (2014) en español se usa indistintamente en plural o singular, que son «de ceniza», símbolo de muerte. En el TM 2 podemos ver cómo se hace una inversión de los términos y dice «la ceniza de su crin», aunque el sentido es el mismo. Sin embargo, la forma de expresión tanto de esta traducción como la de los dos últimos traductores no nos parece la más poética: “ashen manes” y “ashen-maded”. La primera se podría traducir de vuelta al español como «crines cenicientas» y para la segunda, que es un adjetivo compuesto, habría que traducirlo como «con crin de ceniza».

La traducción de Fredman (3) destaca aquí sobre el resto. En primer lugar, por su traducción del término clave del poema, «hueco» (*void*), la puntuación, que sigue al TO, y la traducción de «caballo de ceniza» a nivel de expresión.

¹⁴⁴ Los distintos números se corresponden con las distintas veces en que esta imagen aparece en el poema y la posición que ocupa.

¹⁴⁵ Los resultados de esta imagen se multiplicarán tantas veces como aparece (hasta 5) para calcular el balance en el apartado 8.5., «Balance de la traducción de “Nocturno del hueco”».

¹⁴⁶ Repetición también (véase imagen 33).

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
26 (B 2.1)	Plaza ¹⁴⁷ pura y doblada.	<i>pure and measured square.</i>	<i>The immaculate square doubled back.</i>	<i>Pure and folded place.</i>	<i>Plaza pure and doubled.</i>	<i>Pure and folded plaza.</i>	<i>Pure and twisted plaza.</i>

En el mundo posible hemos visto que ninguno de los críticos había logrado interpretar bien esta imagen, cuyo problema es, no solo la traducción de «plaza», que sabemos que se refiere a la «plaza de toros», sino también, al significado del adjetivo «doblada», pues «pura» sí sabemos que hace referencia a muerte. Si es así y ni la crítica ha sabido interpretar algunos elementos de esta imagen es probable que los traductores hayan encontrado problemas. A continuación, vamos a ver qué han hecho al respecto.

Para traducir esta «plaza», en inglés no podríamos ser tan ambiguos como es Lorca en el TO y hacer que el lector adivine que se trata de una «plaza de toros», puesto que solo existe como posibilidad el término *bullring* como traducción de «plaza de toros» en la LM. Este término no es la primera vez que aparece en este poema y las dos veces lo hace de una forma ambigua, pues Lorca solo escribe «plaza», utilizando la elipsis. En la imagen anterior, sugeríamos traducirlo como *arena*, que es el nombre utilizado para los lugares públicos donde se celebran espectáculos de entretenimiento. Así, el lector del TM tendría que inferir, como el del TO, que se trata de una «plaza de toros».

Sin embargo, en esta ocasión también podemos solucionarlo, o bien de esta misma forma, y hacer así que los lectores del TM tengan la misma experiencia, o tal vez podríamos ser más específicos de lo que es el TO y podríamos revelar ahora, ya que es la segunda vez que aparece este término en la composición y ya no vuelve a aparecer, que se trata de una «plaza de toros» (*bullring*). Otra opción es utilizar solo *ring*, pero puede llevar a confusión por sus múltiples significados asociados. Este término, *ring*, aparecería también en «Niña ahogada en el pozo» con el significado de «anillo». En principio, somos partidarios de mantener la ambigüedad, como decía Eco (2009) y traducirlo como *arena* de nuevo.

Creemos que los traductores de *PNY* no han entendido esta referencia, pues han traducido esta «plaza» como *square* (1 y 2) o *plaza* (4, 5 y 6), en este último caso exotizando el TM, aunque, como se explicó anteriormente, este término se utiliza en inglés con otros significados. El TM 3, probablemente no sabe a qué se refiere el poeta exactamente y lo traduce de una forma más general, *place* («lugar»).

El término «plaza», sin embargo, es clave en esta imagen para poder entender las posteriores significaciones. Los adjetivos que se le atribuyen han sido traducidos como *pure* e *immaculate* (2) para «pura» y *measured* (1), *doubled (back)* (2 y 4), *folded* (3 y 5) y *twisted* (6)

¹⁴⁷ Aquí la plaza estaría personificada, como si fuera un muerto o animalizada, como si fuera un toro.

para «doblada». En cuanto a las traducciones de «pura», creemos que ambas podrían ser equivalentes. Sin embargo, las traducciones de «doblada» habrá que analizarlas detenidamente.

En primer lugar, *measured* significa «medida» o «calculada» y haría referencia al tamaño, puesto que el traductor ha debido considerar que este adjetivo, de alguna manera, haría alusión a la dimensión de la plaza, pero, por las razones aportadas, creemos que no es su significado, si bien *doubled (back)*, otra de las opciones, también incurriría en lo que consideramos una interpretación que no está fundamentada, aunque es lógico que hayan podido llegar a esta consideración, pero creemos que en Lorca siempre hay que ahondar un poco en los posibles significados. La tercera opción, *folded*, se referiría a «doblado» en el sentido de «plegada» y, por último, en el TM 6 consideran que «doblada» se refiere a «girada» (*turn*) y la traducen como *twisted*, que tampoco tendría ningún sentido. Como vemos, y como suponíamos, ningún traductor ha interpretado bien tampoco el significado que creemos que tendría este adjetivo.

Para traducir adecuadamente esta imagen, habría que optar por uno de los dos significados que creemos que tiene aquí este adjetivo. Como se ha visto en el mundo posible, «plaza doblada» puede ser una metáfora de un «toro agonizante», ya que «doblar» en tauromaquia se refiere al toro cayendo al final de la lidia, según la RAE (2014), aunque este término puede hacer referencia también al «doblar de las campanas» que indicarían que la muerte está presente en esta plaza. Ambos sentidos encajan perfectamente con este poema, aunque a la hora de traducir habría que optar por privilegiar uno de los dos (*bended* o *tolled*), en cuyo caso creemos que tal vez tendría más sentido que se estuviera refiriendo al doblar de las campanas, pues ya se ha identificado antes a la luna con el toro y no creemos que identifique también la plaza con este animal. Pensamos que tiene más sentido que esta plaza sea pura, por la presencia de la muerte y, por este mismo motivo, «doblan» por ella las campanas, *toll*, en inglés.

Por supuesto, consideramos, por este motivo, que ninguna de las traducciones anteriores es correcta. Sin embargo, la menos incorrecta es la número 3, ya que traduce «plaza» como *place* («lugar») y, si bien se pierde la referencia original que, recordemos, era «plaza de toros», al menos no cambia por completo el significado como hace el resto. Y, respecto al adjetivo, «doblada», de manera informal *folded* significa «vencido» (*given up*). Por tanto, dentro de todo, es la traducción que «menos pérdidas» presentaría. En cualquier caso, propondríamos una nueva traducción como, por ejemplo: "Pure and tolled arena", si no queremos hacer la referencia directa a «plaza de toros» (*bullring*) y, en caso de considerar que la «plaza doblada» es metáfora de «toro vencido», se podría traducir como "Pure and bended arena", aunque en principio creemos que la lectura anterior sería la correcta. El problema es que la ambigüedad que causa la LO se pierde en el uso del adjetivo al traducirlo al inglés.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
28 (B 1)	<p><i>A</i></p> <p>Mi hueco traspasado con las axilas rotas.</p>	<p><i>emptiness, trespassed on my broken armpits,</i></p>	<p><i>My void countercrossed by the sundering arm-pit.</i></p>	<p><i>My void transfixed with the broken armpits.</i></p>	<p><i>My hole run through with broken armpits.</i></p>	<p><i>My emptied space pierced with what remains of my armpits.</i></p>	<p><i>My hollow penetrated with torn armpits.</i></p>

Además de la traducción del símbolo, «hueco» (*void* para nosotros), «traspasado», como explicábamos en el mundo posible, recuerda aquí a una imagen de martirio, como la de San Sebastián, traspasado por flechas, si bien podría referirse a cualquier arma. La traducción más adecuada de este verbo, para intentar evocar esta idea relacionada con el Santo, sería con el verbo *pierced* (5) en inglés, seguido de lejos de *transfixed* (3). *Run through* (4) significa «reparar», que no tiene nada que ver con el TO. Lo mismo ocurre con *trespass* (1), «violar», o «transgredir», o *penetrated* (6), que tiene una connotación erótica evidente. En cuanto a *countercross* (2) no aparece en los diccionarios consultados y no está tampoco en el corpus que utilizamos. Sin embargo, creemos que puede tratarse de una creación del traductor que vendría de *cross-counter*, un término utilizado en boxeo y que podríamos traducir al español como «contraataque» y que usado aquí como verbo sería «atacar a la contra». Como vemos, con este uso, por ejemplo, se perdería la reminiscencia religiosa contenida en la imagen y que forma parte del estilo de la obra.

En cuanto al CCC, observamos varios problemas ya que, por una parte, vemos cómo lo que nos dibuja el poeta en esta imagen es cómo su hueco, en este estadio, está totalmente destruido e incluso sus axilas rotas, ya no queda ningún «perfil de yeso». El poeta emplea aquí el término «axila», como una metonimia de «cuerpo». Sin embargo, en inglés el término *armpit* tiene una connotación, en cierto modo negativa, aunque se refiere a la misma cavidad del cuerpo, por lo que sugeriríamos utilizar o bien *underarm* o bien incluso *axilla*, aunque ambos sean menos comunes.

Algunos traductores, sin embargo, no han debido entender esta imagen ya que han cambiado la preposición y, en lugar del hueco «con» las axilas rotas, encontramos «sobre» (1) y «por» (2), lo que cambia por completo la representación visual planteada por el poeta. No es lo mismo decir «Mi hueco traspasado “por” las axilas rotas», es decir, que las axilas han hecho que mi hueco esté traspasado, que «Mi hueco traspasado “con” las axilas rotas».

El resto de los traductores 3-6 sí traduce bien esta imagen número 24. Los traductores del TM 5 lo hacen utilizando una transposición y el 6 cambia el verbo «romper» por «rasgar» (*torn*). En este último caso, conservaríamos el verbo original preferiblemente porque «romper» va a remitirnos a «estatuas», que es igual a «muertos». Estas «estatuas» están hechas del «yeso» de los perfiles verso 36 y este se «rompe», sin embargo, el «yeso» no se «rasga».

De todas las traducciones, la 3, realizada por Stephen Fredman en 1975 sería la que mejor traslada esta imagen a la LM, principalmente por la traducción del término principal,

«hueco», así como por el empleo del verbo, que estaría relacionado con la imagen de martirio que despierta este verso. De todas formas, creemos que este verbo se podría traducir simplemente por *shot*, que además seguiría el estilo de simpleza del TO en el vocabulario y tendría una buena aceptación en la LM, ya que es muy común y se utiliza de forma habitual. Finalmente, también es el empleo adecuado de la preposición «con» lo que determina que este traductor haya construido una imagen en la LM que creemos que resulta notable con respecto al resto.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
29 (B 2.2)	Piel seca de uva neutra y amianto de madrugada.	<i>Dry skin of neutral grape, asbestos dawn.</i>	<i>The dried, neuter grape-skin and asbestos of dawn.</i>	<i>Dry skin of neuter grape and asbestos of earlymorning.</i>	<i>Dry skin of a neuter grape and amianthus of dawn.</i>	<i>Like a neutered grape's shriveled skin and asbestos of dawn.</i>	<i>Dry skin of bland grapes and the asbestos of unbroken dawn.</i>

En esta imagen podemos leer hasta tres metáforas distintas. A continuación, vamos a ver cómo han trasladado cada una de ellas al inglés los traductores. En primer lugar, «piel seca» se refiere al amante, como exponíamos, y «de uva neutra» sería el fruto infecundo de su amor. En general, todos los traductores trasladan la primera metáfora literalmente como *dry skin*, aunque observamos que hay tres TM que presentan diferencias. Por una parte, el TM 1, que traduce la «uva neutra» como *neutral* y debemos tener en cuenta de que el inglés distingue entre *neutral* y *neuter*. El primero se refiere a «que no toma parte en conflictos» y el segundo a «imparcial», que sería el que usaríamos en este caso.

Por otra parte, el TM 2, reduce erróneamente a una las dos metáforas, con las consecuencias ilativas que esto tendría. Así, en la traducción “The dried, neuter grape-skin”, («La disecada piel neutra de uva»), se estaría perdiendo la segunda metáfora que alude al fruto no fecundo de su amor. No es el único traductor al que le ocurre, ya que en el TM 5 podemos observar lo mismo. En este caso, los traductores han optado por “Like a neutered grape’s shriveled skin” («Como una piel seca de uva neutra»), por lo que se pierde también esa relevante referencia al hijo imposible, lo que demuestra que no han entendido el críptico TO. Además, estos TM estarían también añadiendo un significado, ya que se podría hacer la lectura de que es el amante «la piel seca (de uva)» el que sería «neutro», es decir, ni masculino, ni femenino, lo cual, consideramos que no tiene nada que ver con la intención del autor y ocasionaría confusión y alteraría el significado.

Por su parte, el TM 6 comete un error diferente. Este no habla de «uva neutra», en el sentido de que no ha sido fecundada, sino de «uva insípida» (*bland*), por lo que la referencia a la descendencia y al añorado fruto del amor también se perdería, porque no han sabido interpretar tampoco esta metáfora.

En cuanto a la última metáfora de esta imagen, de una gran pureza expresiva, «amianto de madrugada», se refiere a la «luna», como símbolo de muerte, por ser el «amianto» una sustancia tóxica y por la localización en el tiempo, «de madrugada». La mayoría de los TM lo registran como “abestos (of) (unbroken) dawn/earlymorning”, excepto el 4, que presenta “*amianthus of dawn*”. Según la RAE (2014), el «asbesto» es un mineral similar al amianto, aunque sus fibras son duras, mientras que el «amianto» cuenta con fibras flexibles, pero aquí lo importante, es que ambos son nocivos para la salud, razón por la que Lorca lo relaciona con la luna. Según la base de datos terminológica de la Unión Europea, IATE (1999), «amianto» se traduce al inglés como *asbestos*, aunque siempre en contextos relacionados con la industria, tecnología, energía o transporte, entre otros. Vemos que solo el 4 se decanta por *amianthus*. En este caso, ambas opciones guardarían el significado original, aunque, por compartir *amianthus* el mismo origen etimológico del latín que «amianto» (*amiantus*) y por poder parecer así una palabra más poética, procuraríamos utilizarla sobre *asbestos*.

Aunque el TM 1 no ha traducido la conjunción «y» del TO, el ritmo y la musicalidad del TM es óptima, al igual que la recreación de las imágenes. En cuanto al resto, el TM 3 traduce «madrugada» como *earlymorning* haciendo un compuesto de creación propia, pues lo normal sería separar los términos *early* y *morning* (literalmente, «temprano por la mañana»). El TM 6 propone una traducción diferente al resto, ya que parecen darse cuenta de que, si bien la madrugada puede ser equivalente al alba, también puede referirse al tiempo previo a esta, según la RAE (2014). De hecho, si con esta metáfora, «amianto de madrugada», el poeta se refiere a la «luna», es probable que se refiera a las horas previas a la luz del alba y no al alba. Es más, si decimos «amianto del alba», como dicen todos los TM menos el 6, se evapora ante nosotros cualquier conexión con «luna», por lo que, en este caso, hacen un trabajo meritorio al traducirlo como “unbroken dawn”.

No obstante, en esta imagen, el mejor trabajo de traducción, desde nuestro punto de vista, lo presentan Medina y Statman (4) por cómo han traducido las dos primeras referencias y el término «amianto», de marcado carácter lorquiano, aunque introduciríamos un cambio importante, pues haríamos la distinción que hacen Uhler y Dahl (6) entre «alba» y «madrugada» para representar así la «luna» en esta metáfora de muerte.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
30 (B 2.2)	Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo	(All the light of the world finds room in a single eye,	The light of the world passes into the round of an eye.	All the light of the world contained within an eye.	All the light of the world fits inside an eye.	All the world's light fits inside an eye.	All the light of the world fits inside an eye.

Podemos ver aquí cómo el TO plantea la metáfora del «ojo es un lugar», pues, «Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo», y Humphries (1) en su TM hace esta metáfora más

evidente con la expresión “finds room” («encuentra sitio»). En concreto, su traducción es “All the light of the world finds room in a single eye” y, como vemos, también intensifica el TO añadiendo «en un solo ojo».

Si continuamos con el análisis, el TM 2, que suele ser el que más diferencias plantea junto con el 1, también añade información que no está en el TO. Aquí, no solo cambia el verbo «caber» por «pasar», que elimina directamente la metáfora del ojo como espacio, sino que además «la luz “pasa” al “círculo” del ojo», cuando esto ni está en el TO, ni es importante, ni transmite la intención e idea del autor tal y como se ha expuesto en nuestro apartado sobre la traducción.

En esta ocasión, el TM 3 también es ligeramente diferente, pues cambia el verbo por «contener» y este traductor lo que indica es que la luz «está contenida» en un ojo. Sin embargo, no es esto lo que dice Lorca, que está indicando que «cabe» en potencia, es decir, que es una posibilidad, pero esto no quiere decir que «esté» dentro de un ojo.

Por estos motivos, consideramos que son los traductores de los TM 4 y 6 los que reproducen mejor el TO, ya que utilizan bien el verbo y reproducen la metáfora que incluye la imagen.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
31 (B 3)	Canta el gallo y su canto dura más que sus alas.	The cock cries, and his cry outlasts his wings.)	The cock calls, and his cry will outdistance his wings.	The cock sings and his song endures longer than his wings.	The rooster crows and his song lasts longer than his wings.	The rooster crows and his song lasts longer than his wings.	The cock crows and his song is longer than his wings.

Esta es la única imagen del poema que, pese a tener claro que se trata de una referencia religiosa, creemos que faltaría algo a la hora de interpretar la segunda parte «y su canto dura más que sus alas». Como decíamos también con la anterior, estas imágenes parecen más enigmáticas, por ello la hemos etiquetado como tipo B 3 (véase Figura 7).

En inglés americano, que es la variedad que deberían seguir estas traducciones por estar publicadas en EE. UU., el equivalente a «gallo», protagonista de esta representación, es *rooster* (4 y 5), mientras que en el Reino Unido sería *cock*. A pesar del lugar donde es publicado este libro, la mayoría de los traductores han traducido el término en su variedad británica y solo los traductores 4 y 5 se han inclinado por mantener la americana, con el que estaríamos de acuerdo.

En español decimos que el gallo «canta» y, para ello, en inglés se utiliza el verbo *crow* (4, 5 y 6). El TM 3, sin embargo, estaría haciendo una traducción literal con *sings*, que no sería adecuada en principio, pues existe un verbo específico. El TM 1 y el TM 2 utilizan *cry*, que también se usa para indicar el sonido producido por un ave en inglés. Sin embargo, tal y como

nos muestra el corpus, el verbo *crow* va a remitir a un angloparlante antes a la noción de ave que *cry*, que, a su vez, sugiere antes la idea de «llanto».

En la comparación, «su canto dura más que sus alas», dos traductores se han decantado por *last* (4 y 5) para la traducción del verbo, otros por *outlast* (1), *outdistance* (2), o las expresiones “endure longer” (3) y, finalmente, “is longer” (6). En este caso, creemos que solo *outdistance* implicaría un significado diferente, porque en el TO «durar» se refiere al tiempo y este verbo implicaría «distancia». Por lo demás, cualquiera de las opciones es adecuada.

Son las traducciones 4 y 5, que son idénticas, las que, por las elecciones que hacen a nivel semántico y por adaptarse a la cultura de recepción con el término *rooster*, por ejemplo, consideramos que traducen mejor esta imagen al inglés. De haber, como sospechamos, algún significado oculto aquí, en la comparación, que se nos escapa, este debería poder leerse literalmente también en el TM.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
33 (B 2.1)	Con el hueco blanquísimo de un caballo ¹⁴⁸ .	and my horse's whitest emptiness	With that whitest void of a horse.	With the whitest void of a horse.	With the whitest hole of a horse.	With the white emptied space of a horse.	With the whitest space of a horse.

En esta imagen, podemos comprobar que los traductores son todos coherentes pues reproducen esta hipérbole y estos símbolos de la misma manera que lo hacían cuando habían aparecido estos elementos en la imagen previa, la número 25. En esta imagen 25 ya señalábamos que la traducción más adecuada aquí será la de los TM 2 y 3, por las razones que ya alegábamos entonces.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
34 (B 2.2)	Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras.	Corralled by onlookers with ants in their words.	Circled by onlookers whose words swarm with ants.	Encircled by spectators who keep ants in the words	Surrounded by spectators with ants in their words.	Ringed by onlookers with their ant-teeming words.	Surrounded by spectators with ants in their words.

En esta imagen, podemos ver cómo los espectadores están rodeando al protagonista («Yo. / Con el hueco blanquísimo de un caballo»), cuya disposición circular vendría a confirmarnos que estarían en una «plaza de toros» (versos 14 y 58), como sospechábamos. Aunque no hayan entendido esta referencia a la plaza de toros, los traductores vierten bien este verbo, pues aquí pueden seguir una traducción literal sin equivocarse. El 1, sin embargo, lo

¹⁴⁸ Repetición de imagen 25.

traslada como *corralled* («acorralado»), de forma equivocada, porque la función de los espectadores aquí no es atrapar, sino que estarían sentados alrededor, en el anillo de la plaza.

En cuanto a la traducción de «espectadores», el término que se suele emplear para corridas de toros, es *spectators* y no *onlookers*, al menos así aparece en páginas web de turismo oficial como la de Granada (Granadatur, s.f.) o la de Madrid (Comunidad de Madrid, s.f.). Además, según nuestro corpus, *onlooker* estaría relacionado con accidentes y sucesos, por lo que no sería adecuado en este contexto según nuestro mundo posible.

Las «hormigas», como se ha explicado previamente, aparecen aquí también como símbolo de muerte. Dentro de las traducciones, los TM 2 y 5 utilizan expresiones que intensifican el original, aunque no cambian el sentido: *swarm with* («estar lleno de») y *ant-teeming* («repleto de»). El 3, sin embargo, utiliza el verbo *keep* («mantener»), que no tendría sentido aquí, pues en ningún momento antes se ha visto que los espectadores tuvieran hormigas.

Los TM 4 y 6 respetan, perfectamente, los componentes de esta imagen en el TO. Utilizan el término *spectators* para estos fantasmales «espectadores», así como el verbo adecuado que remite a la idea de circularidad de la plaza de toros y, en ningún caso, han intensificado la imagen de Lorca, como sí lo han hecho, por ejemplo, los TM 2 y 5.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
35 (B 2.2)	En el circo del frío sin perfil mutilado.	In the arch of cold, without the ruined profile.	In the circus of cold, undefined and disfigured.	In the circus of the cold without mutilated profile.	In the circus of cold without a mutilated profile.	In the circus of cold weather with no mutilated profile.	In the circus of frost, without a mutilated silhouette.

Tal y como aparece marcado arriba, en esta imagen lorquiana tenemos, por una parte, «el circo del frío», que sería una metáfora de la «plaza de toros», que es una plaza donde el espectáculo es la muerte (el «frío»). Todos los TM lo han traducido adecuadamente, de forma literal, aunque no sabemos si han podido captar la referencia. Se da una excepción, en este caso, por parte del TM 1, que cambia «circo» por «arco», aunque la explicación la encontramos en que este traductor, en su TO, tiene esta palabra, «arco», no es que haya pretendido cambiar el término (consultar «Anexo II»). Ya conocemos la difícil historia textual de *PNY* y cómo, como podemos comprobar aquí, ha afectado en ocasiones a los TM. Afortunadamente, es el único que presenta esta variación y todos los demás parten de «circo» en el TO.

Por otra parte, también podemos comprobar cómo el TM 6 cambia «frío» por *frost* («escarcha»). Este cambio no altera el sentido del texto. Sin embargo, de nuevo, en un texto tan simbólico como este, procuraríamos no hacer estos cambios, sobre todo para que el lector del TM tenga la oportunidad, como el del TO, de establecer también las conexiones que existen en

las palabras entre unos poemas y otros, pues se trata de un texto con profundas conexiones intertextuales e intratextuales, como señala Anderson (2015a).

En esta imagen, la lógica hubiera hecho que Lorca utilizase una coma detrás de «frío», sin embargo, no lo hace, un recurso que probablemente utiliza como la elipsis para encriptar más los niveles de sentido y hacer más difícil la comprensión del TO. Para dar al lector del TM las mismas oportunidades y causar el mismo efecto a nivel pragmático, tampoco introduciríamos esta coma en el texto en inglés, tal y como hacen los TM 3, 4 y 5.

En cuanto al «perfil mutilado», degradación del «perfil de yeso» anterior (verso 36), el TM 1 lo traslada de una forma poco poética «sin el perfil arruinado» y el 2 lo cambia, como acostumbra, a «indefinido y desfigurado». De este modo, elimina cualquier idea de perfil, y su conexión intratextual dentro del poema y dentro del libro, que nos remitía, por ejemplo, a las «estatuas» de otro de los poemas de la colección, «Niña ahogada en el pozo», que eran una metáfora de «muerto». Esto es lo mismo que sucede en la traducción 6 al cambiar el término «perfil» por «silueta», pues se pierde esta red de conexiones que traza el poeta.

El TM 2, de hecho, ni siquiera cambia el término, sino que, directamente, lo suprime, y para él sería el circo el que estaría «indefinido y desfigurado», una interpretación completamente equivocada y que no tiene nada que ver con el TO. Por lo que respecta al resto de los TM, podemos afirmar que transportan bien esta referencia.

Esta imagen creemos que es mejor traducida por Simon y White (5) que por el resto de los TM: “In the circus of cold weather with no mutilated profile”. A ello contribuye el uso del adverbio *no* y, por supuesto, algo que parece obvio, pero que aparentemente no lo es, mantener el término «perfil» traducido igual que la vez anterior en el poema. La selección y la manera en que combinan los elementos estos traductores ayudan a crear un ritmo que hace que sea superior al TM 3 en relación con la sustancia expresiva, aunque este traductor también hace aquí un buen trabajo.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
36 (B 1)	Por los capiteles rotos de las mejillas desangradas.	Along the broken capitals, the bloodless cheeks.	Among splintering capitals, cheeks bled of color.	In the broken spires of the cheeks drained of blood.	Through the broken capitals of bled cheeks.	Among the chipped capitals of cheeks bled white.	Along the worn capitals of the bloodless cheeks.

Los espectadores tienen las «mejillas rotas» y su perfil ha sido «mutilado» en esta metáfora, donde Lorca compara las mejillas con capiteles de columnas. Pese a que esta imagen es relativamente fácil de descifrar (B 1), resulta complejo entender aquí el uso de la preposición de Lorca («por»), ya que creemos que, en este caso, lo utiliza con el valor de la preposición «con». No es la primera vez que sospechamos que cambia el valor de las palabras para

oscurecer, quizás, la comprensión del texto de una forma muy sutil. En base a esto, creemos que ni el TM 2 y 5 con *among* («entre»), ni el 3 con *in* («en»), tendrían demasiado sentido. En todo caso, esta preposición se podría traducir como *along* («con») (1 y 6), que sí tendría el valor que presumimos, tal y como han pensado también estos traductores, o *through* («a través de») (4), que expresa esa idea de que todo está hueco y, casi literalmente, «atravesado».

Los «capiteles» son traducidos como *capitels* adecuadamente por todos excepto por el TM 3, que lo traduce como *spire*, «aguja» o «pináculo». Con esta traducción, Fredman habría perdido la metáfora donde el poeta identifica la «cabeza» con el «capitel» de la columna, entre otras cosas, por su posición en lo alto de una verticalidad.

En cuanto al adjetivo, «rotos», se vierte en la LM adecuadamente como *broken* por los TM 1, 3 y 4, mientras que el 2 lo cambia a *splinter* («astillar»), que se suele usar con madera. Por su parte, el TM 5 utiliza *chipped*, que en español significa «partido» (del verbo «partir») y que tendría un matiz diferente a «roto» pues, mientras partir es dividir algo en dos, separarlo, romper conlleva violencia y la separación en muchas más partes, como podemos comprobar en la RAE (2014). Por último, la traducción 6 lo traslada como *worn*, que podría significar «raído», pero que no tendría sentido tampoco con «capiteles», como no lo tiene el 2, ya que un capitel no puede estar «raído» ni «astillado».

Las mejillas tienen estos capiteles que se desangran, pero el TM 1 omite la preposición «de», que sería muy importante para entender la metáfora que relaciona el capitel con la cabeza. Además, este mismo TM, en lugar de «desangradas», traduce este adjetivo como «sin sangre», quitándole la fuerza expresiva al producto resultante. Por su parte, el TM 2 obtiene «mejillas desangradas de color», el 3 «vacías de sangre», el 4 «sangradas», el 5 «sangradas blancas» y el 6, como el TM 1, «sin sangre». Creemos que, para tratar de reproducir el efecto del TO, habría que haber traducido esta expresión como “bled to death”, algo que no ha hecho ninguno de estos traductores, que, en realidad, han utilizado expresiones que nos parecen forzadas. Aunque la 5 parece poética, relaciona el color de los capiteles con el verbo.

En cualquier caso, destaca, entre los seis TM, el propuesto por Medina y Statman (4), donde únicamente intentaríamos buscar una mejor solución para la traducción del adjetivo «desangradas» al inglés. Estos utilizan simplemente *bled*, pero se pierde el valor que tendría la palabra en el TO, que sería una profusa pérdida de sangre. Por lo demás, tanto el uso de la preposición, el adjetivo asociado a «capitel» e, incluso, la traducción de la metáfora lo consideramos adecuado.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
38 (B 2.2)	Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen. ecuestre por mi vida definitivamente anclada.	<i>emptiness without you, city without your eating dead, Equestrian surely hobbled by my life.</i>	<i>My void always lacking you, city, your dead men at dinner. Equestrian, unalterably lashed to my life.</i>	<i>My void without you, city, without your dead who eat. Equestrian by my life definitively anchored.</i>	<i>My hole without you, city, without your dead who eat. Equestrian through my fully anchored life.</i>	<i>My emptied space without you, city, without your voracious dead. Rider through my life finally at anchor.</i>	<i>My hollow without you, city, without your feeding dead, equestrian, in my life, definitively anchored.</i>

En la traducción de esta imagen, que es de las más importantes del poema por su carga comunicativa, es muy importante, entre otras cosas, la puntuación. El poeta le habla a la ciudad, que, por eso, aparece entre comas. Sin embargo, esto es algo que no respeta el TM 1, aunque el mayor problema, sin embargo, parece que ocurre en el CCM, «sin tus muertos que comen». El TM 1 lo traslada como «tus muertos comientes» (*your eating dead*) y el 6 como «tus muertos que se alimentan» (*your feeding dead*). Ninguna de las dos sería la mejor forma de transmitir el mensaje del TO, según el cual creemos que Lorca estaría comparando a los habitantes de Nueva York con una especie de zombis («muertos»), que son peligrosos y salvajes, y que pueden incluso atacar («comen»).

El TM 2 hace una traducción de este CCM que sí parece surrealista: «tus muertos a la hora de cenar», algo que no transmite, en absoluto, la intención subyacente y que, además, obvia el respeto al TO (Eco, 2009). El TM 5, por el contrario, sí transmite la intención que origina esta expresión, aunque lo intensifica con el adjetivo *voracious* («voraz»).

La segunda parte de esta imagen es un CCM, que relata cómo se encuentra el protagonista. El poeta dice: «ecuestre por mi vida definitivamente anclada», donde se ve a sí mismo muerto, fundido con su caballo en una escena apocalíptica y anclado mediante grilletes, que, por mediación de la muerte, le condenan a cabalgar en la eternidad.

En relación con las traducciones, el TM 1 lo traduce con “Equestrian surely hobbled by my life” donde el mayor problema sería que *surely* no transmite que esto sea una metáfora de la muerte, algo que sí hace en el TO la palabra «definitivamente» o, en el TM 2, *unalterably* («sin alteración»), gracias a la cual podemos entender la imagen. Además, este TM utiliza la preposición *by*, que es una interpretación lógica, según la cual el poeta habría sido atado «por su vida», que sería aquí, entonces, CA. Sin embargo, creemos que Lorca lo que ha querido decir en esta imagen no es que la vida le haya anclado, sino que utiliza la preposición «por», esta vez, con valor de conjunción causal «porque»: «ecuestre “porque” mi vida está definitivamente anclada». Es decir, ya solo le queda cabalgar porque su vida está anclada de forma definitiva a la muerte.

Sin embargo, esta expresión aquí, «por mi vida», ha sido interpretada, como hemos visto, como CA (1 y 3) o, también, y esta es la opción más secundada, como CCL (2, 4, 5 y 6),

donde el poeta se ve «atado a su vida» o galopando «por su vida», como si esta fuese un lugar. En nuestro caso, creemos que Lorca estaría jugando con todo este abanico de significaciones, pero creemos también que el verdadero valor de esta expresión aquí sería explicar la causa por la que ahora se ha fundido en el caballo y su vida es «ecuestre». Según esto, la explicación sería: porque su vida ha sido definitivamente anclada, como si fuera un caballo al que le ponen grilletes y ya no puede hacer otra cosa que cabalgar en la muerte.

En inglés, los traductores, desde luego, han de optar por un significado, pues no hay ningún elemento que represente todos los que tiene «por» en esta imagen. En nuestra opinión, desde luego, ninguno ha optado por traducirlo como conjunción causal, que es como creemos que debería hacerse, aunque de alguna manera, irremediablemente, se estaría así interpretando también el TO ya que habría que utilizar *by*, *because*, *to* o *through*, por ejemplo, y sería más específico que la LO.

Si nos detenemos en el TM 4, podemos observar cómo intensifica la imagen con “fully anchored”, es decir, «completamente atado a la vida». El TM 5, además de compartir esta visión de «la vida es un camino» añade algo que no está en el TO y es la idea de que el protagonista deseaba llegar a este puerto que es la muerte, ya que utiliza el adverbio *finally* («por fin»).

Con respecto al verbo «anclar», hay que comentar también que los traductores 3, 4, 5 y 6 lo traducen correctamente y se mantiene la que nos parece una doble metáfora. Por una parte, «morir» es «echar el ancla» y, por otra, morir es «anclarse», ser inmovilizado, como un «caballo al que le ponen los grilletes». Según esta segunda interpretación, la «vida», en el TO, estaría animalizada y expresaría el vehículo «caballo» gracias al adjetivo «anclada» que sería igual a «poner grilletes», lo que le daría sentido al uso del adjetivo, ya que por eso estaríamos ante una vida «definitivamente ecuestre».

Como vemos, estamos ante una de las imágenes más complejas para los traductores de «Nocturno del hueco», porque es también de las más difíciles de interpretar ya que son muchos los significados que entran en juego simultáneamente. Examinando los TM, son muchos los apuntes y los cambios que creemos que habría que introducir en las traducciones, aunque también opinamos que el TM 3 es el que menos problemas presenta.

En primer lugar, este TM utiliza la voz inglesa *void* para la traducción de «hueco», que es la que consideramos más apropiada. Además, traduce correctamente las distintas figuras retóricas del TO, aunque creemos que se debería corregir la puntuación, así como el uso de la preposición en «“por” mi vida», por lo que se ha explicado y, en general, refinar la expresión a nivel estilístico de su propuesta, teniendo en cuenta el mundo posible de este fragmento.

Nuestra propuesta de traducción sería: “My void without you, city, without your dead who eat, equestrian of my life definitively anchored”. Creemos que la clave de nuestra

traducción sería el uso de la preposición *of* («de») para la traducción de «por» en castellano. De esta manera, estaríamos jugando, igual que hace Lorca a cambiar el valor de la preposición. De hecho, creemos que lo que él hace es reducir de «porque» a «por», confundiendo así la interpretación, por lo que un buen equivalente en inglés sería *of* en lugar de *because of*. Además, en cuanto al resultado tanto a nivel estético como pragmático nos parece que causa un efecto muy similar al del TO, consiguiendo así el objetivo.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL <i>A</i>	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
40 (B 1)	No hay siglo nuevo ni luz reciente.	(No new century, no recent light,	And no replenishing century or renewal of light.	There is no new age or recent light.	There's no new century or recent light.	No new age. No enlightenment.	There is no new century nor recent light.

Para traducir esta imagen creemos que sería importante respetar la estructura sintáctica del origen, que va en paralelo, es decir, «No hay ni una cosa, ni la otra». Creemos que lo más adecuado sería seguir la estructura del TO traduciendo incluso y respetando el verbo «haber» en el TM, al contrario de lo que hacen los TM 1, 2 y 5.

Además de esto, hay otros aspectos que señalar de la traducción de esta imagen. Por ejemplo, el TM 1 llama la atención, ya que la traduce entre paréntesis y, como vemos, no estaría así en la versión de Anderson. Sin embargo, al comprobar el TO de esta traducción, vemos que también aparece así.

Por otro lado, en cuanto a la expresión, el TM 2 traduce esta imagen como “And no replenishing century or renewal of light” («no hay siglo que avive ni renovación de la luz»). Desde luego, aquí cambia demasiado la sustancia de la expresión y complica lo ya de por sí complicado. Otros TM, el 3 y el 5 cambian «siglo» por «era», en una transposición que creemos que intenta mejorar el producto sonoro con una palabra más corta y directa. El TM 5, adicionalmente, utiliza la palabra *enlightenment*, que no sería adecuada como forma de traducir «luz presente», ya que su significado sería «iluminación» o «esclarecimiento» y, más difícilmente va a expresar la idea de esperanza.

Por el uso de la sintaxis, tal y como se ha comentado al inicio, creemos que es el TM 6 el que mejor traslada esta imagen. Sin embargo, valoramos la transposición realizada por los TM 3 y 5 con *age*, ya que creemos que también contribuiría a mejorar la expresión. Por tanto, nuestra propuesta para este TM, a partir del 6, sería: “There is no new age nor recent light”.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
41 (B 2.2)	Sólo un caballo azul y una madrugada.	Only a horse, and dawn.)	Only the blue of a horse and a dawn.	Only a blue horse and an earlymorning.	Only a blue horse and dawn.	Only a blue horse and dawn.	Only a blue steed and an unbroken dawn.

En primer lugar, consideramos que es muy importante en esta imagen la cualidad del sonido, ya que además es la imagen que pone broche al poema. Cuando el poeta dice «Solo un caballo azul», se debería traducir así, con el artículo indefinido, como en el TO.

En los TM, el 1, por ejemplo, no se añade el adjetivo «azul» ya que no consta en su TO. El TM 2 traduce el artículo como definido (*the*), como si fuera un caballo conocido o que hubiera aparecido antes en el texto, aunque es la primera alusión a un «caballo azul» que tenemos. Finalmente, el TM 6 lo traduce por un término literario *steed* que, vertido al español, podría ser «corcel», y que estaría asociado a historias medievales de reyes, espadas y batallas, según los temas que refleja el corpus consultado y, por tanto, evocaría mundos que no tienen que ver con este creado por Lorca.

En cuanto a «madrugada», como habíamos expuesto anteriormente, creemos que ha de distinguirse de «aurora» o «alba», símbolos que tendrían connotaciones positivas, ya que aquí esta luz, este momento del día, no llega a suceder en el momento en que el poema concluye, sino que, precisamente lo que el poeta está diciendo es lo contrario, que lo que queda es el «caballo azul», de la oscuridad de la noche, de la muerte y la «madrugada», con la luna como símbolo de muerte. Por tanto, habría que traducirlo como *unbroken dawn*, como hacen Uhler y Dahl, a diferencia del resto, que lo traduce equivocadamente como *dawn* y *earlymorning* (3), sin tener en cuenta el sentido global de este texto.

A pesar de que la traducción de «caballo» como *steed* se puede considerar un error, ya que no pertenecería al vocabulario usado por Lorca en general, y en particular en *PNY*, hemos escogido la traducción 6 como mejor opción de entre las seis porque, por otro lado, es un acierto total por parte de los traductores haber distinguido entre el uso de *dawn* y de la expresión “unbroken dawn”, siendo la «aurora», además, un símbolo fundamental de este poemario, que incluso tiene un poema propio. Además, este es el único TM que repite dos veces el artículo indefinido como el TO, imitando así también la construcción sintáctica de este.

8.5. BALANCE DE LA TRADUCCIÓN DE «NOCTURNO DEL HUECO»

Podemos ver cómo en este poema el tipo de imágenes que más se repiten son las B 2.2., con 15 puntos, siguiendo la clasificación que hemos seguido de Andrew A. Anderson (véase Figura 7). Estas son imágenes algo más complejas, pero aún así interpretables y no creadas por elipsis, además sabemos que son hechos poéticos, como las de tipo B 2.1., que serían con 9,5 puntos las terceras más comunes. Destaca también aquí que hay muchas imágenes directas, pero

que usan un lenguaje imaginista (B1), un total de 10, y es que es un poema también muy narrativo.

También veíamos cómo en la imagen 16 conviven dos tipos de imágenes, como hemos explicado previamente, estas serían las imágenes tipo B 2.1. y B 2.3. Esta última categoría, la B 2.3, es la primera vez que aparece en este análisis¹⁴⁹. De igual forma, es la primera vez, hasta este momento, que encontramos una imagen tipo B 3, es decir, hermética e indescifrable, todas las demás hemos conseguido encontrarles un acomodo lógico, trazando el relato de su mundo representado. En el polo opuesto, tenemos también cinco imágenes tipo A, que se corresponden todas con la misma imagen, integrada exclusivamente por el pronombre personal «Yo». En la siguiente figura, podemos ver la tipología de imágenes que concurren en este poema según los resultados de nuestro análisis en forma de gráfica (véase Figura 26).

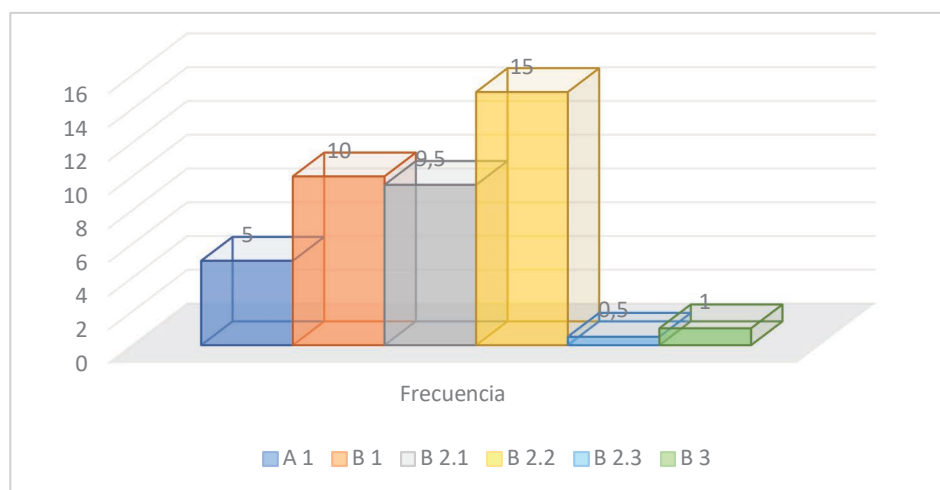


Figura 26. Tipo de imágenes de «Nocturno del hueco».

A continuación, vamos a reseñar los problemas más destacados de la traducción de este poema teniendo en cuenta el análisis previo y, asimismo, vamos a proporcionar algunos ejemplos de dónde hemos podido detectar estas incidencias, así ilustraremos estos casos haciendo un breve resumen de lo que ya hemos estudiado.

De esta manera, de entre las dificultades que sobresalen en estas traducciones de «Nocturno del hueco» destacan, por ejemplo, la selección a nivel léxico, como veíamos que

¹⁴⁹ Se ha podido detectar esta transliteración que vendría de «perros marinos» (*sea dogs*) porque hemos trabajado también «Poema doble del lago Edén», aunque finalmente no se haya incluido en este trabajo por cuestiones de espacio, pero por ello hemos podido deducir que «perros» se trata aquí de la forma corta de esta expresión.

ocurría desde el principio con la voz «hueco» (imagen 1 y 8, entre otras), y que también ocurre con otras palabras, como «pulmón» (imagen 2 TM 1), «griterío» (imagen 4 TM 1), «bogar» (imagen 4 TM 2 y 6) o «hierbas», que cambia a *weeds*, término que añade una connotación negativa («mala hierba»). También hay problemas, como decíamos, con la traducción del término «plaza» (imagen 6 y 23), en este caso un problema importante por lo que se ha explicado en el apartado anterior, o de «barraca», ya que los traductores parecen no haber entendido la referencia de la LO (imagen 21), como ocurre también con «doblada» (imagen 23). En algunas ocasiones también observamos cómo los traductores llegan a cambiar totalmente un término del TO por otro, como en «ceñido», que muta a «ceniza» sin explicación aparente, ya que esto no está en el TO español con el que trabajan (consultar «Anexo II») (imagen 21 TM 1 y 2). Esto también ocurre con «arco» (imagen 30 TM 1), aunque en este caso sí aparezca en el TO con el que trabajaba Humphries, como se puede comprobar también en el «Anexo II».

En ocasiones, el vocabulario empleado intensifica la imagen del TO (imagen 5 TM 2) o, por el contrario, la puede debilitar (imagen 7 TM 6 e imagen 19 TM 5), incluso a veces puede llegar a resultar rebuscado el léxico en el TM (imagen 9 TM 2), más específico que el TO (imagen 10 TM 5), o más general (imagen 19 TM 1). En otras ocasiones, puede que este repertorio no sea del todo natural, aunque tampoco llegue a ser artificial, como en el caso de *limbs* (imagen 19 TM 1). También hay casos en los que creemos que el aspecto a revisar podría ser el uso del adjetivo (imagen 3 TM 1, 2, 3, 4 y 5), que requeriría más trabajo por parte de los traductores para tallarlo, como ocurre de igual modo con algunos adverbios (imagen 6 TM 3, 4 y 5).

Por otra parte, no hay que perder de vista el uso de la sintaxis, que habría que repasar (imagen 1 TM 6 e imagen 7 TM 2), así como de las preposiciones (imagen 2 TM 1, imagen 21 TM 3 e imagen 24 TM 1 y 2), la traducción de los verbos (imagen 2, TM 1, 2, 3 y 6, imagen 3 TM 1, 2, 4 y 6 e imagen 19 TM 6) que, incluso, a veces se omiten (imagen 5 TM 1), o bien cambian el tiempo verbal (imagen 10 TM 6). Percibimos, por otra parte, también lo que consideramos que es otro aspecto que perjudica a las traducciones, según hemos argumentado, y es el cambio de número en algunas ocasiones (imagen 2 TM 2).

A veces, las pérdidas tienen que ver con las figuras retóricas, como en el caso de la metáfora (imagen 3 TM 1, 2 y 6, imagen 11 TM 2, imagen 18 TM 2 e imagen 26 TM 2), que en algunos casos puede llegar a ser una pérdida parcial, como en el caso de “bouquet of flowers” (imagen 13 TM 6). También, otras veces, el traductor incurre en parecer explicar o desvelar de alguna forma este tropo, algo que es mejor evitar (imagen 26 TM 1). Una figura retórica que hemos visto puesta también en jaque y vencida en ocasiones es la metonimia (imagen 4 TM 2), así como el símbolo, ya que hay traductores que cambian y añaden significados que no están

en el TO, como en el caso de *toad* (imagen 5 TM 2) o que, tal vez por no lograr deducirlo del TO, lo suprimen (imagen 11 TM 2 y 6 e imagen 25 TM 2, 5 y 6) o cambian el significado (imagen 25 TM 2 y 5), siendo esto una alteración grave teniendo en cuenta la naturaleza del TO.

Por lo observado en este texto, otro aspecto a considerar para futuras traducciones es la puntuación, (imagen 5 TM 1 y 2, imagen 5 TM 2 y 3, imagen 6 TM 2, 3, 4 y 6, imagen 14 TM 3, imagen 19 TM 6 e imagen 30 TM 2, 3, 4, 5 y 6) y, dentro de esta, estarían los signos de exclamación (imagen 9 TM 5, imagen 10 TM 4 e imagen 13 TM 1 y 4). Hay que tener en cuenta que puede que la puntuación haga que cambie el sentido del texto en cuestión (imagen 14 TM 1). La puntuación está muy relacionada con el sonido, un aspecto que puede resultar descuidado en algunos de los productos ofrecidos por nuestros traductores (imagen 7 TM 1, imagen 18 TM 4 y 6).

Además, en algunas traducciones se observan también completas invenciones (imagen 3 TM 2 o imagen 6 del mismo TM) como “in the calyx of apples and light” o cambios injustificados (imagen 10 TM 2). Como vemos, estos fenómenos tienen un denominador común. Por otra parte, a esto se suman los cambios de sentido en el TM (imagen 7 TM 5 e imagen 9 TM 1), que pueden llegar a ser graves (imagen 17 TM 2 e imagen 19 TM 2). Puede que el traductor no llegue a captar la información del TO, o al menos eso parece sugerir su interpretación de este (imagen 15 TM 6), o incluso que se tome la licencia de omitir información (imagen 7 TM 5).

Otra característica de las traducciones de «Nocturno del hueco» es que no están traducidas todas las imágenes que leemos en la edición de Anderson (2014) en los TM (imagen 17 TM 1), algo que tiene que ver con los textos en español de los que parten estas traducciones, una importante razón por la cual se ha compartido cómo son estos textos (consultar «Anexo II»). De hecho, como se ha expuesto en el apartado 8.1., «Texto base de “Nocturno del hueco», el TM 1 cuenta con estrofas que no aparecen en el resto de las traducciones, ni en Anderson (2014), o tiene estrofas en distinto orden, o versos que se omiten.

En general, en cuanto a los TM y sus resultados, si tenemos en cuenta el análisis realizado en el apartado 8.2., «Mundo posible de “Nocturno del hueco”», así como lo expuesto en este balance, podemos comprobar que el TM 4, de Medina y Statman (2008), sería el que consideramos que cosecha aspectos de la traducción destacables sobre los otros, cosechando un total de 17 momentos en los que sus traducciones resultarían más adecuadas conforme a nuestros argumentos (véase Figura 27). Muy de cerca le seguiría la traducción de Stephen Fredman, autor del TM 3, que ocupa la segunda posición con 15 puntos, tal y como se muestra en la gráfica. Hay que tener en cuenta que esta traducción de Fredman, como ya hemos visto, apenas es conocida (sección 5.1., «Los traductores y las traducciones de *PNY*»), pese a que

parece destacar sobre el resto, como también hemos podido ver en los poemas analizados anteriormente: «Vuelta del paseo» y «La aurora».

También podemos anotar que el primer TM obtiene resultados notablemente inferiores al resto, con solo un punto en nuestra escala. El resto de las traducciones, realizadas por Belitt (2), Simon y White (5) y Uhler y Dahl (6), se mueven en valores semejantes, entre 8 y 9 puntos en nuestra escala. Con estos datos podemos comprobar también cómo las traducciones posteriores a Medina y Statman (4) no la superarían, algo que, por sentido común y como hemos explicado en este trabajo, no debería ser así, la tendencia debería ser exponencial.

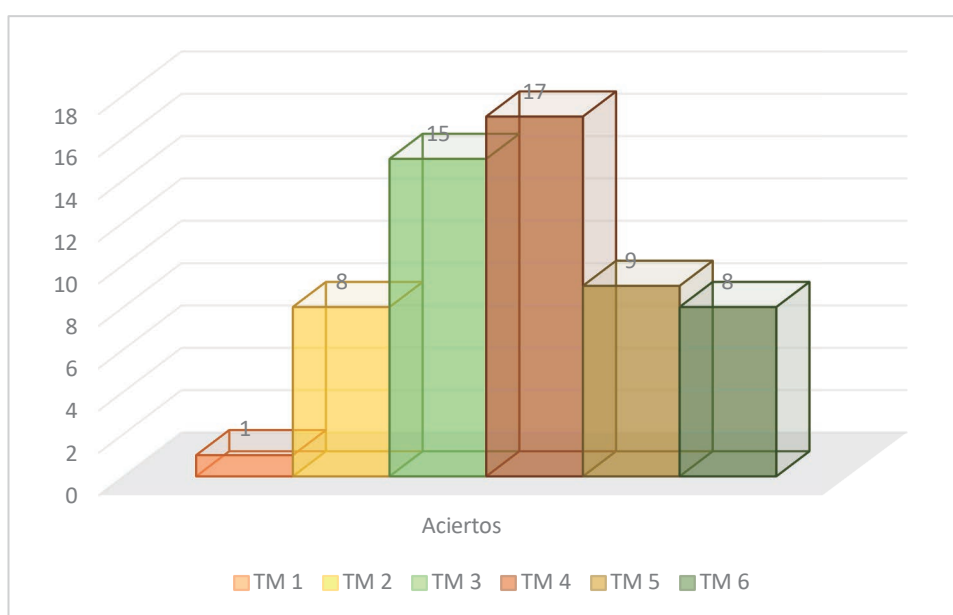


Figura 27. Resultados positivos de cada TM en «Nocturno del hueco».

9. «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»

Transcurrido más de la mitad del viaje propuesto por Lorca y habiendo recorrido ya tres de las cinco estaciones planteadas en este estudio, invitamos al lector a proseguir el itinerario diseñado con la lectura de «New York (Oficina y denuncia)». De nuevo, para desentrañar las claves interpretativas, así como para poder ofrecer una visión crítica acerca del trabajo realizado por los traductores, y que resulte un examen coherente y consistente, se siguen manteniendo la misma metodología además del mismo orden y procedimiento. Procedemos a adentrarnos en esta vuelta a la ciudad que realiza el protagonista cuando vuelve del verano y de nuevo se encuentra con los tremendos edificios, la angustia y la geometría.

9.1. TEXTO BASE DE «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»

A continuación, transcribimos el siguiente poema que vamos a analizar, «New York (Oficina y Denuncia)», tal y como aparece en la edición de Anderson (2013). Este poema pertenece a la VII sección de *PNY* y al cuarto de los cinco «momentos» que señala Ángel del Río (1955), momento que solo está integrado por esta sección (véase Tabla 1).

Como adelantábamos en el apartado anterior, esta composición corresponde con la vuelta a la ciudad del poeta tras su temporada en el campo. Es este el momento que el poeta utiliza para proclamar esta desarraigada denuncia, pues aquí el poeta “[...] broadly criticizes and denounces millionaires, office workers, Wall Street bankers and those holding positions of power” (Uhler y Dahl, 2014d, p. xiv). A continuación, reproducimos las líneas de este poema:

NEW YORK *Oficina y denuncia*

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;
debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
debajo de las sumas, un río de sangre tierna.
Un río que viene cantando
por los dormitorios de los arrabales,
y es plata, cemento o brisa
en el alba mentida de New York.
Existen las montañas. Lo sé.

Y los anteojos para la sabiduría.
Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo.
He venido para ver la turbia sangre,
la sangre que lleva las máquinas a las cataratas
y el espíritu a la lengua de la cobra.
Todos los días se matan en New York
cuatro millones de patos¹⁵⁰,
cinco millones de cerdos,
dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,
un millón de vacas,
un millón de corderos
y dos millones de gallos,
que dejan los cielos hechos añicos.¹⁵¹
Más vale sollozar afilando la navaja
o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías,
que resistir en la madrugada
los interminables trenes de leche,
los interminables trenes de sangre
y los trenes de rosas maniatadas
por los comerciantes de perfumes.
Los patos y las palomas
y los cerdos y los corderos
ponen sus gotas de sangre
debajo de las multiplicaciones,
y los terribles alaridos de las vacas estrujadas
llenan de dolor el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.
Yo denuncié a toda la gente¹⁵²
que ignora a la otra mitad,
la mitad irredimible
que levanta sus montes de cemento
donde laten los corazones
de los animalitos que se olvidan
y donde caeremos todos

¹⁵⁰ Rolfe Humphries funde este verso con el anterior.

¹⁵¹ Rolfe Humphries añade aquí un espacio de separación.

¹⁵² Simon y White no deja espacio entre los versos 37-38.

en la última fiesta de los taladros.
Os escupo en la cara.
La otra mitad me escucha
devorando, cantando, volando, en su pureza
como los niños de las porterías
que llevan frágiles palitos
a los huecos donde se oxidan
las antenas de los insectos.
No es el infierno, es la calle.
No es la muerte. Es la tienda de frutas.
Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles
en la patita de ese gato quebrada por el automóvil,
y yo oigo el canto de la lombriz
en el corazón de muchas niñas.
Óxido, fermento, tierra estremecida.
Tierra tú mismo que nadas por los números de la oficina.
¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?
¿Ordenar los amores que luego son fotografías?
Que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre.
No, no; yo denuncio,
yo denuncio la conjura
de estas desiertas oficinas
que no radian las agonías,
que borran los programas de la selva,
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenen el valle
donde el Hudson se emborracha con aceite.

9.2. MUNDO POSIBLE DE «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»

Como decíamos, la sección número VII representa la vuelta del poeta a la ciudad después de la temporada de retiro en el campo, sin embargo, la significación de esta sección, como dice Millán (2010a), no tiene nada que ver con lo que podría deducirse de la estructura externa que el poeta pretende pues, si bien esta sección se titula «Vuelta a la ciudad», los poemas que aquí encontramos, «New York (Oficina y denuncia)», «Cementerio judío» y «Crucifixión», están relacionados con la denuncia social, en concreto con la Bolsa de Nueva York, y con el

tema de la muerte. De hecho, como sabemos, el poeta pretendía ilustrar este apartado con una imagen del *New York Stock Exchange* (véase Tabla 5).

El tema de la muerte aparece en las tres composiciones que integran este apartado, un fenómeno que viene a afectar al mundo natural, a un representante del pueblo judío (símbolo del poder económico) y a Cristo, que muere y da su vida por amor y con el que el poeta se siente identificado y relacionado a través de su sujeto lírico en este poemario (Millán, 2010a). Además, según Harris (1978), estos tres poemas formulan una denuncia que se asemejarían al *Viejo Testamento*, en el que se condena la corrupción y se anuncia la llegada de un nuevo reino.

«New York (Oficina y denuncia)» es el primer poema de esta sección, y no tiene nada que ver con las preocupaciones íntimas de anteriores poemas, sino que se trata de un poema sobre la ciudad, que aparece aquí en contraste con el campo, como subraya Predmore (1985). Según este autor, «El poeta pone en contraste la mecanización comercial de la vida en Nueva York con la sacrificada carne y pasión de los seres explotados. Denunciando a los explotadores y poniéndose de parte de los explotados [...]» (p. 67). Así, en esta sección el poeta denuncia la falta de alma de la ciudad y esta vez, además, lo hace de una forma clara y directa en comparación con otras elaboraciones, precisa Harris (1978). Arango (1998, p. 390) coincide con Harris en que este poema es «[...] una condena a la ciudad por la falta de espiritualidad».

El tema de la denuncia social y de la corrupción moral y existencial de la ciudad es uno de los temas más importantes de este poemario, que gira precisamente en torno a la gran ciudad. Este poema, «New York (Oficina y denuncia)», representa este tema muy especialmente, por ello, siendo además el más antologado de esta sección VII y de este cuarto momento de del Río, ha pasado a integrar también nuestro recorrido por *PNY*. Además, este poema cuenta con otras características que lo distinguen del resto ya que, por ejemplo, es un poema mucho más narrativo, otra razón por la que nos parece muy interesante para trabajar con él.

No obstante, en este poema, que aparentemente parece un poema social y de denuncia, el poeta vuelve a establecer una relación de identificación entre su situación personal y el sufrimiento que le rodea. Así, el protagonista se refleja en los otros, se mimetiza con lo que le rodea y se solidariza, pues él también ha sido víctima de la sociedad, entre otras cosas a través de su experiencia amorosa, relata Clementa Millán (2010a). Por tanto, siguiendo a esta autora, pese a que no parece un poema tan intimista como el resto, al menos no de una forma tan evidente, la situación personal del poeta sí aparece reflejada en estos versos a través del sufrimiento, de la comunión con el otro.

Debajo de las multiplicaciones
hay una gota de sangre de pato;

debajo de las divisiones
hay una gota de sangre de marinero;
debajo de las sumas, un río de sangre tierna.

Estos versos son los encargados de levantar el telón de esta oficina y de esta denuncia, así las cinco primeras líneas que inauguran el poema nos sitúan directamente en el lugar del subtítulo. Aquí podemos ver cómo las multiplicaciones, las divisiones y las sumas, metonimias del capitalismo, se imponen al mundo natural que, según García Posada (1981), se ha convertido en mercancía. El poeta expresa así la oposición entre la naturaleza y la tecnología, donde lo vivo y lo natural, la sangre (de pato, de marinero, la sangre tierna) se encuentra debajo de la actividad matemática, que muestra su desconexión y frialdad, subraya Nandorfy (2003), algo que conforma así una imagen de sacrificio, explica Harris (1978) por otra parte.

De este modo, mediante un inventario, el poeta muestra aquí la matanza perpetrada para abastecer al mundo (Nandorfy, 2003), pues este es el martirio de la sangre, que brota en nombre del capitalismo (Arango, 1998; García Posada, 1981). La sociedad de consumo se convierte así en una mala deidad que necesita de sacrificios como estos para subsistir, interpreta hábilmente Martha J. Nandorfy (2003). Como podemos ver, el poeta establece en estos versos dos correlaciones, mientras en la primera tenemos las relacionadas con las matemáticas, «multiplicaciones» (A1), «divisiones» (A2) y «sumas» (A3), en la segunda, las relativas a la sangre, «gota de sangre de patos» (B1), «gota de sangre de marinero» (B2) y «río de sangre tierna» (B3). Para Arango (1998), además, el autor hace aquí alusión a Wall Street, el lugar «donde los banqueros efectúan los préstamos de dinero destinados a la compra de armamento, y donde los Estados Unidos prestan dinero a países subdesarrollados» (p. 352).

«New York (Oficina y denuncia)» es, junto con «El rey de Harlem», uno de los grandes poemas de la sangre de *PNY*, desvela Posada (1981). Según este autor, la sangre es un símbolo esencial del universo neoyorquino y tiene un doble valor en este poemario: por una parte, es instinto de vida, *Eros*, y, por otra parte, es instinto de muerte, *Thánatos*. De hecho, en los primeros versos del poema, vemos cómo la sangre aparece como un «río de sangre tierna» (verso 5) y, según Nandorfy (2003), esta es la sangre de las víctimas de la ciudad, a la que el poeta le confiere un poder apocalíptico, capaz de transformar la situación. A continuación, en los versos 6-7 que hemos reproducido más arriba, el río alegre que viene «cantando» desde las afueras de la ciudad, donde viven los trabajadores, y que es un río de vida, se pervierte al llegar a Nueva York, convirtiéndose en «plata», es decir en «dinero» (García Posada, 1981).

De esta manera vemos cómo la sangre misma del río tierno se convierte en metal en Nueva York, puesto que Nueva York es una ciudad dominada por la muerte. No solo eso, sino que la sangre también se transforma aquí en «cemento», el material con el que están contruidos

los rascacielos de la gran urbe, y en «brisa», es decir, en nada, en ausencia. Esto, además, ocurre en el «alba mentida de Nueva York», que es la misma que el «alba fingida» que aparece en *Bodas de sangre*, o la misma que el amanecer del poema «La aurora» (García Posada, 1981; Harris, 1978), con su oscuro albor también de muerte.

Lorca critica duramente esta Nueva York, esta ciudad de «alambres y muerte», muestra Posada (1981), así en los versos 10-12 el poeta dice: «Existen las montañas. Lo sé. / Y los anteojos para la sabiduría. Lo sé. / Pero yo no he venido a ver el cielo», y es que, a pesar de que conoce la belleza de los paisajes americanos («montañas»), el poeta no busca evadirse de la realidad. Conoce también los grandes avances científicos con sello también estadounidense («sabiduría»), pero lo considera ciencia fría e inhumana, «sin raíces», y nada le va a hacer cambiar de idea acerca de la concepción radicalmente negativa y crítica que tiene del país, pues para él se trata de algo desalmado a lo que no está dispuesto a sucumbir, ni de lo que quiere participar (*ibid.*). Harris (1978) afirma que, efectivamente, el poeta no va a apartar la mirada ante la situación de la que es testigo: “After the initial statement of the devastation the city wreaks on nature the poet specifically rejects the possibility of averting his gaze from the scene to seek solace in the countryside, philosophy or heaven [...]” (p. 55).

Esta sociedad y sus supuestos «avances» resultan destructivos y van contra la naturaleza. Es más, estamos de acuerdo con García Posada (1981) en que lo que parece avance es en realidad el retroceso de una civilización que ha fracasado y, de hecho, como señala García Montero, aquí se puede ver cómo la modernidad no ha cumplido sus promesas (Llorente, 2019). Además, los «anteojos» del verso 11, metonimia de sabiduría, son un instrumento propio de los ricos, los «monóculos del poderoso», como los denomina Posada (1981). Esto evidencia también otra realidad, y es que solo unos pocos, los privilegiados, son los que pueden acceder a cultivar esa «ciencia (sin raíces)» y a alcanzar esas cotas de sabiduría, pues estamos ante una sociedad que privilegia al privilegiado.

Sin embargo, el poeta declara que prefiere contemplar la fuerza nihilista de la sangre, relata Nandorfy (2003), porque no le importa que existan las montañas, dibujando paisajes bucólicos, ni le importan tampoco los anteojos, un producto de la industria que cultiva, además, una ciencia sin raíces ni alma, además, tampoco ha «venido a ver el cielo», sino la tierra, es decir, la «sangre», la vida (Posada, 1981). Con estas palabras, en los versos 13-15, el protagonista confiesa: «He venido para ver la turbia sangre, / la sangre que lleva las máquinas a las cataratas / y el espíritu a la lengua de la cobra».

Esta «turbia sangre» del poema puede referirse a la sangre de los negros, sostiene Arango (1998) o simplemente la sangre «agitada» ante el panorama de injusticia. En realidad, creemos que se trata de ambas cosas, de la sangre agitada de los negros que puede «[...] destruir las máquinas y [...] devolver al espíritu la inocencia paradisiaca perdida [...]» (García Posada,

1981, p. 50). En *PNY*, los negros representan la parte primitiva y la pureza de la especie, por eso, probablemente aquí Lorca espera que estos acaben con esta sociedad industrial y capitalista y que lleven «las máquinas a las cataratas» donde estas sean destruidas y que, de igual forma, se encargen también de llevar el espíritu de este hombre blanco del siglo XX a la lengua de la cobra, donde encuentre su final y desaparezca.

La «cobra», como tipo de serpiente que es, según Cirlot (1992), representa la energía, la fuerza pura, pero no solo eso, sino que personifica los poderes protectores de las fuentes de la vida y, de hecho, es la manifestación de la anterior en lo ulterior, precisamente lo que está reclamando el poeta con todas sus fuerzas, pues este símbolo alude, específicamente, a los estratos primitivos de la vida y Lorca reivindica aquí la pureza del hombre negro y una vuelta atrás, a un mundo con alma. Además, por el hecho de reptar, la serpiente representa la fuerza y, por mudar su piel, está relacionada con la resurrección y Lorca está aquí invocando un renacimiento, pues hace falta un hombre nuevo, un espíritu nuevo. El poeta reclama lo animal, lo ancestral, lo auténtico, y no alienado y robótico, de la humanidad.

Mientras llega esta resurrección, entre los versos 16-23, García Lorca nos presenta el holocausto de los animales en la ciudad ya que, tal y como argumenta Posada (1981, p. 150), «[...] el progreso de la ciudad se hace a costa de su extinción [...]». La ciudad continúa así aniquilando a la naturaleza sin piedad cada día, en cantidades industriales, cuando debería encargarse de lo contrario, por su propia supervivencia y la de la raza humana. Sin embargo, la ciudad no solo vive de espaldas a la naturaleza, sino que además exige su sacrificio, argumenta Predmore (1985).

En palabras del profesor Harris (1978, p. 55): “Lorca denounces the city’s slaughter of millions of nature’s creatures to sustain itself and the city’s use of the blood of countless sacrificial victims to drive its machines and support the mathematics of its financial operations”. En este fragmento, podemos ver cómo Nueva York se ha convertido en un matadero, con millones de animales asesinados, víctimas del malévolo titán que representa, para Nandorfy (2003), la sociedad de consumo. No obstante, la muerte de estos seres inocentes, la destrucción de la naturaleza tiene consecuencias y, así, Lorca escribe que acaba dejando «los cielos hechos añicos» (verso 23).

Entre los animales sacrificados se cuentan dos mil palomas (verso 19). Según García Posada (1981), la «paloma» es aquí, además de símbolo de la naturaleza, símbolo del Espíritu Santo, como veíamos en «La aurora» y, cuando el poeta añade en este verso que estas se sacrifican «para el gusto de los agonizantes», es una forma, quizás sarcástica, de apuntar que, como nada alivia el sufrimiento humano, es mejor destruir a la paloma, que ya en «La aurora» aparece contaminada y oscura, pues ni siquiera los agonizantes van a encontrar refugio ni consuelo al final en la religión. Además de la paloma, el «cordero» y el «gallo» también son

animales que guardan conexiones religiosas y que aparecen también exterminados en estos versos (versos 21-22), así como la vaca, animal sagrado en India (verso 20) (Nandorfy, 2003).

Todos los seres son necesarios: los patos, los cerdos, las palomas, las vacas, los corderos o los gallos, pues todos forman parte del ecosistema y de la vida, algo que se ve totalmente vulnerado y violado en este poema, contempla Posada (1981). Por esta razón el «cielo», que es sinónimo de existencia y vida en el poemario, y que puede ser también metonimia de Dios, como en «Vuelta del paseo», acaba, como decimos, «hecho añicos» (*ibid.*). Se trata, por tanto, de otro cielo negado y otra imagen similar, por tanto, a la del poema «La aurora», con el que «New York (Oficina y denuncia)» guarda ciertas reminiscencias textuales, afirma Harris (1978), poniéndonos sobre la pista.

Como dice Umberto Eco (2009), entre los versos 24-30 podemos extraer otra proposición que ayuda a escalar en el sentido total de este texto, y es que Nandorfy (2003) señala que aquí podemos ver el sufrimiento del mundo a través de la naturaleza, pues los «trenes de leche» y «de sangre» de los versos 27-28 provienen del sacrificio de los animales previamente asesinados. Esta autora señala, además, que la naturaleza se transforma así en un producto, en lugar de ser sinónimo de regeneración e integridad. “This diminished statue evokes a linear form of destruction, configured in the image of the endless trains, as opposed to the circularity of wholeness and continuity” (p. 100).

Por su parte, las «rosas maniatadas», que aparecen en el verso 29 y que también son transportadas en trenes, son igualmente una representación de la «naturaleza muerta», una obra de «los comerciantes del perfume», pues la ciudad demanda un uso industrial de los bienes de la naturaleza, ya sean leche, sangre o rosas. Aquí, estos elementos aparecen sacrificados, víctimas de un uso exterminador y extensivo de un consumo que no conoce límites. Por ello, las rosas se muestran «maniatadas» y los trenes de leche y de sangre son «interminables», como el sufrimiento que les afecta. Sin embargo, a pesar de esta explotación, nada parece saciar la sed de Nueva York, como denuncia el poeta.

Por ello, es mejor «sollozar afilando la navaja» o «asesinar a los perros en las alucinantes cacerías», según podemos leer a continuación en los versos que siguen del poema. De nuevo vemos aquí una propuesta de vuelta a lo primitivo (versos 24-25), como la vía de salvación hacia la que debemos encaminarnos y así, de esta manera, estaríamos volviendo a formar parte del ciclo lógico de la naturaleza pues, tanto «afilado la navaja» como «asesinar a los perros en las alucinantes cacerías», son imágenes de muerte, en las que el ser humano realiza un papel más rudimentario y no ejerce un exterminio masivo, pues las armas con las que aquí aparece son menos destructoras que las de Nueva York.

No obstante, parece necesario para el progreso de la ciudad aniquilar masivamente a los animales en los mataderos, y es que todo tiene precio en Nueva York, hasta la vida, y por ello se sacrifica a los animales, explica Posada (1981): «Los patos y las palomas / y los cerdos y los corderos / ponen sus gotas de sangre / debajo de las multiplicaciones» (versos 31-34). Así, a través del alarido de una «vaca estrujada» (verso 35), podemos escuchar el grito de los animales en Nueva York y su terrible dolor.

Estas «vacas» aparecen también como paradigma del dolor, como en «Poema doble del lago Edén» pues, como dice Posada, este animal es paradigma constante de sacrificio en *PNY* y, de acuerdo con Arango (1998), en «New York (Oficina y denuncia)» particularmente este animal va a expresar un intenso dolor. Adicionalmente, mediante el adjetivo «estrujada», el poeta pone de relieve la explotación de estos fecundos animales a los que se les saca, al menos en este caso, hasta la última gota de leche para alimentar a los habitantes de Nueva York. Seguramente por esto, Lorca hacía referencia a los «trenes de leche» en el verso 27 (García Posada, 1981). Aquí la leche sería fruto de estas vacas estrujadas, que gritan de dolor llenando el valle con su lamento, un valle «donde el Hudson se emborracha con aceite» (versos 36-37).

Por otra parte, el agua del Hudson, que baña este valle de dolor, aparece degenerada, como si fuera un borracho, víctima de la contaminación química («aceite») proveniente de las fábricas de la ciudad. Es «[...] el triunfo de lo perverso dentro del mismo corazón de la naturaleza: el río, el agua» (García Posada, 1981, p.135). El ser humano ha pervertido la función biológica y renovadora de la naturaleza y, además, no solo es insaciable, sino que ni siquiera se preocupa por la necesidad de recreación (Nandorfy, 2003).

Así, ha llegado el momento de denunciar la falta de valores y humanidad de este mundo y Lorca es aquí más vehemente que nunca en el poemario (Arango, 1998; Harris, 1978): «Yo denuncio», declara (versos 38-45). ¿A quién denuncia el poeta? A toda la gente opresora «que levanta sus montes de cemento»¹⁵³, es decir, los grandes rascacielos donde viven olvidados los animalitos, gente que, además, «ignora la otra mitad», es decir, a los oprimidos (García Posada, 1981) y es que Nueva York representa aquí, sin duda, lo peor del mundo moderno, sostiene Predmore (1985).

[...] la oposición civilización/ naturaleza debe inscribirse en el cuadro más amplio de la relación que enfrenta a opresores y a oprimidos, los cuales aparecen vinculados de modo dialéctico; y aún más –puro hegelianismo poético–: el oprimido se apropia, o intenta apropiarse, los rasgos del opresor (así los negros). Opresores y oprimidos, dos mitades –la fórmula del poeta– [...] Este mundo de amos y esclavos tiene un centro neurálgico, hilo

¹⁵³ Según García Posada (1981, p. 225), aquí la combinación de dentales y nasales subraya la grandiosidad de los edificios: «...levanta sus montes de cemento».

conductor y soporte de todo el sistema capitalista: es Wall Street, un columbario (García Posada, 1981, pp. 75-76).

El ser humano, con la construcción de estos edificios que rascan el cielo, además de con la mecanización y con este sistema de vida que ha inventado, está cavando su propia tumba pues, al final, seremos víctimas de nosotros mismos, como vemos en este espacio que representa la configuración del mal, indica Nandorfy (2003) (versos 41-45). Un día todos caeremos, «en la última fiesta del taladro», dice el poeta profetizando el apocalipsis total, una destrucción apoteósica (García Posada, 1981). De este modo, podemos ver cómo el mal se presenta de forma obvia en este universo lorquiano, mientras que el bien no tanto, explica Nandorfy (2003), pues este parece reunir tanto la destrucción como la creación, y así desaparece también la clara dicotomía entre el bien y el mal.

El poeta expresa, a continuación, su furia contra los opresores (versos 46-52), los que extorsionan y, no solo les quiere denunciar, sino que los desprecia tanto que llega a «escupirles en la cara». Mientras, los otros, los oprimidos, aparecen ajenos a lo que está pasando, inocentes, «devorando, cantando y volando en su pureza», expone Harris (1978), y el poeta se siente solidarizado con ellos, sin duda de su lado.

En definitiva, los oprimidos son tan inocentes como los niños, que también pertenecen a esta mitad de las víctimas (Nandorfy 2003), ya que son precisamente eso, víctimas del lugar y del tiempo heredado donde han de vivir. De este lado de los oprimidos se sitúan también los animales. Ya hemos visto en los versos 42-43 cómo aparecían los órganos vitales de estos olvidados en el cemento de esta nueva civilización y, ahora, en los versos 51-52 vuelven a aparecer en una imagen donde Lorca nos recuerda la importancia de lo pequeño, donde podemos ver a los niños en una actitud cotidiana, mostrando su curiosidad, su aspecto instintivo e inocente. Los niños son los que aparecen aquí relacionándose con los animales (o lo que queda de ellos), conscientes, en su ingenuidad, de las cosas pequeñas como no lo son los adultos, pues mientras el niño vuelve la mirada al insecto, a lo ínfimo, y busca incluso dentro del hormiguero o de cualquier otro enclave que los albergue, el adulto, es incapaz de recaer en ellos, no forman parte de su realidad y, en todo caso, si hay un encuentro es para someter y destruir lo que viene de la naturaleza.

En los siguientes versos, «como los niños de las porterías / que llevan frágiles palitos / a los huecos donde se oxidan / las antenas de los insectos», podemos ver lo que acabamos de explicar, ya que estos son una muestra más de algo que Lorca viene haciendo a lo largo del poemario, mostrarnos esa mirada atenta a lo diminuto, a lo invisible. Una llamada de atención al detalle, hacia el mundo de las cosas pequeñas. Aparecen aquí, además, las ideas de vacío y de hueco, que veíamos en el poema anterior, «Nocturno del hueco». Según García Posada

(1981, p. 111-112, 114-115), se puede ver aquí una «suerte de enterramiento patético» y cómo la idea de vacío «[...] se filtra, por lo demás, por numerosísimos versos del libro».

Nandorfy (2003) nos describe en *The Poetics of Apocalypse* cómo los niños aparecen integrados dentro del espacio degenerado de esta ciudad de Nueva York, cargados además de un poder visionario, aunque también objeto inevitable de corrupción, siendo su naturaleza ambigua, como principio que son del fin. Según esta autora, la crueldad que muestra aquí el niño, en los versos previos, es producto del ambiente que le rodea, así como de los agentes del apocalipsis que se ciñen sobre él.

En los versos citados podemos ver a un niño algo travieso, que está aquí atacando un hábitat extraño, que no le pertenece, y es que estamos de acuerdo aquí con Nandorfy, más que con Posada (1981), ya que no creemos que esta escena se trate de un enterramiento, sino que es una muestra de curiosidad por parte del niño, que busca la vida de una forma tal vez inquietante y bruta, metiendo un palito dentro de un hormiguero o de cualquier otro lugar que pueda dar cobijo a un animal. Lo paradójico es que, en lugar de encontrar la vida, que el niño busca con la curiosidad propia de la edad, encuentra la muerte, que es todo lo que hay en este universo lorquiano. Y es que este niño, además, para Nandorfy (2003), encarna el instinto de la muerte y está lleno de corrupción, aunque, por el hecho de ser niño, también simboliza la vida con todo su potencial y pertenecería así al espacio positivo de la conciencia primitiva, separado de la negatividad que encarna la ciudad.

Avanzando en el tobogán de esta lectura, en los versos 53-54, podemos ver cómo la ciudad capitalista de Nueva York representa el mismísimo infierno: «No es el infierno es la calle», y continúa: «No es la muerte. Es la tienda de frutas» (Arango, 1998; García Posada, 1981). Aquí, el espacio urbano, como vemos, personifica el infierno de una forma perceptible y tan mundana que parece ironía y, así, llega a adquirir un sentido cósmico, muestra Nandorfy (2003, p. 99): “[...] this perspective narrows from universal concepts to mundane settings [...]”. García Posada (1981) opina que estos dos versos tienen un efecto estilístico claro, son «negaciones relativas», es decir, lo negado solo lo es relativamente.

A continuación, en los versos 55-59, Nandorfy (2003) adivina que se invierte el fenómeno de los dos versos anteriores, en los que se pasaba de lo universal a lo mundano, pues aquí la mirada va de lo diminuto a lo sublime hasta encontrar «un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles / en la patita de ese gato quebrada por el automóvil». De este modo, la naturaleza vuelve a aparecer como víctima, destruida y subyugada (Harris, 1978). Según García Posada (1981), la imagen del gato con «la patita de ese gato quebrada por el automóvil» estaría inspirada en Baudelaire y representa una catástrofe cósmica, donde se palpa un universo deshecho.

El gato sería una víctima del nuevo mundo, como ocurre en «Vuelta del paseo», donde aparecen «los animalitos de cabeza rota», pues esta significación que se expande, pero que tiene origen en una realidad diminuta, ocurre de forma repetida en *PNY*, explica Martha J. Nandorfy (2003). Aquí, el animal felino es contenedor de un cosmos, guardián de ríos, aunque estos estén quebrados, y de distancias, por mucho que sean inasibles. Para Harris (1978), esto representaría un signo de algo mayor y nada alentador, además del reflejo de la incapacidad de la ciudad para apreciar «el valor hasta de la criatura más humilde» (Predmore, 1985, p. 81).

Mientras tanto, los corazones de muchas niñas guardan el canto de la lombriz en los versos 57-58, dice Lorca mostrándonos la perversión de la inocencia, la destrucción de la infancia en Nueva York, pues la lombriz señala la muerte, que amenaza de nuevo la infancia y ataca al corazón de la vida, coinciden Miguel García Posada (1981) y Derek Harris (1978). Como hemos señalado anteriormente, los niños se ven pervertidos por la ciudad, de hecho, es una lombriz de muerte la que está penetrando el corazón de esta criatura, como si este fuera una manzana, tal vez la manzana que simboliza la propia ciudad de Nueva York.

La sangre, que veíamos convertida en metal («plata»), cemento o brisa (verso 8), se oxida en contacto con la muerte en el alba mentida de Nueva York. Para el crítico Posada (1981, p. 103), «[...] la sangre se transforma, en la urbe demoniaca, en 'plata, cemento'» y, de este modo, los símbolos de la vida que dieron paso a símbolos de muerte y de destrucción, continúan corrompiéndose, pues, en el verso 59 leemos «Óxido, fermento, tierra estremecida». Es la plata, que se convierte en «óxido», el cemento en «fermento» y la brisa que evoluciona a «tierra estremecida». El mismo hombre pasa a ser «tierra», es decir, muerte, mártir del sistema, de este «mundo sin alma», como lo denominaba Lorca, donde la vida es sacrificada por el dinero (Maurer y Anderson, 2013c; García Posada, 1981) (verso 60).

Ante esta realidad, el poeta se hace una gran pregunta, con la que titulamos nuestro trabajo, «¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar paisajes? / ¿Ordenar amores que luego son fotografías? / Que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre» (versos 61-63). El poeta se pregunta ante esto qué puede hacer, ¿merece la pena someterse, venderse por dinero y ser uno de ellos?, ¿formar parte del ejército de neoyorquinos que dejan su vida en las oficinas?, ¿ser así un número más? Es absurdo, dice Posada (1981), eso sería lo fácil, convertirse en un administrativo más, poniendo orden a las cuentas, a los papeles, a los documentos, lo que él llama aquí «paisajes», que puede que no sean sino números. Así, el poeta mira a su alrededor con nihilismo, a sabiendas de que, hasta el amor, si es que nace (*ibid.*), que en todo caso sería lo más sublime, acabará convertido, si acaso, en una fotografía adornando una tumba, pues ni el amor sobrevive. “Love will end in the grave, in the photographs of the dead customarily found in Spanish cemeteries” (Harris, 1978, p. 56).

Por este motivo, el poeta se niega en rotundo a sucumbir a los dictámenes de esta sociedad y a este sistema y se enfrenta a sus designios pidiendo justicia social (Nandorfy, 2003): «No, no; yo denunció», comienza en el verso 64, en un nuevo levantamiento que llega ya hasta el final del poema. Lorca denuncia «la conjura de las oficinas» que están «desiertas» de lo auténtico, que no muestran la «agonía» que allí se encierra y que están lejos de lo genuino, de los programas de la selva hasta donde el protagonista pretende conducirnos, en este viaje de vuelta (versos 66-68).

Finalmente, el poeta se ofrece como alimento de las vacas que están siendo extorsionadas por el hombre, y cuyos trenes de leche y gritos de dolor aún resuenan al final de la composición (versos 69-70). Este sacrificio es una muestra de humanidad, algo que aparece, por fin, en el poema: «y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas» (verso 69). En este final podemos identificar, de nuevo, ecos cristológicos pues, como sabemos, son muchos los que pueblan *PNY* (García Posada, 1981). El poeta, por una parte, se compadece del dolor del animal y, por otra, no resiste el dolor que la ciudad le provoca, ni quiere ser cómplice de esto (Nandorfy, 2003), pues la vida así no merece la pena. El ser humano no es más que los animales, por eso, ¿por qué no ser nosotros sacrificados por ellos y no al revés? Así, Lorca, por primera vez, se ofrece aquí, en estas líneas, en sacrificio, en un acto total de solidaridad con los animales, a costa de los cuales otros están, al mismo tiempo, haciendo negocio (Arango, 1998; Harris, 1978; Predmore, 1985).

De este modo, concluye este poema, bajo esta escena de sacrificio total, donde el poeta ofrece su propio ser, su cuerpo, tal vez con la intención, como un Mesías del siglo XX, de salvar a la humanidad de un presente y un tiempo futuro que no augura buenos designios. Así, las vacas que, como hemos podido leer, han sido exprimidas hasta el máximo podrán ahora consumir su cuerpo, dándole un vuelco total a la situación y poniendo al hombre en el lugar de los animales. Esto ocurrirá mientras los gritos de dolor de los animales empañen el valle, ese lugar donde el río es sometido al aceite de la contaminación.

9.3. IMÁGENES, FIGURAS RETÓRICAS Y TRADUCCIONES DE «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»

En las siguientes tres páginas se encuentra, dispuesta en horizontal, la tabla con las imágenes de este apoteósico poema (véase Tabla 10). Aquí, como en los textos anteriores, se han marcado las figuras literarias contenidas en estas y, junto a ellas, se pueden ver también incluidas las seis traducciones de cada una, en un recorrido diacrónico, de la primera, que data de 1940, a la última, de 2014. La leyenda que acompaña a la tabla contiene los códigos para identificar cada una de las figuras retóricas señaladas en la columna correspondiente al poema según la edición de Andrew A. Anderson (2013).

Tabla 10. Imágenes, figuras retóricas y traducciones de «New York (Oficina y denuncia)».

FUENTES/ IMÁGENES	Original Anderson	TM 1 (Humphries, 1940)	TM 2 (Belitt, 1955)	TM 3 (Fredman, 1975)	TM 4 (Medina y Statman, 2008)	TM 5 (Simon y White, 2013)	TM 6 (Uhler y Dahl, 2014)
1	Debajo de las multiplicaciones hay una gota de sangre de pato;	<i>Under the multiplications There is a drop of duck's blood;</i>	<i>Under the multiplications is a drop of duck's blood.</i>	<i>Underneath the multiplications there is a duckling's drop of blood;</i>	<i>Under the multiplications there is a drop of duck's blood.</i>	<i>Under the multiplications, a drop of duck's blood;</i>	<i>Underneath the multiplications there's a drop of duck's blood;</i>
2	debajo de las divisiones hay una gota de sangre de marinero ;	<i>Underneath the divisions A drop of sailor's blood;</i>	<i>Beneath the divisions, the sailor's blood-drop.</i>	<i>underneath the divisions there is a sailor's drop of blood;</i>	<i>Under the divisions there is a drop of sailor's blood.</i>	<i>under the divisions, a drop of sailor's blood;</i>	<i>underneath the divisions there's a drop of sailor's blood;</i>
3	debajo de las sumas , un río de sangre ¹⁵⁴ tierna .	<i>Under the sums, a river of tender blood.</i>	<i>Under the sums, a river of delicate blood;</i>	<i>underneath the sums, a river of tender blood.</i>	<i>Under the sums, a river of tender blood;</i>	<i>under the additions, a river of tender blood.</i>	<i>underneath the sums, a river of tender blood.</i>
4	Un río que viene cantando por los dormitorios de los arrabales,	<i>A river that sings as it comes By dormitory and suburb</i>	<i>a river flows singing by suburb and dormitory;</i>	<i>A river that flows singing through the bedrooms of the suburbs,</i>	<i>a river that sings its way through outlying bedrooms,</i>	<i>A river that sings and flows past bedrooms in the boroughs—</i>	<i>A river that flows, singing through the shelters of the slums,</i>
5	y es plata , cemento o brisa en el alba mentida de New York.	<i>And is silver, cement or breeze In the false dawn of New York.</i>	<i>is sea-breeze, silver, cement, in the counterfeit dawn of New York.</i>	<i>and is silver, cement or breeze in the falsified dawn of New York.</i>	<i>and it is silver, cement or breeze in the false dawn of New York.</i>	<i>and it's money, cement, or wind in New York's counterfeit dawn.</i>	<i>composed of silver, cement, or wind in the counterfeit dawn of New York.</i>
6	Existen las montañas.	<i>Mountains exist.</i>	<i>The mountains exist;</i>	<i>The mountains exist.</i>	<i>The mountains exist,</i>	<i>I know the mountains exist.</i>	<i>The mountains do exist.</i>
7, 9	Lo sé.	<i>I know.</i>	<i>I know that./ I know it¹⁵⁵.</i>	<i>I know.</i>	<i>I know it./ I know.</i>	<i>X</i>	<i>This I know.</i>
8	Y los anteojos para la sabiduría.	<i>And spectacles for the learned.</i>	<i>And the oracle's eye-glasses;</i>	<i>And for knowledge, the eye-glasses.</i>	<i>And eyeglasses for wisdom,</i>	<i>And wisdom's eyeglasses, too.</i>	<i>And eyeglasses for wisdom.</i>
10	Pero yo no he venido a ver el cielo .	<i>But I did not come To look at the beautiful sky,</i>	<i>But I have not come here to ogle the sky.</i>	<i>But I haven't come to see the sky.</i>	<i>But I haven't come to see the sky.</i>	<i>But I didn't come to see the sky.</i>	<i>But I haven't come to see the sky.</i>
11	He venido para ver la turbia sangre ,	<i>But the muddy river of blood,</i>	<i>Am here to look upon blood, the silt</i>	<i>I have come to see the turbulent blood.</i>	<i>I have come to see the muddled blood</i>	<i>I'm here to see the clouded blood,</i>	<i>I've come to see the turbid blood,</i>
12	la sangre que lleva las máquinas a las cataratas	<i>Engine over the falls,</i>	<i>in the blood that delivers the engines over the waterfalls</i>	<i>The blood that carries the machines to the waterfalls</i>	<i>that sends machines to the waterfall</i>	<i>the blood that sweeps machines over waterfalls</i>	<i>the blood that carries the machines to the waterfalls</i>
13	y el espíritu a la lengua de la cobra .	<i>spirit to cobra's tongue.</i>	<i>and our souls to the fang of the cobra.</i>	<i>and the spirit to the tongue of the cobra.</i>	<i>and the spirit to the cobra's tongue.</i>	<i>and the soul toward the cobra's tongue.</i>	<i>and the spirit to the cobra's tongue.</i>

¹⁵⁴ Se ha considerado que la sangre está personificada, si bien también podría tratarse de una cosificación.

¹⁵⁵ Cambia la segunda imagen con respecto a la primera.

Ordenando paisajes: Un recorrido hermenéutico y traductológico por las estaciones de “Poeta en Nueva York”
Rocío Saavedra Requena

14	Todos los días se matan en New York cuatro millones de patos, cinco millones de cerdos, dos mil palomas para el gusto de los agonizantes, un millón de vacas, un millón de corderos y dos millones de gallos, que dejan los cielos hechos añicos.	Daily New York slaughters Four million ducks, five million pigs, Two thousand doves for the satisfaction of the dying, A million cows, a million lambs, Two million roosters leaving the skies in pieces.	They butcher each day in New York four million ducks, five million hogs, two thousand doves, to a dying man's pleasure; one million cows, one million lambs, two million roosters that splinter all heaven to rubble.	Every day in New York they slaughter four million ducks, five million hogs, two thousand doves for the delight of the dying, a million cows a million lambs and two million cocks that left the heavens broken into smithereens.	Every day in New York they slaughter four million ducks, five million pigs, two thousand doves for the pleasure of the dying, a million cows, a million lambs, and two million roosters that leave the sky in splinters.	Every day in New York, they slaughter four million ducks, five million hogs, two thousand pigeons to accommodate the tastes of the dying, one million cows, one million lambs, and two million roosters that smash the skies to pieces.	Every day in New York they slaughter four million ducks, five million pigs, two thousand pigeons, all for the pleasure of those who are dying, a million cows, a million lambs and two million chickens, that leave the sky in shards.
15	Más vale sollozar afilando la navaja o asesinar a los perros en las alucinantes caerías que resistir en la madrugada los interminables trenes de leche, los interminables trenes de sangre y los trenes de rosas maniatadas por los comerciantes de perfumes.	Better to sob, whetting the edge of the knife, Or murder the dogs in the dazzling hunt Than resist, in the dawn, The endless trains of milk, The endless trains of blood, The trains of roses, shackled By dealers in perfumes.	Better sob while we strop down the razor or murder the dogs in the blaze of the chase, than oppose in the dawn the interminable milk trains, the blood trains, interminable, the trains of the manacled roses, chained by the drummers of perfume.	It is better to sob whetting the razor or murder the dogs in the hallucinating piles of carrion, than resist in the early morning the interminable trains of milk, the interminable trains of blood and the trains of roses manacled by the merchants of perfume.	Better to weep sharpening the blade or murder the dogs in the hallucinating hunts than resist at dawn the endless trains of milk, the endless trains of blood, the trains packed with roses handcuffed by the perfume merchants.	It's better to sob while honing the blade or kill dogs on the delirious hunts than to resist at dawn the endless milk trains, the endless blood trains and the trains of roses, manacled by the dealers in perfume.	It's better to weep, sharpening the knife or to murder the dogs on the delirious hunts, than to endure in the predawn the endless trains of milk, the endless trains of blood and the trains of roses, shackled by the perfume merchants.
16	Los patos y las palomas y los cerdos y los corderos ponen sus gotas de sangre debajo de las multiplicaciones.	The ducks and the doves and the hogs and the sheep Shed their drops of blood Underneath multiplication	The ducks and the doves, and the hogs and the lambs shed their blood-drops under the multiplications;	The ducks and the doves, the lambs and the hogs place their drops of blood under the multiplications,	The ducks and the doves and the pigs and the lambs lay their drops of blood under the multiplications;	The ducks and the pigeons, and the hogs and the lambs lay their drops of blood under the multiplications,	The ducks and the pigeons and the pigs and the lambs offer their drops of blood underneath the multiplications,
17	y los terribles alaridos de las vacas estruendadas llenan de dolor el valle donde el Hudson se emborracha con aceite.	And the terrible outcries of cattle, jammed together Fill with grief the valley Where the Hudson rolls, drunk on oil	and the terrible babel of cattle, stampeding, fills all the valley with weeping where the Hudson flows, drunk upon oil.	and the terrible shrieks of the jammed-in cows fill the valley with pain where the Hudson gets drunk on oil.	and the terrible cries of crushed cows fill the valley with sorrow where the Hudson gets drunk on oil.	and the terrified bellowing of the cows wrung dry fills the valley with sorrow where the Hudson gets drunk on oil.	and the terrible shrieks of the crushed cows fill the valley with pain where the Hudson gets drunk on oil.
18	Yo denuncio a toda la gente que ignora la otra mitad, la mitad irredimible que levanta sus montes de cemento donde laten los corazones de los animalitos que se olvidan	I damn all the people Who ignore the other half The half beyond salvation Raising the concrete mountains Where little forgotten beasts Know the beat of their hearts,	I accuse all the living who have put out of mind all those others, the unregenerate half who pile up the mountains of asphalt where the hearts of the little, unmemoried creatures beat on;	I denounce all the people who ignore the other half, the irredeemable half that heave their mounds of cement where the hearts of the small neglected animals throb	I denounce all of the people who ignore the other half, who raise their mountains of cement over the still-beating hearts of small forsaken animals	I denounce everyone who ignores the other half, the half that can't be redeemed, who lift their mountains of cement where the hearts beat inside forgotten little animals	I denounce all the people who ignore the other half, the half that cannot be redeemed who raise their mountains of cement over the beating hearts of the little creatures that have been forgotten
19	y donde caeremos todos en la última fiesta de los taladros.	And where we shall all go down In the final feast of the drill.	and we all shall go down in the ultimate feasts of the drill.	and where we all fall down on the ultimate feast of the augers.	of small forsaken animals and where we are headed in the final feast of jackhammers.	and where all of us will fall in the last feast of pneumatic drills.	and where we will fall, all of us, in the final bacchanal of the jackhammers.
20	Os escupo en la cara.	I spit in your face, I say.	I spit in your face: see.	I spit on your faces.	I spit on your faces.	I spit in all your faces.	I spit on your faces.

21	La otra mitad me escucha devorando, cantando, volando, en su pureza como los niños de las porterías que llevan frágiles palitos a los huecos donde se oxidan las antenas de los insectos.	The other half hears me out, Eating, excreting, and flying In purity like the children Who live in the janitor's lodge Probing with fragile straws The holes where the insects live Burning antennae off.	The other half hears me, they who feed themselves, fly, and make water, undefiled, like the gatekeeper's children who carry the breakable straw to the pot-holes where rust all the insect antennae.	The other half hears me devouring, urinating, soaring in its purity, like children of the porters who carry fragile sticks to the voids where the antennae of the insects are oxidized.	The other half listens to me, devouring, urinating, flying in its innocence, like the boys in the doorways who place fragile sticks into holes where the antennae of insects rust.	The other half hears me, devouring, pissing, flying in their purity, like the supers' children in lobbies who carry fragile sticks to the emptied spaces where the insect antennae are rusting.	The other half hears me devouring, urinating, soaring in their purity like children under goalposts who carry fragile sticks to the hollow depths where the antennae of the insects rust.
22	No es el infierno, es la calle.	This is not hell, but the street.	This is not hell, but a street.	It isn't hell, it's the street.	This isn't hell, it's the street.	This is not hell, but the street.	It's not the Inferno, it is the street.
23	No es la muerte. Es la tienda de frutas.	Not death, but a market for fruit.	Not death, but a fruit-stand.	It isn't death, it's the fruit stand.	This isn't death, it's the fruit store.	Not death, but the fruit stand.	It's not death. It is the fruit stand.
24	Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles en la patita de ese gato quebrada por el automóvil.	There's a world of broken rivers, infinite distances In the little paw of the cat crushed by the automobile,	Here is the world of the sundering rivers, the infinite distances in a cat's paw smashed by the motorist.	There is a world of broken rivers and ungraspable distances in the paw of this cat broken by the automobile,	There is a world of broken rivers and infinite distances in the cat's leg crushed by a car,	There is a world of broken rivers and distances just beyond our grasp in the cat's paw smashed by a car,	There is a world of coarse rivers and unassailable distances on the paw of this cat, broken by the automobile,
25	y yo oigo el canto de la lombriz en el corazón de muchas niñas.	And I hear the earthworm's song In the heart of many girls.	I hear out the song of the worm in the manifold heart of the children.	and I hear the song of the worm in the hearts of many young girls.	and I hear the worm's song in the heart of many girls.	and I hear the earthworm's song in the hearts of many girls.	and I hear the song of the worm in the heart of many girls.
26	Oxido, fermento, tierra estremeceida.	Rust and ferment, and land Terribly tossed and shaken	Rust, fermentation, earth tremors.	Oxide, ferment, quivering earth.	Rust, ferment, shaken earth.	Rust, fermentation, quaking earth.	Rust, fermentation, crushed earth.
27	Tierra tú mismo que nada por los números de la oficina.	Floating by numbered stores.	Earthen yourself, who float on the office's numerals.	Earth yourself who swim through the numbers of the office.	Earth yourself swimming through the numbers in the offices.	You yourself are the earth as you drift in office numbers.	You yourself are the earth, you who swim in the numbers of the office.
28	¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?	What shall I do, then? rearrange the landscape?	What shall I do now? Align all the landscapes?	What am I going to do? Arrange the landscapes?	What can I do, bring order to the landscape?	What shall I do now? Set the landscapes in order?	What am I going to do? Arrange the scenery?
29	¿Ordenar los amores que luego son fotografías?	Line up the loves to be mere photographs?	Muster the lovers who turn into photographs	Arrange the loves that are then photographs,	Bring order to the many loves who will, in time, turn to photographs	Order the loves that soon become photographs,	Arrange the loves that have long since become photographs?
30	Que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre.	To be like blocks of wood, or bloody puffballs?	and later are splinters of wood, and mouthfuls of blood?	that are then pieces of wood and mouthfuls of blood?	and then pieces of wood and mouthfuls of blood?	that soon become pieces of wood and mouthfuls of blood?	That have long since become pieces of wood and gasps of blood?
31	No, no; yo denuncio, yo denuncio, la conjura de estas desiertas oficinas que no radian las agonías que borran los programas de la selva. ¹⁵⁶	No, no; I damn all this, I exorcize the spell Of those deserted shops Where agony never shines, Which erase the scheme of the woods,	No, never; I accuse! I accuse the conspiracy of untenable offices whose agonies never ray forth; that efface the design of the forest;	No, no, I denounce. I denounce the conspiracy of these deserted offices that do not radiate the agonies, that erase the plans of the forest,	I denounce the conspiracy of those deserted offices swept clean of agony that erase the designs of the forest,	I denounce the conspiracy of these deserted offices that radiate no agony, that erase the forest's plans,	I denounce the conspiracy of these deserted stations that don't broadcast the agonies, that censor the programs of the jungle,

¹⁵⁶ Podría ser tanto cosificación como personificación.

32

y me ofrezco a ser comido
por las **vacas estruadas**
cuando sus gritos **llenan el**
valle donde el Hudson se
emborracha con aceite.

*And I offer myself to be
eaten By the cattle,
densely jammed, Whose
outcries fill the valley
Where the Hudson
rolls, drunk on oil.*

*and I offer myself to be
eaten by cattle, the
rabble whose outcries
have filled all the valley
where the Hudson flows,
drunk upon oil.*

*and I offer myself to be
eaten by the jammed-in
cows when their cries fill
the valley where the
Hudson gets drunk on
oil.*

*and I offer myself to be
eaten by the crushed
cows when their screams
fill the valley where the
Hudson gets drunk on
oil.*

*and I offer myself as food
for the cows wrung dry
when their bellowing fills
the valley where the
Hudson gets drunk on oil.*

*and I offer myself to be
eaten by the crushed
cows when their screams
fill the valley where the
Hudson gets drunk on oil.*

abc Comparación

abc Cosificación

■ Hipérbole

■ Metáfora

■ Símbolo

■ Metonimia

abc Paralelismo

abc Personificación

abc Referencia cristológica/ mitológica

9.4. COTEJO TRADUCTOLÓGICO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS DE «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»

En este apartado de nuestro trabajo se van a cotejar, siguiendo la numeración anterior, las imágenes del poema (véase Tabla 10). Reproduciremos la línea correspondiente a la imagen a analizar y, a continuación, examinaremos los distintos aspectos y valoraciones acerca de cómo han sido las seis traducciones que estamos examinando.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
1 (B 1)	Debajo de las multiplicaciones hay una gota de sangre de pato;	<i>Under the multiplications There is a drop of duck's blood;</i>	<i>Under the multiplications is a drop of duck's blood.</i>	<i>Underneath the multiplications there is a duckling's drop of blood;</i>	<i>Under the multiplications there is a drop of duck's blood.</i>	<i>Under the multiplications, a drop of duck's blood;</i>	<i>Underneath the multiplications there's a drop of duck's blood;</i>

Esta imagen, que contiene, tanto la metonimia del capitalismo, «multiplicaciones», como el símbolo de la «sangre», no presenta gran dificultad para ser traducida. Podemos observar como los traductores difieren en la traducción de la preposición «debajo», ya que el inglés ofrece la posibilidad de *under* (1, 2, 4 y 5) o *underneath* (3 y 6). La diferencia es que, si bien la primera se utilizaría para decir que algo está en un nivel más bajo, la segunda indica que algo está oculto por otra cosa. En este caso, aunque ambas serían correctas, creemos que la «sangre» estaría aquí cubierta por las operaciones matemáticas y, por tanto, la segunda opción sería incluso más adecuada.

Por otra parte, en cuanto al verbo y al CD, «hay una gota de sangre de pato», estos han sido traducidos como “there is a drop of duck’s blood”, literalmente (1, 4 y 6), mientras la 5 ha omitido el verbo, “a drop of duck’s blood”, aunque esto no afecta al sentido. La 2, por su parte, cambia el verbo, de «haber» a «estar» y, aunque tampoco afecta al sentido, estilísticamente la consideramos menos adecuada.

Finalmente, la traducción 3 es la más diferente con “there is a duckling’s drop of blood”, donde *duckling*, en español, es «patito», un pato pequeño. Si bien es cierto que este cambio parece no tener sentido aquí de forma aislada, creemos que el traductor lo hace para compensar dos pérdidas que se van a producir en el poema más adelante con los diminutivos contenidos en: «“animalitos” que se olvidan» y «Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles en la “patita” de ese gato quebrada por el automóvil». Sin embargo, creemos que, siendo más fieles al TO, el traductor puede traducir estos términos insertando el adjetivo *little*.

Por utilizar la preposición *underneath* frente a *under*, así como por la traducción del verbo y del sustantivo «pato», en este caso los traductores responsables del TM 6 son los que, en nuestra opinión, mejor trasladan esta imagen a la LM.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
2 (B 1)	<u>debajo de las divisiones</u> hay una <u>gota de sangre de mariner</u> o.	<i>Underneath the divisions A drop of sailor's blood;</i>	<i>Beneath the divisions, the sailor's blood-drop.</i>	<i>underneath the divisions there is a sailor's drop of blood;</i>	<i>Under the divisions there is a drop of sailor's blood.</i>	<i>under the divisions, a drop of sailor's blood;</i>	<i>underneath the divisions there's a drop of sailor's blood;</i>

Esta imagen establece un paralelismo léxico-sintáctico, además de figurativo, con la anterior. Por tanto, primero nos detenemos en observar si los traductores lo respetan y, así, podemos comprobar que todos lo hacen, a excepción de los TM 1 y 2. En la 1 no respeta la preposición (de *under* a *underneath*) ni el verbo (en la imagen 1 lo contruyen con *there is* y en la 2 lo omiten), lo único que respetan en la construcción sintáctica con el genitivo sajón.

En la 2, por su parte, no se mantiene el paralelismo ni en la preposición, ni en el verbo, que no coincide con el usado anteriormente, ni tampoco en la construcción del CN (“a drop of duck’s blood” frente “a sailor’s drop of blood”). En los casos restantes sí se mantiene el paralelismo establecido con la imagen anterior y en la traducción 5, en concreto, en ambas ocasiones se omite el verbo, aunque no afecta al sentido.

Como en la imagen anterior, creemos que es más natural la contrucción “there is a drop of sailor’s blood”, que “there is a sailor’s drop of blood”, usando «marinero» como nombre y no como adjetivo pues, aunque el inglés lo permite, no es tan rítmico el resultado, razón por la cual consideramos que la traducción de Uhler y Dahl (6) sería aquí la más adecuada.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
3 (B 1)	<u>debajo de las sumas</u> , un río de <u>sangre</u> ¹⁵⁷ <u>tierna</u> .	<i>Under the sums, a river of tender blood.</i>	<i>Under the sums, a river of delicate blood;</i>	<i>underneath the sums, a river of tender blood.</i>	<i>Under the sums, a river of tender blood;</i>	<i>under the additions, a river of tender blood.</i>	<i>underneath the sums, a river of tender blood.</i>

Esta tercera imagen, que continua en paralelo a las anteriores, como podemos ver en el TO de Anderson rompe, sin embargo, el paralelismo al omitir el verbo (ya no aparece el verbo «haber»), de modo que el poeta establece aquí lo que sería un paralelismo parcial y, de nuevo, son los TM 3-6 los que reproducen esta característica del TO. De entre estos TM, los números 3 y 6 traducen la preposición como anteriormente, que creemos que es la forma más adecuada.

A nivel léxico, el TM 5, además de utilizar *under*, en lugar de utilizar *sums* para la metonimia «sumas», como hace el resto, la traduce como *additions*, que es muchísimo menos común (ni siquiera aparece en el corpus que manejamos). Por tanto, esta opción la descartaríamos.

¹⁵⁷ Se ha considerado que «sangre» está personificada, si bien también podrían tratarse de una cosificación. Cualquiera de las dos.

Por último, las traducciones 1 y 2 no mantienen el paralelismo con la imagen anterior, la número 2, ya que utilizan otra preposición, pero sí lo hacen con la imagen 1, con la que respetan el uso de la preposición *under*. Estos traductores, aunque no han sido constantes, como el TO, en el uso mantenido de la preposición en estas tres imágenes, lo que sí hacen es establecer un paralelismo sintáctico en la no reproducción del verbo «haber» que, aunque en el TO Lorca lo introduce en las dos primeras imágenes, en esta número 3 lo omite. Estos traductores han variado el empleo de estos recursos, pero igualmente existe esa conexión sintáctica entre estas tres imágenes, que discurren aquí también en paralelo.

Adicionalmente, la 2, en lugar de *tender* para traducir «tierna», opta por *delicate* («delicada»), que no es exactamente lo mismo. *Delicate* sería sinónimo de fino, atento, suave y tierno, pero también significa frágil y está asociado con *skin, flavour, flower*, mientras *tender* está relacionada con la cocina, sobre todo, igual que en español, y también es sinónimo de suave, delicado, afectuoso y amable, connotaciones, estas dos últimas, que no tiene *delicate* y que hacen que se humanice más este sujeto.

Por mantener de nuevo este paralelismo, aunque en este caso parcial, así como por la traducción de la preposición, del término «sumas» y del adjetivo «tierna», las traducciones realizadas por Fredman (3) primero y Uhler y Dahl (6) décadas después, que la traducen igual, son las más adecuadas según nuestro punto de vista.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
4 (B 2.2)	Un río que viene cantando por los dormitorios de los arrabales,	<i>A river that sings as it comes By dormitory and suburb</i>	<i>a river flows singing by suburb and dormitory;</i>	<i>A river that flows singing through the bedrooms of the suburbs,</i>	<i>a river that sings its way through outlying bedrooms,</i>	<i>A river that sings and flows past bedrooms in the boroughs—</i>	<i>A river that flows, singing through the shelters of the slums,</i>

Este «río» personificado, que viene cantando, y que representa la alegría al pasar por las afueras de la ciudad, tiene una melodía en el TO, que hay que tratar de mantener en el TM. Los traductores presentan aquí en los TM tantas opciones como traducciones para esta oración de relativo que acompaña al río. Así, podemos leer “a river that sings as it comes” (1), “a river flows singing” (2), “a river that flows singing” (3), “a river that sings its way through” (4), “a river that sings and flows” (5) y “a river that flows, singing through...” (6). Nos parecen todas ellas melódicas y estéticas, aunque nos decantaríamos por reproducir la oración de relativo en el TM, como de hecho hacen todos los traductores excepto el 2, que la omite. Creemos que aquí la oración de relativo parece casi emular, en su ritmo, el movimiento y recorrido sinuoso, ondulante y armonioso, del río.

Sin embargo, el CCL, «por los dormitorios de los arrabales», parece que ha planteado algún problema a los traductores. «Arrabales» se refiere en castellano a un barrio asociado a la

clase obrera, que sería aquí el lugar donde duerme una de las mitades de NY, en este caso la mitad que está oprimida. Por tanto, lo que Lorca quiere expresar en el TO, mediante esta metonimia, «dormitorios», es que el río transcurre entre las casas que están situadas en los barrios de esta clase más desfavorecida.

Humphries (1), que probablemente no se da cuenta del significado del TO, lo traduce haciendo una duplicación, "by dormitory and suburb". Es decir, que el río pasaría «por los dormitorios y por los suburbios» y esto no deja de ser cierto, aunque Lorca lo que dice es que pasa por los domitorios de estos suburbios, específicamente, ya que quiere recalcar que el río canta al pasar por este lugar más humano de la ciudad donde viven, y donde descansan y duermen, los oprimidos. Este hecho le confiere vida al río, pues al entrar estas dos realidades en contacto, brota, y esto es algo que en la traducción de Humphries se pierde, ya que en su traducción no quedaría claro a qué se refiere, ¿por un lado el río pasa por los «dormitorios» y, por otro por los «arrabales»?

Belitt (2) recurre a la misma estrategia de traducción que Humphries (1), aunque invirtiendo el orden y logra como resultado también un producto que podría mejorarse. El TM 3, por su parte, sí capta el hecho de que estos «dormitorios» a los que se refiere Lorca están en los suburbios, tal y como lo transmite. Sin embargo, traduce la palabra «arrabal» como *suburbs* y, de este modo, creemos que se pierde la connotación negativa que tiene la palabra en la LO.

Si continuamos analizando las traducciones, la 4, por su parte, opta por omitir directamente la referencia a estos barrios, que en la 3 se traducían como *suburbs*. Esta pérdida resulta significativa para poder entender que, como hemos dicho antes, Lorca quiere señalar aquí lo fructífero de la unión entre esta población más desfavorecida y que está, sin embargo, más cerca de la pureza y de la naturaleza al mismo tiempo, pero el TM 4 solamente menciona que los *bedrooms* («habitaciones») son los que están en las afueras, por tanto, no sabemos que se refiere a esa mitad oprimida.

En lo que respecta al TM 5, este traduce «arrabales» como *boroughs*. Los *boroughs* son los cinco distritos en que se divide Nueva York por lo que creemos que, de esta manera, se perdería esta connotación un tanto negativa o de pobreza que tiene la palabra en la LO. Finalmente, en el 6 obtenemos *slums* para «arrabales» y *shelters* como traducción de «dormitorio». Esta traducción es la única donde el término para traducir el primero sí indica que se trata de una clase menos privilegiada y donde, además, el hecho de que utilicen *shelter* («refugio») en lugar de *bedrooms* resulta, en este caso, mejor a nivel estético, pese a ser sinónimos porque logran, no sabemos si conscientemente, un notable efecto sonoro con las palabras *singing*, *shelter*, *slums*.

Una vez examinados todos los elementos, podemos determinar, por supuesto, que la traducción 6, tanto por el ritmo conseguido en la primera parte, a lo que ha contribuido la puntuación, como por la selección del léxico y el poder sonoro que le confiere además de, sobre todo, por lograr hacer la referencia a la zona desfavorecida donde están los oprimidos mediante el uso de la voz inglesa *slums*, es la mejor muestra de este fragmento en lengua inglesa.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
5 (B 2.2)	y es plata, cemento o brisa en el alba mentida de New York.	And is silver, cement or breeze In the false dawn of New York.	is sea-breeze, silver, cement, in the counterfeit dawn of New York.	and is silver, cement or breeze in the falsified dawn of New York.	and it is silver, cement or breeze in the false dawn of New York.	and it's money, cement, or wind in New York's counterfeit dawn.	composed of silver, cement, or wind in the counterfeit dawn of New York.

Como decíamos en el mundo posible, a su llegada a Nueva York el río se transforma, se corrompe y se convierte en los símbolos «plata», «cemento» y «brisa» en el «alba» mentida. Si contemplamos, en primer lugar, la traducción de estos símbolos, podemos ver cómo el TM 5 traduce «plata» como *money*. El problema de esto es que, por una parte, los metales en Lorca, ya sabemos que tienen connotaciones de muerte, por lo que, de eliminar esto, suprimiríamos esta importante información asociada. Además, como veíamos, esta «plata» más adelante se transforma en «óxido» (verso 59) por mediación del aire, por lo que al cambiarla a *money* esto no tendría sentido. Este es el cambio más grande que se encuentra en los TM respecto a los símbolos.

Además, «brisa» se traduce como *sea-breeze* (2), con una especificación por parte de Belitt, según el cual esta sería una «brisa marina», y como *wind* (5 y 6) («viento») por las dos últimas parejas de traductores, un término que resulta algo más fuerte que «brisa», que es un viento más ligero. Al tratarse de símbolos, abogaríamos por intentar conservarlos igual que en el TO.

En cuanto a la segunda parte de esta imagen, el CCL, que hace referencia a la «aurora» del poema homónimo, esta se vierte en las traducciones como *false*, *counterfeit* o *falsified* («falsa», «fingida» o «falsificada»). Creemos que las dos primeras opciones son más adecuadas, sobre todo, estéticamente.

Son Medina y Statman (4) los que, en nuestra opinión, hacen aquí un mejor trabajo de traducción. En primer lugar, por la traducción del verbo, el río «es», como dice el poeta, porque el río no «está compuesto de» los elementos simbólicos (plata, cemento o brisa) (6). Además, al contrario que en otros TM, aquí estos símbolos, que hemos destacado de color azul en la tabla, son traducidos literalmente, algo importante al tratarse, precisamente, de símbolos. Finalmente, tanto la puntuación como el uso del adjetivo contribuyen en el TM 4 a redondear el sonido final.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
6 (A)	Existen las montañas.	<i>Mountains exist.</i>	<i>The mountains exist;</i>	<i>The mountains exist.</i>	<i>The mountains exist,</i>	<i>I know the mountains exist.</i>	<i>The mountains do exist.</i>

En esta imagen, que es una imagen sencilla, realizada con un lenguaje directo, como la siguiente, los traductores no pueden encontrar complicaciones, aún así creemos que deberían de traducir «las montañas» sin artículo, pues solo se usaría el artículo si se refiriera a unas montañas concretas, por lo tanto, aquí creemos que sería únicamente Humphries (1) quien operaría adecuadamente en este caso.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
7, 9 (A)	<i>L.O. sé.</i>	<i>I know.</i>	<i>I know that./ I know it¹⁵⁸.</i>	<i>I know.</i>	<i>I know it./ I know¹⁵⁹.</i>	<i>X</i>	<i>This I know.</i>

En esta imagen, respetaríamos el paralelismo entre la imagen 7 y 9, por tanto, descartaríamos las opciones que ofrecen el TM 2 y 4. El TM 5 tampoco respeta este paralelismo, como podemos ver. La traducción que hace de esta imagen se incluye en la anterior (número 6), pero en ningún caso hace la repetición del TO. Respetando la concisión del TO, nos decantaríamos por el TM 1 y 3 y no añadiríamos el el pronombre demostrativo *this* del TM 6.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
8 (B 1)	Y los anteojos para la sabiduría.	<i>And spectacles for the learned.</i>	<i>And the oracle's eye-glasses;</i>	<i>And for knowledge, the eye-glasses.</i>	<i>And eyeglasses for wisdom,</i>	<i>And wisdom's eyeglasses, too.</i>	<i>And eyeglasses for wisdom.</i>

La clave de esta imagen es la traducción del término «anteojos» y de nuevo es Humphries (1) el que traduce correctamente esta pieza con *spectacles* ya que la opción del resto, *eyeglasses* (o *eye-glasses*) son «monóculos», es decir, una sola lente, mientras que los «anteojos» sería, según la RAE (2014), una varilla que sostendría en este caso dos lentes. El monóculo está popularmente asociado con la gente rica (La Voz de Galicia, 2014), mientras que los anteojos harían alusión a los intelectuales (Mackler, 2015), sería sinónimo de «gafas», así lo interpreta también Posada (1981), que habla de que el poeta rechaza los reconocidos avances científicos de la sociedad americana por su falta de humanidad y desastrosos resultados. Por esta razón, cambiar estos términos en la traducción, tiene consecuencias.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
10 (A)	Pero <u>yo no he venido a ver el cielo.</u>	<i>But I did not come To look at the beautiful sky,</i>	<i>But I have not come here to ogle the sky.</i>	<i>But I haven't come to see the sky.</i>	<i>But I haven't come to see the sky.</i>	<i>But I didn't come to see the sky.</i>	<i>But I haven't come to see the sky.</i>

¹⁵⁸ Cambia la segunda imagen con respecto a la primera.

¹⁵⁹ *Ídem.*

En el TM 1, Humphries (1) añade un adjetivo que no está en el TO, beautiful, además de cambiar el tiempo verbal, que debería ser presente perfecto y cambia a pasado simple. Esto último sería también, según consideramos, el error en el que cae el TM 5. Por otra parte, el TM 2 añade un verbo, ogle, que es diferente a lo que está en el TO y que significaría «comerse con los ojos», por tanto, se puede deducir lo distinta de esta imagen. Los TM 3, 4 y 6 sí han traducido todos los aspectos de esta sencilla imagen.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
11 (B 2.2)	He venido para ver la turbia sangre.	<i>But the muddy river of blood,</i>	<i>Am here to look upon blood, the silt</i>	<i>I have come to see the turbulent blood.</i>	<i>I have come to see the muddled blood</i>	<i>I'm here to see the clouded blood,</i>	<i>I've come to see the turbid blood.</i>

Para traducir bien esta imagen creemos que, en primer lugar, hay que respetar el tiempo verbal, así como la traducción sobre todo del adjetivo «turbia» que, relacionado con sangre, crearía la metáfora de que la sangre es igual aquí al tiempo atmosférico. Al estar turbia, esta sangre podría referirse a la de los negros, en una alusión un tanto velada al color.

El traductor 1 omite aquí la repetición del verbo por medio del cual el poeta se hace presente, «“he venido” para ver la turbia sangre». Es cierto que este verbo ya aparece previamente en la imagen inmediatamente anterior, pero el hecho de que Lorca lo haya repetido aquí nos hace pensar en la importancia que este tiene para lo que el poeta está expresando.

Por otro lado, el TM 2, así como el 5, traducen el verbo en presente simple en lugar de presente perfecto y, aunque no cambia el sentido sí cambia el punto de vista. Al utilizar el presente perfecto, como en español al utilizar el pretérito perfecto compuesto, se hace un énfasis indirecto al pasado, lo que te ha traído hasta ese momento, algo que se borra en el uso del presente. Estos TM, además, utilizan el adverbio de lugar *here*, que tampoco está en el TO. El resto, el 3, 4 y 6 sí utilizan el presente perfecto, igual que Lorca en el TO, algo con lo que estamos de acuerdo por el motivo que argumentábamos.

En cuanto a la traducción del adjetivo, podemos comprobar cómo ningún TM transmite esa referencia que hace el TO al color con «turbio». Es cierto que también puede significar «poco claro», «confuso», y por eso los traductores 4 y 5 lo traducen como *muddled* y *clouded*, pero es más probable que este adjetivo sea una alusión a los negros, tal y como se ha explicado con detalle en los apartados anteriores, ya que los negros serían los encargados de llevar las máquinas a las cataratas.

Por otra parte, el 1 traduce «turbia» como «embarrada» (*muddy*), pero aquí se perdería la alusión a los negros y, en cualquier caso, si no fuera así, nos parece que sería algo despectivo. Lo mismo ocurre en el TM 2, donde, en lugar de traducir este adjetivo, Belitt traduce, por un lado, «sangre» y, por otro, mediante una transposición, lo cambia a un nombre, en concreto, al

sustantivo «cieno»: «estoy aquí para mirar la sangre, el “cieno”» (“Am here to look upon blood, the silt”). Por supuesto, en ambos casos se incurre en la pérdida de la referencia y nos resulta inexplicable porque tampoco se puede justificar diciendo que está en el TO (consultar «Anexo II»). Por último, el 3 cambia «turbio» por «turbulenta» (*turbulent*), con lo que también se pierde la metáfora según la cual la sangre sería como el tiempo y, además, la referencia a los negros.

Uhler y Dahl (6) son los únicos traductores que sí lo traducen como *turbid* y mantienen la alusión a los negros, así como la metáfora. Por estos motivos, consideramos que logran situarse, en este producto que nos ofrecen aquí, por encima de sus compañeros.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
12 (B 2.1)	la sanere que lleva las máquinas a las cataratas	Engine over the falls,	in the blood that delivers the engines over the waterfalls	The blood that carries the machines to the waterfalls	that sends machines to the waterfall	the blood that sweeps machines over waterfalls	the blood that carries the machines to the waterfalls

Al hilo de lo anterior, esta sangre turbia de los negros lleva las máquinas a las cataratas, es decir, al origen, dice esta metáfora que revela cómo se fragua en la mente del poeta la extinción del mal de la ciudad. Sin embargo, si leemos la traducción de Humphries (1), en primer lugar, no queda claro que es la «sangre turbia», que aparecía anteriormente, la que lleva las máquinas a las cataratas. Este traductor solo indica que hay un «motor» que está «“sobre” las cataratas», por tanto, se pierde tanto el símbolo como la metáfora en el TM porque básicamente se disipa todo el sentido.

Por su parte, en el TM 2 el problema es que el traductor no consigue reproducir la idea de que es esta la sangre la que lleva las máquinas a las cataratas, porque utiliza la preposición *in*, “in the blood that delivers the engines over the waterfalls”, pero el protagonista no viene a ver algo «“en” la sangre», sino que viene a ver cómo esta toma acción para acabar con las máquinas, algo que no aparece aquí.

El resto de las traducciones (3, 4, 5 y 6) no presentan estos problemas. Estas usan los verbos *carry* y *send*, excepto la 5, que utiliza *sweep over* («pasar sobre» o «arrasar»), que no sería aquí pertinente para el significado que se quiere transmitir. Además, la 4 es la única que no repite el sujeto, como sí hace Lorca, algo que creemos que debería de hacerse para poder comprender mejor el significado. El TM 3, aunque es igual que el 6, se diferencia de este en que el 6 respeta la sintaxis del TO y aparecen las dos imágenes (esta y la anterior) unidas mediante una coma, y en el 3 no. En este caso somos partidarios de sentir la sintaxis marcada por Lorca, como hace el 6.

Por todos estos motivos (repetir el sujeto para conferirle claridad a la imagen, utilizar bien el verbo y la puntuación y no hacer importantes omisiones) es el TM 6 la mejor muestra

en inglés, la opción óptima de esta imagen, seguida, excepto por el motivo de la puntuación, por el TM 3 ya que, por lo demás, son idénticas.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
13 (B 2.1)	y el espíritu a la lengua de la cobra.	<i>spirit to cobra's tongue.</i>	<i>and our souls to the fang of the cobra.</i>	<i>and the spirit to the tongue of the cobra.</i>	<i>and the spirit to the cobra's tongue.</i>	<i>and the soul toward the cobra's tongue.</i>	<i>and the spirit to the cobra's tongue.</i>

El espíritu de este hombre de NY también ha de ser llevado a ser devorado por la naturaleza, aquí representada, metonímicamente, por la lengua de la cobra, cuya simbología ya hemos analizado. El TM 1 presenta un problema que viene de la imagen anterior pues, al no haber traducido el verbo, al no haber dicho que la sangre es la que «lleva» las máquinas a las cataratas, tampoco se entiende aquí el sentido de esta imagen, que también esta sangre, los negros, se encargan de llevar el «espíritu» a la «lengua de la cobra».

Además, el traductor no traduce la conjunción ni el artículo. El TM 2, por su parte, cambia «espíritu» por «almas», cuyo sentido es el mismo, aunque cambia el referente. De igual manera hace con «lengua» que cambia a *fang* («colmillo»), moviéndose dentro de los mismos dominios, aunque produciendo cambios injustificados que le alejan del TO. En cuanto al resto de las traducciones, estas no presentan estos cambios y solamente varía el uso o no del genitivo sajón. En este caso, creemos que resulta más natural usarlo (4, 5 y 6) y, además, la preposición *to* también aporta una mejor sonoridad que *toward* (5).

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
14 (B 1)	Todos los días se matan en New York cuatro millones de patos, cinco millones de cerdos, dos mil palomas para el gusto de los agonizantes, un millón de vacas, un millón de corderos y dos millones de gallos, que dejan los cielos hechos añicos.	<i>Daily New York slaughters Four million ducks, five million pigs, Two thousand doves for the satisfaction of the dying, A million cows, a million lambs, Two million roosters leaving the skies in pieces.</i>	<i>They butcher each day in New York four million ducks, five million hogs, two thousand doves, to a dying man's pleasure; one million cows, one million lambs, two million roosters that splinter all heaven to rubble.</i>	<i>Every day in New York they slaughter four million ducks, five million hogs, two thousand doves for the delight of the dying, a million cows a million lambs and two million cocks that left the heavens broken into smithereens.</i>	<i>Every day in New York they slaughter four million ducks, five million pigs, two thousand doves for the pleasure of the dying, a million cows, a million lambs, and two million roosters that leave the sky in splinters.</i>	<i>Every day in New York, they slaughter four million ducks, five million hogs, two thousand pigeons to accommodate the tastes of the dying, one million cows, one million lambs, and two million roosters that smash the skies to pieces.</i>	<i>Every day in New York they slaughter four million ducks, five million pigs, two thousand pigeons, all for the pleasure of those who are dying, a million cows, a million lambs and two million chickens, that leave the sky in shards.</i>

Esta imagen es muy importante dentro del poema, ya que el poeta usa la lengua de forma bastante directa para hablar de la «matanza» que se produce en Nueva York cada día. No obstante, podemos ver cómo emplea algunos símbolos también en esta imagen, referencias cristológicas, metonimia y cosificación son los recursos destacados aquí.

El TO está escrito en impersonal, pero en el TM, al volcarlo al inglés, o se atribuye la acción original a la ciudad, y resulta entonces que es la ciudad la que mata a los animales (1), o bien a un sujeto *they* («ellos»), que serían los neoyorquinos, y que es el encargado de llevarlo a cabo, aunque el sentido del TO se preservaría en ambos casos.

En primer lugar, por cuestiones de sonido, el adverbio de frecuencia estaría mejor al principio del verso como hacen todas las traducciones excepto la 2. En cuanto al verbo, *slaughter* y *butcher* (2) son sinónimos, aunque *slaughter* se usa con más frecuencia, razón suficiente para preferirlo. Por otra parte, el término «cerdos» del TO se traduce como *pigs* o *hogs*. Este último se refiere a cerdos domesticados y, además, es una palabra mucho menos usada, por lo que, por el mismo motivo que antes, sería mejor *pig* (1, 4 y 6). De igual forma, «palomas» se traduce como *pigeons* (5 y 6) o *doves* y, aunque al parecer científicamente son lo mismo y la diferencia está en el origen (McDonald, 2018), cuando hablamos de paloma como «símbolo de la paz» siempre se utiliza *dove*, por lo que los traductores que han empleado el término *pigeon* pueden haber incurrido en un error ya que, como dijimos en el mundo posible, aquí es probable que el traductor lo emplee a su vez como símbolo, al igual que hace en otros poemas.

«Para el gusto de los agonizantes» expresa el CCC, y «agonizantes» se traduce en inglés como *dying* («moribundos»), aunque esto sería una interpretación pues, si bien es uno de los significados de «agonizante», no es el único. El traductor podría, en este caso, emplear la paráfrasis, “those who suffer from a terrible pain”, aunque es mejor “those who are dying”. En cualquier caso, la expresión de este CCC es mejor en el TM 6 que, en los otros, gracias a “all for the pleasure of those who are dying”, que resulta más armónico.

Continuando con la traducción de los términos referidos a los animales, siguiendo la lectura de la imagen, encontramos otro problema en «gallo», que ha sido traducido como *rooster* (1, 2, 4 y 5), *cock* (3) y *chicken* (6). *Chicken* no es «gallo», sino la cría de este («pollo») y *cock* puede ser confuso por sus múltiples significados, entre otros el que se refiere vulgarmente a genitales masculinos. Sin embargo, *rooster* sí representa el equivalente que funciona aquí en el TM.

Por último, la oración relativa especificativa «que dejan los cielos hechos añicos», presenta un primer problema con la traducción de «cielos», por la distinción que ya conocemos entre cielo religioso y pagano. Aquí, este se traduce como *sky*, cielo mundano, por los traductores 1, 4, 5 y 6 y por cielo religioso, *heaven*, solo por el 2 y 3. Por nuestra parte, estaríamos de acuerdo con esta última interpretación, ya que el hecho de que varios de los animales aquí presentes tengan que ver con referencias cristológicas nos hace pensar que aquí la palabra «cielo» es metonimia de Dios como también ocurre en poemas como «Vuelta del paseo».

Además de esta distinción, podemos ver cómo en el TM 2 «añicos» cambia a «escombros». Según este traductor la consecuencia de la matanza es que se «astilla todo el cielo hasta convertirse en escombros» (“that splinter all heaven to rubble”), que poco tiene que ver con el TO, y que no creemos que tenga justificación. El TM 3 sí mantiene además la misma expresión idiomática del TO, aunque «cielo» pasa a ser plural. El TM 4 recurre también a la imagen de las «astillas», como el 2, que no sería el mejor equivalente, mientras el TM 5, como el 3, recrea perfectamente el TO con “smash to pieces”. Por último, el TM 6 se asemeja, pero la palabra *shards* aquí es más específica y hace alusión a vidrio, con lo cual se está creando una metáfora que no está en principio en el TO.

En esta imagen, el TM 1, seguido del 4 muy de cerca, es el que hace mejor trabajo de traducción, sin tener en cuenta, en este caso, las mayúsculas. Ambos deberían, sin embargo, reformular el CCC «para el gusto de los agonizantes» y, asimismo, traducir la palabra «cielo», que se puede tratar de una metonimia de Dios, como ocurre en otros poemas. Uno de los recursos que se puede emplear es usar tanto el término pagano (*sky*) como el cristiano (*heaven*), como sugeríamos en el cotejo de la imagen 1 de «Vuelta del paseo», en el apartado 6.4., «Cotejo de las imágenes poéticas de “Vuelta del paseo”». Además de eso, también se podría traducir la imagen en impersonal como el TO.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
15 (B 2.1)	Más vale sollozar afilando la navaja o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías que resistir en la madrugada los interminables trenes de leche, los interminables trenes de sangre y los trenes de rosas maniatadas por los comerciantes de perfumes.	Better to sob, whetting the edge of the knife, Or murder the dogs in the dazzling hunt Than resist, in the dawn, The endless trains of milk, The endless trains of blood, The trains of roses, shackled By dealers in perfumes.	Better sob while we strop down the razor or murder the dogs in the blaze of the chase, than oppose in the dawn the interminable milk trains, the blood trains, interminable, the trains of the manacled roses, chained by the drummers of perfume.	It is better to sob whetting the razor or murder the dogs in the hallucinating piles of carrion, than resist in the early morning the interminable trains of milk, the interminable trains of blood and the trains of roses manacled by the merchants of perfume.	Better to weep sharpening the blade or murder the dogs in the hallucinating hunts than resist at dawn the endless trains of milk, the endless trains of blood, the trains packed with roses handcuffed by the perfume merchants.	It's better to sob while honing the blade or kill dogs on the delirious hunts than to resist at dawn the endless milk trains, the endless blood trains and the trains of roses, manacled by the dealers in perfume.	It's better to weep, sharpening the knife or to murder the dogs on the delirious hunts, than to endure in the predawn the endless trains of milk, the endless trains of blood and the trains of roses, shackled by the perfume merchants.

La primera parte de este TO, «más vale sollozar afilando la navaja» alude al hecho de que es mejor volver a lo primitivo, la caza («afilado la navaja»). De este modo, analizando los TM, podemos ver cómo el TM 1 cambia «navaja» por «filo del cuchillo», que sería equivalente, mientras que el TM 2 no parece haber entendido la metáfora, ya que este obtiene *strop the razor*,

que significa «suavizar la navaja de afeitar», completamente fuera del mundo posible de este poema. Un problema parecido es el del TM 3, que cambia la referencia a «navaja» por «cuchilla de afeitar» (*razor*), por lo que se pierde el sentido que trata de imprimir Lorca de esa vuelta a lo primitivo, a la caza, algo que viene expresando en imágenes anteriores, con las que guarda coherencia. El resto de los traductores utilizan *knife*, como el 1, o *blade*, es decir, «cuchillo» u «hoja (de cuchillo)» o «filo (de cuchillo)», aunque en este caso sería mejor el primero, *knife*, que usa el TM 6, ya que no crea ambigüedades y, en ese sentido, es más parecido al TO. De lo contrario, *blade*, puede ser también «parte de una hoja» o «espada».

En cuanto a «o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías», lo que más llama la atención es la traducción del TM 3 cuando traduce «en las alucinantes cacerías» por *hallucinating piles of carrion*, que en español sería «alucinantes pilas de carroña» que, si tenemos en cuenta la explicación que hemos proporcionado anteriormente, no responde al mundo posible del TO. Además de eso, el TM 2 lo traduce como *in the blaze of the chase* que, reproduce el sentido del TO y hace un magnífico juego con el sonido con la rima de las vocales /'bleiz/ y /'tʃeɪs/.

Con respecto a «que resistir en la madrugada», que sería el segundo término de la comparación, «resistir» aquí significaría «aguantar», «sobrellevar». Por lo tanto, si bien Belitt (2) se ha decantado por *oppose* («oponerse»), que guarda otro significado, Uhler y Dahl (6) sí lo han hecho por *endure* («sobrellevar») y el resto, también siguiendo la interpretación pertinente, lo han hecho por *resist* («resistir»).

En cuanto a los «trenes», preferimos el adjetivo *endless* («infinito») a *interminable* («interminable»), pues el primero es muchísimo más común que el segundo, según nuestro corpus y, además, sería el correspondiente literal según el adjetivo empleado por Lorca. También preferimos la construcción sintáctica Nombre + Preposición + Adjetivo que Adjetivo + Adjetivo + Nombre, pues a nivel estilístico ofrece un mejor resultado. Responden a estas características los TM 1, 4 y 6 (“the endless trains of...”).

El más problemático es el «tren de las rosas maniatadas por los comerciantes de perfumes» pues, como se ha visto en el mundo posible, en esta imagen Lorca presenta a las flores como víctimas del hombre. En el TM 1 y 5 dicen «por los comerciantes perfumados» (“in perfume(s)”), no por los que comercian con perfumes. El TM 2 lo traduce como «los trenes de las rosas esposadas, encadenadas por los comerciantes de perfume», aunque el término *drummer* en este sentido es poco habitual y puede generar confusión, siendo su principal acepción «batería», en referencia al músico que toca este instrumento. El TM 3 cambia el número de «perfumes» en plural a «perfume» en singular, aunque no afecta al sentido. En el TM 4 y TM 6 logran la mejor traducción de esta pieza, aunque la traducción del adjetivo como

shackled (1 y 6) y no *handcuffed* (4) nos parece más acertada, ya que *handcuffed* evoca temas policiales, como se comprueba fácilmente en el corpus.

La traducción 6 es la que mejor consigue reproducir todos y cada uno de los componentes de esta imagen, por ejemplo, la traducción de «navaja», del verbo «resistir» o del adjetivo «encadenadas». Sin embargo, creemos que estos podrían traducir «madrugada» como “unbroken dawn” para distinguirlo de «alba», teniendo en cuenta el significado que uno y otro concepto guardan en la poesía lorquiana y siendo esto algo que hacen también estos traductores, con gran acierto, en «Nocturno del hueco». De este modo, conseguirían mantener la conexión intratextual y, además, esto parece más poético que *predawn* («pre-alba»).

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
16 (B 1)	Los patos y las palomas y los cerdos y los corderos ponen sus gotas de sangre debajo de las multiplicaciones.	The ducks and the doves and the hogs and the sheep Shed their drops of blood Underneath multiplication	The ducks and the doves, and the hogs and the lambs shed their blood-drops under the multiplications;	The ducks and the doves, the lambs and the hogs place their drops of blood under the multiplications,	The ducks and the doves and the pigs and the lambs lay their drops of blood under the multiplications;	The ducks and the pigeons, and the hogs and the lambs lay their drops of blood under the multiplications,	The ducks and the pigeons and the pigs and the lambs offer their drops of blood underneath the multiplications,

Tal y como describíamos anteriormente, para la traducción de los términos de estos animales, en los casos de «palomas» habría que traducirlo como *doves* (1, 2, 3 y 4), en el caso de «cerdos» por *pigs* (4 y 6) y, por supuesto, para «corderos» sería mejor optar por *lambs*, no *sheeps* («ovejas») (1), puesto que no es lo mismo y, además, se pierde el simbolismo y la remisión cristiana.

En cuanto a la construcción sintáctica, preferimos Nombre + Preposición + Nombre para «gota de sangre», como en el TO. Todos los traductores coinciden en esto excepto el 2, que recurre al compuesto *blood-drop*. Además, para traducir la preposición «debajo» optaríamos, como hemos dicho anteriormente, por *underneath*, aunque estos cambios no afecten al sentido profundo de la imagen.

En la traducción de esta imagen el TM 6 lograría de nuevo ser más acertado, según nuestro criterio, a la hora de traducir la propuesta de Lorca. Sin embargo, hay que tener en cuenta que aquí se traduce mal «paloma», algo importante, ya que creemos que esta ave aparece como símbolo en el TO. En cualquier caso, aunque incluso no fuera así, sería mejor mantener la ambivalencia y usar, para ello, el término *dove*.

Al TM 6 le seguiría el 4 en un TM donde creemos que los traductores deberían utilizar la preposición *underneath* para pulir su resultado y por los motivos antes expuestos, aunque no es incorrecta la utilizan. Además, la puntuación que deberían utilizar debería ser coma y no punto y coma, tal y como vemos en el TO.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
17 (B 2.1)	y los terribles alaridos de las vacas estrujadas llenan de dolor el valle donde el Hudson se emborracha con aceite.	And the terrible outcries of cattle, jammed together Fill with grief the valley Where the Hudson rolls, drunk on oil.	and the terrible babel of cattle, stampeding, fills all the valley with weeping where the Hudson flows, drunk upon oil.	and the terrible shrieks of the jammed-in cows fill the valley with pain where the Hudson gets drunk on oil.	and the terrible cries of crushed cows fill the valley with sorrow where the Hudson gets drunk on oil.	and the terrified bellowing of the cows wrung dry fills the valley with sorrow where the Hudson gets drunk on oil.	and the terrible shrieks of the crushed cows fill the valley with pain where the Hudson gets drunk on oil.

Para el cotejo de la traducción de esta imagen de tipo B 2.1, primero vamos a centrar nuestra atención en el sujeto «los terribles alaridos de las vacas estrujadas», y así poder ver cómo el adjetivo se ha traducido al inglés por su equivalente *terrible*, excepto en el TM 5 donde se ha optado por *terrified*. Sin embargo, los alaridos de las vacas no están «aterrorizados», sino que son «terribles», por el dolor que tienen que soportar estos animales al ser estrujados por la explotación del hombre. En todo caso sería *terrifying* la opción adecuada, pues estos alaridos causan terror.

Por otra parte, el término «alarido» se traduce de distinta manera por los traductores. Así, podemos encontrar: *outcries* (1), *babel* (2), *shrieks* (3 y 6), *cries* (4) y *bellowing* (5). Con respecto al significado de estos y su equivalencia en relación con el TO, *outcries* es un llanto fuerte que, efectivamente, se correspondería con el TO y se puede traducir como «alarido», aunque también es cualquier expresión en voz alta. *Babel* (2) sería griterío, confusión, aunque también hace referencia a la «torre de babel». *Shriek*, usada por Fredman (3) y Uhler y Dahl (6), es probablemente la mejor opción puesto que, a diferencia de *outcries*, este término sí está relacionado con palabras relacionadas con el terror, horror y pena entre otras, según nuestro corpus. *Cries* (4) («llantos») sería demasiado general y perdería además la fuerza expresiva del TO, lo mismo que ocurre con *bellowing* (5) («mugir»).

Las «vacas estrujadas», que están así después de haberles sacado la leche, solo se han traducido bien en la traducción 5, *cows wrung dry* («retorcidas hasta secarse»), pues en la 1 y la 3 con *jammed* los traductores parecen haber entendido mal el TO y, en lugar de estar «estrujadas» para sacarles su jugo, lo traducen como que están «apretadas». Belitt (2) cambia también el adjetivo y lo traduce como *stampeding* («selladas») y, por último, los traductores 4 y 6 lo traducen como *crushed* («trituradas», «aplastadas», «exprimidas»), que podría corresponderse también con el TO, aunque creemos que la 5 es más clara.

El «dolor» con el que las vacas llenan el valle no es *grief* (1), que puede estar relacionado con la pérdida de un ser querido, ni *weeping* (2) («llanto»), pues las vacas no están llorando sino «aullando» de dolor. Tampoco es *sorrow* (4 y 5), que sería la tristeza asociada a una decepción, infelicidad o pérdida. En todo caso sería *pain* (3 y 6) que es sinónimo, por ejemplo, de «agonía» según nuestro corpus, lo que sí se corresponde con la imagen.

La traducción realizada por Uhler y Dahl (6) de esta imagen sería la mejor de las propuestas por distintos motivos. El uso del término *shriek* para «alarido» (así como su adjetivo, *terrible*). La traducción de la «vaca estrujada» como *crushed* también se adecúa a lo que marca el TO, aunque creemos que la opción 5 también es muy adecuada, e incluso más directa (*wrung dry*). Finalmente, otro punto a favor de esta traducción es que han traducido «dolor» como *pain*.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
18 (B 1)	Yo denuncio a toda la gente que ignora la otra mitad, la mitad irredimible que levanta sus montes de cemento donde laten los corazones de los animalitos que se olvidan	<i>I damn all the people Who ignore the other half The half beyond salvation Raising the concrete mountains Where little forgotten beasts Know the beat of their hearts,</i>	<i>I accuse all the living who have put out of mind all those others, the unregenerate half who pile up the mountains of asphalt where the hearts of the little, unmemoried creatures beat on;</i>	<i>I denounce all the people who ignore the other half, the irredeemable half that heave their mounds of cement where the hearts of the small neglected animals throb</i>	<i>I denounce all of the people who ignore the other half, who raise their mountains of cement over the still-beating hearts of small forsaken animals</i>	<i>I denounce everyone who ignores the other half, the half that can't be redeemed, who lift their mountains of cement where the hearts beat inside forgotten little animals</i>	<i>I denounce all the people who ignore the other half, the half that cannot be redeemed who raise their mountains of cement over the beating hearts of the little creatures that have been forgotten</i>

La mitad «irredimible» es la mitad opresora, que no se puede salvar. El TM 1 lo traduce mediante la paráfrasis como *beyond salvation* («más allá de la salvación»). El TM 2 cambia por completo el significado con el adjetivo *unregenerate* («terca», «obstinada»). Mientras, el 3 lo traduce como *irredeemable* y el 4 *unredeemable*, ambos sinónimos y equivalentes al TO y el TM 5 y 6, por su parte, hacen una modulación de «irredimible», en positivo, a “that can’t be redeemed”, en negativo, aunque consiguen mantener mediante esta modulación el mismo significado de origen.

Esta mitad, la irredimible, «levanta montes de cemento», una metáfora de rascacielos. Belitt (2) cambia «cemento» por «asfalto» (*asphalt*), y aquí desfigura la metáfora porque los edificios se construyen con cemento, no con asfalto, por lo que el lector del TM difícilmente puede identificar el término comparado. Fredman (3) tampoco acierta cuando lo traduce como “heave their mounds of cement” («tiran sus montículos de cemento»), ya que, principalmente, un «montículo» es un monte pequeño, nada que ver con rascacielos que tendrían más envergadura y a lo que, supuestamente, haría referencia esta metáfora. En el TO, el verbo «levantar», además, se asocia a la verticalidad de los rascacielos, algo que se perdería en el 3.

Con respecto al CCL, Humphries (1), en lugar de traducir «donde laten los corazones de los animalitos que se olvidan», traduce “Where little forgotten beasts Know the beat of their hearts” («Donde las pequeñas bestias olvidadas conocen el latido de sus corazones»), con lo

cual cambia el sentido del TO y, sobre todo, pasa de utilizar ese diminutivo con valor apreciativo del TO, «animalitos», a decir, «bestias», que sin duda tiene otro significado.

El TM 2 tampoco respeta el sentido de este TO, o bien no lo entiende, ya que según este los animalitos están «desmemoriados» (“where the hearts of the little, unmemoried creatures beat on”). En cuanto al 5, estos traductores señalan que los corazones laten «dentro de» los animalitos y no dentro de los rascacielos («montes de cemento»), que es lo que dice el TO. Finalmente, la 4 traduciría también de manera inadecuada que los bloques de cemento se erigen «sobre» (*over*) los corazones de los animalitos olvidados, cuando en realidad estos animalitos son abandonados «en» los edificios y, por tanto, se produce aquí también un cambio de sentido por parte de los traductores.

A pesar de que vemos que ha sido una imagen que se ha traducido de forma poco adecuada por los traductores, que quizás no entendieron debidamente el significado del TO, lo cierto es que los traductores del TM 6, Uhler y Dahl, en este caso, sí traducen perfectamente cada uno de los componentes de esta: vocabulario, sintaxis, puntuación y sentido. Tras esta opción, dentro de las distintas propuestas, la menos lejana al TO podríamos decir que es la de Fredman (3), que se equivocaría al traducir el verbo y la metáfora «levanta sus montes de cemento», ya que lo traduce como *heave*, que como veíamos era «arrojar» y principalmente *mound* sería un «montículo», lo opuesto a la idea de rascacielos.

Los fallos de sentido que se observan en el resto de las propuestas son, incluso, más graves que los que resultan en Fredman (3). La parte en la que consideramos que falla esta traducción, sin embargo, aparece de forma adecuada en los TM 4, 5 y 6. Cambiaríamos también en Fredman la traducción del diminutivo con *small*, pues para transmitir esta emoción o sentimiento de ternura, en inglés se haría con *little*.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
19 (B 1)	y donde caeremos todos en la última fiesta de los taladros.	And where we shall all go down In the final feast of the drill.	and we all shall go down in the ultimate feasts of the drill.	and where we all fall down on the ultimate feast of the augers.	of small forsaken animals and where we are headed in the final feast of jackhammers.	and where all of us will fall in the last feast of pneumatic drills.	and where we will fall, all of us, in the final bacchanal of the jackhammers.

En primer lugar, «caer» aquí constituye una metáfora de «morir». De igual forma, la «última fiesta del taladro» sería una metáfora de la última construcción posible sobre NY, donde los taladros y las maquinarias de construcción operan sin descanso y, como hemos visto anteriormente, en la época en la que Lorca visitó la ciudad muy especialmente (apartado 4.1., «El viaje»).

Humphries (1) traduce esta imagen perfectamente, guardando además una melodiosa armonía, a pesar de cambiar el número de «taladros» a singular (*drill*). Belitt (2) hace lo mismo con *drill* y lo contrario con «fiestas», que lo escribe en plural realizando lo que Hurtado Albir llama «modulación». No obstante, este TM no es tan armonioso como el anterior.

Fredman (3) cambia el tiempo verbal futuro del TO («caeremos»), que es muy importante, pues es una alusión a la muerte futura, y lo traduce por presente simple, de modo que pierde mucha fuerza expresiva. Además, utiliza el término *auger*, mucho menos común que *drill* para referirse a «taladro». Medina y Statman (4) y Uhler y Dahl (6) cambian «taladro» por *jackhammer* («martillo mecánico»), una herramienta también, aunque diferente a la del TO. Medina y Statman (4) también han suprimido el futuro del TO, igual que el 3, sustituyéndolo por pasiva, con una consecuente enorme pérdida expresiva. Mientras tanto, Uhler y Dahl (6) utilizan la palabra *bacchanal* en lugar de *feast*, que han usado el resto de los traductores.

Lorca usa el término «fiesta» aquí, claramente de forma irónica, y no se refiere a un «banquete» (*feast*), pues no implica que haya comida de por medio en absoluto, sino que se trata de la celebración de la construcción en la ciudad sin límites. El TM 6, además, añade una intensificación al decir “where we will fall, all of us”. En este caso creemos que podrían haber simplificado el resultado y que sería más apropiado a nivel estético y de sonido: “where we will all fall”.

En cuanto al adjetivo, preferiríamos el empleo de *last* para traducir «última», ya que es el que se utiliza para aludir a la «Última Cena» (*Last Supper*) y, en un poemario como este, con tantas referencias cristológicas, se podría buscar guardar este paralelismo bíblico, aunque esto solo lo han hecho los traductores Simon y White (5). El resto lo traduce como *final* o *ultimate*, que también es correcto, por otra parte. Por último, Simon y White (5) utilizan *pneumatic drill* para «taladro», que puede referirse tanto a «taladro» como a «martillo mecánico» y, por tanto, preferiríamos evitarlo.

De todos los TM, consideramos que es Humphries (1) el que mejor tradujo esta imagen en 1940 y que esta no ha sido traducida mejor posteriormente debido, sobre todo, al uso del tiempo verbal, la traducción de la palabra «fiesta» y al equivalente del término «taladro». Lorca no hubiera utilizado en español, por ejemplo, «taladro neumático» (5). Hay que tener en cuenta, sin embargo, con respecto al trabajo de Humphries (1) que, en esta traducción, «taladro» está en singular y debería estar en plural, y que *final* se podría traducir como *last*, en un guiño a la «Última Cena». Además, por supuesto, el uso de las mayúsculas en Humphries habría que corregirlo.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
20 (A)	Os escupo en la cara.	<i>I spit in your face, I say.</i>	<i>I spit in your face: see.</i>	<i>I spit on your faces.</i>	<i>I spit on your faces.</i>	<i>I spit in all your faces.</i>	<i>I spit on your faces.</i>

Con respecto a esta imagen tan directa (A), los TM 1 y 2 añaden dos *I say* y *see*, que no estarían en el TO. Por lo demás, son los TM 3, 4 y 6 los que reproducen con exactitud el TO, el 5 añade también un elemento ajeno al TO, *all*, y que se reproduciría en español como «os escupiría en todas vuestras caras», algo que consideramos que no añade nada, sino más bien al contrario, pues no está en un TO que es, de por sí, muy duro, y que así se endurece más. Además de eso, en los TM 3, 4 y 6 habría que cambiar *faces* del plural al singular, por ser coherente con el TO.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
21 (B 2.2)	La otra mitad me escucha devorando, cantando, volando, en su pureza como los niños de las porterías que llevan frágiles palitos a los huecos donde se oxidan las antenas de los insectos.	<i>The other half hears me out, Eating, excreting, and flying In purity like the children Who live in the janitor's lodge Probing with fragile straws The holes where the insects live Burning antennae off.</i>	<i>The other half hears me, they who feed themselves, fly, and make water, undefiled, like the gatekeeper's children who carry the breakable straw to the pot-holes where rust all the insect antennae.</i>	<i>The other half hears me devouring, urinating, soaring in its purity, like children of the porters who carry fragile sticks to the voids where the antennae of the insects are oxidized.</i>	<i>The other half listens to me, devouring, urinating, flying in its innocence, like the boys in the doorways who place fragile sticks into holes where the antennae of insects rust.</i>	<i>The other half hears me, devouring, pissing, flying in their purity, like the supers' children in lobbies who carry fragile twigs to the emptied spaces where the insect antennae are rusting.</i>	<i>The other half hears me devouring, urinating, soaring in their purity like children under goalposts who carry fragile sticks to the hollow depths where the antennas of the insects rust.</i>

La mitad oprimida escucha al poeta realizar esta denuncia e, hiperbólicamente, el poeta los representa «devorando, cantando, volando». En cuanto a la traducción de esta primera parte, sería mejor traducir «escuchar» como *hear*, pues *listen* implica una escucha más atenta y esta mitad, como vemos, parece entretenida en otras cosas y así lo trasladan los traductores, excepto el 4.

Por otro lado, «Devorando, cantando, volando», es decir, la hipérbole, se traduce, por orden, como:

Eating (1)
Who feed themselves (2)
Devouring (3, 4, 5 y 6)

Excreting (1)
Make water (2)
Urinating (3, 4 y 6)
Pissing (5)

Fly(ing) (1, 2, 4 y 5)
Soaring (3 y 6)

El primer verbo, sería mejor trasladarlo como *devouring*, equivalente del TO, ya que aquí esta otra mitad actúa de una forma un poco «salvaje» y esa es la idea que busca transmitir el poeta. En cuanto al segundo verbo, como decíamos en el mundo posible, Lorca al parecer lo cambió varias veces y, aunque Anderson lo fija como «cantando», ni siquiera los traductores que realizaron la traducción tomando el original de Anderson (2014), que serían Uhler y Dahl (6),

lo han mantenido. En el Anexo II se puede ver cuál es la evolución a lo largo del tiempo en los distintos textos que toman los traductores para realizar su trabajo.

A continuación, copiamos las variaciones que sufre en las distintas versiones en español¹⁶⁰ este verso, el número 48, con respecto al texto de Anderson:

devorando, cantando, volando, en su pureza¹⁶¹

devorando, orinando, volando, en su pureza (R.H., B.B.)

devorando, cantando, volando en su pureza, (M&S)

devorando, orinando, volando en su pureza¹⁶², (S&W)

devorando, orinando, volando en su pureza (U&D)

Tal vez hayan pensado que «orinando» estaría más acorde con la representación de esta mitad «salvaje».

De entre las opciones utilizadas aquí por los traductores, puesto que ninguno sigue el texto de Anderson, *urinating* sería la que más se adaptaría al contexto. Finalmente, entre *fly* y *soar*, para «volando», ambas son adecuadas, aunque la primera es más general que la segunda, que sería más específica.

Con respecto a la comparación, esta se presta a confusión, pues «portería», en español, puede significar tanto el lugar en un edificio donde está el portero trabajando, como su vivienda, o bien el lugar donde se sitúa el guardameta en el fútbol. Por nuestra parte, creemos que aquí Lorca es posible que se refiera a niños humildes, que viven en las porterías, lo más plausible es que fueran los hijos de los porteros. Estos formarían parte así, también, de la mitad desfavorecida. Empero, encontramos hasta cuatro interpretaciones diferentes en los TM que vamos a analizar a continuación.

El traductor 1 lo traduce, efectivamente, como «los niños que “viven” en la portería», el 2 y 3 y 5 como «los hijos del portero» y, aunque creemos que es una interpretación factible, no es necesario especificar tanto, pues de nuevo caemos en interpretar una ambigüedad que ha de mantenerse en el TM (Eco, 2009). Los traductores 4 y 5 hacen bien al traducirlo como «los niños que “están” en las porterías (de un edificio)». La 6, sin embargo, pese a ser la última traducción, es la que creemos que se desvía del todo en su interpretación, pues lo traduce como

¹⁶⁰ Extraído del apartado «Anexo II» respetando los mismos códigos de colores y abreviaturas.

¹⁶¹ Esta versión coincide plenamente con la de PNY de Séneca de 1940.

¹⁶² Este verso coincide con la versión de Mario Hernández de 1990. No se conserva el original de este poema en la Fundación Federico García Lorca según se desprende de sus palabras en *Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*.

«los niños que están en la portería (de fútbol)» que sería, en este contexto, inverosímil. La más razonable, menos arriesgada y más cercana al TO es la traducción del TM 4.

Aunque todas las traducciones tendrían algunos aspectos que cambiar, creemos que es aquí el TM 4 el que puede ofrecer al lector inglés un mejor reflejo del TO, en concreto, por cómo traduce la referencia a los «niños de las porterías». Esta traducción 4, sin embargo, se podría perfilar, por ejemplo, cambiando *listen* por *hear*, como decíamos anteriormente, así como traduciendo «niños» como *children* y no como *boys*, ya que en español este término es genérico y no indica necesariamente el género. Igualmente, creemos que el verbo «oxidarse» del TO sería mejor traducido en presente continuo, o al menos de forma reflexiva, ya que suena mejor. Nuestra propuesta sería: “The other half hears me, devouring, singing, flying in its innocence, like the children in the doorways who place fragile sticks into the holes where the antennae of insects rust themselves”.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
22 (B 1)	No es el infierno, es la calle.	<i>This is not hell, but the street.</i>	<i>This is not hell, but a street.</i>	<i>It isn't hell, it's the street.</i>	<i>This isn't hell, it's the street.</i>	<i>This is not hell, but the street.</i>	<i>It's not the Inferno, it is the street.</i>

Entre traducir esta imagen con el pronombre demostrativo *this* («esto») o *it* («ello») sería más natural en inglés usar el segundo porque, además, el poeta no está usando el demostrativo. Por tanto, el TM 3 y TM 6 lo traducen mejor en este sentido. Además, «infierno» se traduce por todos como *hell*, excepto por el TM 6 donde encontramos *Inferno* que es una palabra que se usa solo en un contexto literario y puede designar tanto un fuego abrasador como un lugar de pena y dolor. Sin embargo, a nivel pragmático creemos que *hell* se corresponde mejor con el término del TO. Consecuentemente, la mejor traducción de esta imagen es, en nuestra opinión, la 3.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
23 (B 1)	No es la muerte. Es la tienda de frutas.	<i>Not death, but a market for fruit.</i>	<i>Not death, but a fruit-stand.</i>	<i>It isn't death, it's the fruit stand.</i>	<i>This isn't death, it's the fruit store.</i>	<i>Not death, but the fruit stand.</i>	<i>It's not death. It is the fruit stand.</i>

Para continuar con el paralelismo anterior que el poeta traza, seguiríamos traduciendo aquí esta imagen con el pronombre *it*. Los TM 1, 2 y 5, sin embargo, no siguen este paralelismo.

En otro orden de cosas, tanto *fruit store* (4) («tienda de frutas») como *fruit stand* («puesto de frutas») son buenos equivalentes para esta imagen, aunque no tanto *market for fruit* (1) («mercado de fruta»), por no ser tan idiomático. En cualquier caso, el poeta dice «tienda» y no «puesto», como hace el 4. Sin embargo, la 3, aunque opta por *fruit stand*, traduce mejor la frase primera, al no utilizar el demostrativo como hace la 4. Teniendo en cuenta los aciertos y

errores de las versiones 3 y 4, propondríamos esta traducción: “It isn’t the death itself. It is the fruit store”. Se ha añadido el reflexivo, ya que en inglés sería más natural.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
24 (B 2.1)	Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles en la patita de ese gato quebrada por el automóvil.	<i>There’s a world of broken rivers, infinite distances In the little paw of the cat crushed by the automobile,</i>	<i>Here is the world of the sundering rivers, the infinite distances in a cat’s paw smashed by the motorist.</i>	<i>There is a world of broken rivers and ungraspable distances in the leg of this cat broken by the automobile,</i>	<i>There is a world of broken rivers and infinite distances in the cat’s leg crushed by a car,</i>	<i>There is a world of broken rivers just beyond our grasp in the cat’s paw smashed by a car,</i>	<i>There is a world of coarse rivers and unassailable distances on the paw of this cat, broken by the automobile,</i>

La «patita del gato» nos muestra un microcosmos, tal y como decíamos en el mundo posible. Por una parte, contiene «ríos quebrados», que creemos que se referirían a las «venas», en una metáfora, y, por otra, presenta «distancias inasibles». Casi todos los traductores coinciden en trasladar a los TM «ríos quebrados» como “broken rivers”, excepto el TM 2, donde surge “sundering rivers” («desgarrados») y el TM 6, “coarse rivers” («grueso»), que no tiene nada que ver. En ambos casos los traductores parecen salirse del TO de Lorca.

Por otra parte, en cuanto a «distancias inasibles», estas son distancias que no se pueden coger, tal y como indican el TM 3 y el TM 5 con *ungraspable* y “beyond our grasp” respectivamente, mientras que el TM 6 lo traduce como *unassailable*, un *false friend* que significa que no se puede atacar («inexpugnable» o «irrefutable»). Por tanto, aquí cambia el significado. El resto de los traductores 1, 2 y 4 lo han traducido como «distancias infinitas», que no sería exactamente lo mismo que el TO, ya que una cosa es que algo no tenga fin y otra que no se pueda coger.

En cuanto a la «patita del gato», esta se puede referir, según la RAE (2014), tanto a «pierna» (*leg*) como a «pie» (*paw*). En inglés, que sí se hace la distinción, tendría más sentido traducirlo como la primera, pues aquí se extenderían los ríos («venas») que recorren el cuerpo del mamífero. Habría que añadir, además, el adjetivo *little* para compensar el diminutivo, aunque esto solo lo hace Humphries (1) que, sin embargo, traduce «patita» por *paw*.

Finalmente, «quebrada por el automóvil» se traduce como *crushed* (1 y 4), *smashed* (2 y 5) y *broken* (3 y 6). En este caso, *crushed*, que equivaldría a «aplastado», sería la mejor opción, puesto que *smashed* sería hecho añicos o reventado y *broken* simplemente sería roto, que es más general que el TO. Finalmente, «automóvil» se traduce como *automobile* en 1, 3 y 6, *motorist* en 2 y *car* en 4 y 5, siendo la primera la equivalente pragmáticamente al TO, ya que automóvil, en español, tiene la connotación de vehículo antiguo. En el 2 vemos, sin embargo, cómo el traductor ha cambiado de «automóvil» a «motorista», en un giro sin sentido ni justificación aparente.

Sopesando las distintas decisiones tomadas por los traductores, en la versión que ofrece Fredman (3) en el año 1975 es en la que podemos encontrar menos pérdidas y más aspectos positivos. Solo le bastaría añadir el adjetivo *little* para compensar la pérdida del diminutivo. Por lo demás, también es cierto que utiliza dos veces el adjetivo *broken*, mientras Lorca hace lo propio con «quebrado», un verbo que resulta más específico y que propondríamos sustituir por *crushed*.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
25 (B 2.2)	y yo oigo el canto de la lombriz en el corazón de muchas niñas.	And I hear the earthworm's song In the heart of many girls.	I hear out the song of the worm in the manifold heart of the children.	and I hear the song of the worm in the hearts of many young girls.	and I hear the worm's song in the heart of many girls.	and I hear the earthworm's song in the hearts of many girls.	and I hear the song of the worm in the heart of many girls.

La «lombriz» se traduce como *worm* (2, 3, 5 y 6) o *earthworm* (1 y 5), y este segundo término es más adecuado, ya que la «lombriz» es de la familia de los *earthworms*. Además de algún cambio en el número que no afecta al sentido («corazones» por «corazón»), el traductor 2 añade la palabra *manifold* («múltiple», «variado») para calificar a «corazón». De este modo, en lugar de decir, que la lombriz canta «en el corazón de muchas niñas», dice que es en el «múltiple corazón de los niños donde escucha el canto del gusano», cambiando el sentido de manera arbitraria al alterar la sintaxis. Además de eso, también vemos cómo cambia el sustantivo de «niñas» (femenino) a «niños» (neutro).

Por su parte, en el TM 3 el traductor especifica acertadamente que se trata de chicas, *young girls* («chicas jóvenes»), pues en inglés el término «niños» (*children*) es neutro, así que habría que detallarlo. De hecho, creemos que es este traductor el que refleja mejor esta imagen. Eso sí, aunque no afecta al sentido, se podría cambiar *worm* por *earthworm* para ser más específicos.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
26 (B 2.1)	Óxido, fermento, tierra estremecida.	Rust and ferment, and land Terribly tossed and shaken	Rust, fermentation, earth tremors.	Oxide, ferment, quivering earth.	Rust, ferment, shaken earth.	Rust, fermentation, quaking earth.	Rust, fermentation, crushed earth.

Esta es la imagen de la corrupción de la sangre en NY a través de tres símbolos, como explicábamos en el mundo representado. El primer término, «óxido», lo encontramos traducido como *rust* u *oxide* (3), «fermento», como *ferment* o *fermentation* (2, 5 y 6) y, en último lugar, «tierra estremecida» se convierte en la LM en *land terribly tossed and shaken* (1), *earth tremors* (2), o *quivering* (3), *shaken* (4), *quaking* (5) o *crushed earth* (6). En primer lugar, la traducción correcta de «óxido» aquí no sería *oxide*, que es el compuesto químico, sino *rust*, que sería la

capa rojiza que se forma sobre el metal por el contacto con el aire húmedo como consecuencia de la oxidación. De hecho, todos los traductores lo vierten así excepto el 3. En cuanto a «fermento», por su parte, también indica resultado y no proceso, por tanto, sería correcto traducirlo como *ferment* como hacen los TM 1, 3 y 4.

Por último, en «tierra estremecida», que sería el tercer elemento, vemos cómo el adjetivo aquí guarda una gran belleza en el TO, e incluso un componente sensual. En inglés no habría que traducirlo con la terminación en *-ing*, porque no está produciendo un efecto (3 y 5), sino que refleja un estado. La traducción 1 lo traduce como “land Terribly tossed and shaken” («tierra (terriblemente) mezclada y agitada»). No solo no es esto lo que dice el TO, sino que, además, como vemos, se pierde la poesía del TO. El 2 hace una transposición verbo > nombre, *earth temblors* («temblores de tierra») e, igualmente, el resultado no es tan poético. Por su parte, más adelante, el 4 lo traduce como “shaken earth” («Tierra sacudida» o «temblorosa») y el 6 como *crushed* («aplastada», «machacada» o «triturada»), que de nuevo pierde toda su condición poética y cambia el significado.

En resumen, la mejor traducción de esta imagen, según este análisis, sería la llevada a cabo por Medina y Statman (4), si bien creemos que aún así se pierde cierta connotación sensual, o insinuadora, del original. Tal vez el adjetivo *trembled*, que no ha sido usado por ningún traductor, sería más adecuado, pues tiene las dos vertientes de significado, tanto de la Tierra que es agitada, como del cuerpo humano o animal que tiembla y se agita y tiene, además, esa carga sensual necesaria también para la equivalencia a nivel pragmático. Si bien, en cualquier caso, en el TM 4 no consideramos que exista ningún error.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
27 (B 1)	Tierra tu mismo que nadas por los números de la oficina.	Floating by numbered stores.	Earthen yourself, who float on the office's numerals.	Earth yourself who swim through the numbers of the office.	Earth yourself swimming through the numbers in the offices.	You yourself are the earth as you drift in office numbers.	You yourself are the earth, you who swim in the numbers of the office.

En este número 27, el hombre se convierte en Tierra, es decir, en muerte, algo que no ha sido traducido por el TM 1, lo cual resulta una falta grave, pues esta vez sí constaba en su TO. En el TM 1 solo se puede leer “Floating by numbered stores” lo cual, como podemos comprobar, no tiene ningún sentido y se pierde totalmente la imagen original.

El resto de los traductores lo han traducido de forma bastante literal. El 2 hace una transposición nombre > adjetivo con «Tierra», pero el significado se mantiene intacto. No obstante, somos partidarios, como hemos dicho anteriormente, de mantener los símbolos a ser posible, sin cambiar la categoría morfológica. Este traductor, también cambia el verbo de «nadar» a «flotar», como había hecho el 1 anteriormente, un cambio que sí puede afectar al

sentido porque solemos decir «nadar entre papeles» y en inglés existe igualmente la expresión idiomática “swimming in papers”. Mediante esta expresión indicamos que hay mucha cantidad de trabajo, por tanto, habría que respetar esto como en el TO. En el 5 también se pierde, en este caso con *drift* («ir a la deriva»).

En esta ocasión, consideramos que el producto del TM 3 de esta imagen es algo superior al resto. No solo por lo apuntado anteriormente, sino también porque los TM 5 y 6 utilizan el verbo «ser» para hacer la identificación del símbolo con la persona, algo que creemos que hace que le reste valor poético. Además de eso, el TM 4, si bien es muy similar al 3 y, además, emplea mejor la forma verbal utilizando un presente continuo, que en inglés sería más natural, este TM escribe en plural «oficinas» (*offices*), rompiendo el ritmo de la imagen, por lo que en conjunto sería la 3 la más armoniosa. Podríamos simplemente, para cincelarla, cambiar el verbo por una forma continua.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
28 (B 2.2)	¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?	<i>What shall I do, then? rearrange the landscape?</i>	<i>What shall I do now? Align all the landscapes?</i>	<i>What am I going to do? Arrange the landscapes?</i>	<i>What can I do, bring order to the landscape?</i>	<i>What shall I do now? Set the landscapes in order?</i>	<i>What am I going to do? Arrange the scenery?</i>

El poeta se pregunta aquí de qué lado situarse, si debería convertirse también en uno más de los que trabajan en la oficina y qué iba a hacer entonces, ¿trabajar con esas montañas de papel a las que él denomina «paisajes»? Para traducir esta estructura sería mejor utilizar la partícula *shall*, pues indica sugerencia, así como idea de futuro, tal y como hacen los traductores 1, 2 y 5, pues la estructura con *going to* alarga la pregunta, es más formal y se usa para planes, mientras que la pregunta original lo que pide es una propuesta, una sugerencia, que es para lo que se usa el auxiliar *shall*. Medina y Statman (4) utilizan *can*, que, si bien no es incorrecta, tampoco es tan apropiada gramaticalmente como *shall*.

En cuanto a la segunda parte, el uso de *rearrange* del TM 1 significaría «reordenar», que no es lo mismo pues, en este caso sería «volver a ordenar», y el lector se confundiría, ya que ¿quién ha hablado antes de ordenar? El TM 2 con *align* («alinearse») cambia también el significado, pues no se trata de «poner en la misma línea». En cambio, el TM 3 sí sería equivalente con *arrange*. Los TM 4 y 5 fallan en la expresión, que no parece natural y tampoco parece que la sustancia de la expresión sea la más evocadora cuando dicen “bring order to the landscape?” o “set the landscape in order?”.

Finalmente, el TM 6, al quitar el plural de «paisajes», hace que cambie la metáfora. En el TO este término puede referirse a «paisajes» en el sentido literal o a «paisajes» como al contenido de las oficinas (los papeles, por ejemplo). En cambio, en singular dejaríamos de ver los múltiples paisajes de EE. UU. que sugiere el poeta y se trataría de un solo paisaje, por lo

que sería una imagen menos evocadora, y en sentido figurado estaríamos hablando de ordenar la oficina.

Aunque no estamos de acuerdo, totalmente, con ninguna de las propuestas, por los motivos expresados sería la 3 la que más se acercaría a los criterios que estamos definiendo aquí. Sin embargo, como decimos, cambiaríamos el verbo auxiliar de *going to* a *shall*.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
29 (B 2.1)	¿Ordenar los amores que luego son fotografías?	<i>Line up the loves to be mere photographs?</i>	<i>Muster the lovers who turn into photographs</i>	<i>Arrange the loves that are then photographs,</i>	<i>Bring order to the many loves who will, in time, turn to photographs</i>	<i>Order the loves that soon become photographs,</i>	<i>Arrange the loves that have long since become photographs?</i>

Esta imagen debería de utilizar el mismo verbo que la anterior, ya que se establece entre ambas un paralelismo, aunque esto es algo que solo respetan los TM 3, 4 y 6. El TM 1 utiliza el verbo *line up* («alinear») y, al cambiar el verbo, cambia el sentido de la imagen. El verbo «ordenar» tiene sentido aquí porque es lo que hacen los trabajadores en las oficinas y con «alinear» esto se pierde. El TM 2 también cambia el verbo original por *muster* («reunir») e incluso va más allá que el TM anterior, ya que llega a decir “Muster the lovers who turn into photographs” («reunir a los amantes que se transforman en fotografías»), cambiando completamente el sentido.

El TM 3, por su parte, lo traduce literalmente y logra de esta forma un buen equivalente porque, además, guarda la cualidad de concisión e intensidad del original y, por tanto, es apropiado también a nivel pragmático, justo lo contrario que el TM 4. El TM 5, por su parte, introduce una ligera variación al sustituir «luego» por «pronto», pero consiguen reproducir muy bien el significado mediante la introducción del verbo *become* («llegar a ser»), que también va a utilizar el TM 6. Este se refiere a las fotografías de los amores como algo pasado, por lo que hay un cambio en el punto de vista porque el poeta no se refiere a amores «que se han convertido en fotografías», no es una queja, sino falta de esperanza, ya que están abacados a eso, «se convertirán en fotografías».

Por cómo traduce cada uno de los elementos que componen la imagen y cómo los plasma en la LM, creemos que aquí Fredman (3) sería, de nuevo, el creador de la versión que destaca tanto por el verbo utilizado, como por el tiempo verbal, la puntuación y el sentido que le confiere a la imagen.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
30 (B 2.2)	Que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre.	To be like blocks of wood, or bloody puffballs?	and later are splinters of wood, and mouthfuls of blood?	that are then pieces of wood and mouthfuls of blood?	and then pieces of wood and mouthfuls of blood?	that soon become pieces of wood and mouthfuls of blood?	That have long since become pieces of wood and gasps of blood?

El poeta establece aquí una metáfora entre el «amor», de la imagen anterior, y los «pedazos de madera» y las «bocanadas de sangre» que aparecen aquí. Los encargados de los TM trasladan el primero de estos elementos como “blocks of wood” (1), “splinters of wood” (2) y “pieces of wood” (3, 4, 5 y 6). Esta última opción, que es además la más secundada, nos parece la más acertada, ya que *blocks* se referiría a «bloque» y *splinter* sería «astilla», que no es lo mismo, aunque esté dentro del campo semántico asociativo. De esta manera, este último traductor está haciendo una modulación, aunque no creemos que esté justificada, ni que sea pertinente.

En cuanto a la segunda metáfora, «bocanadas de sangre», esta se traduce como “bloody puffballs” (1), “mouthfuls of blood” (2-5) y, por último, en 2014, se traduce como “gasps of blood” (6). Sin embargo, *puffball* hace referencia a un «hongo», algo que no tendría nada que ver con el TO y es un tanto inverosímil, mientras que los últimos traductores cambian a *gasp*, que se referiría a la «bocanada de aire» que se respira, sin embargo, creemos que la mayoría de traductores estarían en lo cierto al traducirlo como *mouthfuls* («bocado» o «trago») (2, 3, 4 y 5).

Todos los traductores respetan el paralelismo excepto el número 2. De entre estos, aunque hemos visto que el segundo término creemos que debería ser revisado, son los encargados del TM 6, Uhler y Dahl los que, al trasladarlo como “gasps of blood” y aunque no es lo mismo logran acercarse más a la expresión del TO (o al menos no alejarse tanto), por lo que resulta menos discordante. En nuestra traducción haríamos algunos cambios para mantener el paralelismo con la imagen anterior y traduciríamos así esta imagen: “that are then pieces of wood and gusts of blood?”.

Si nos fijamos también, podemos ver cómo Anderson no utiliza una interrogación, que sin embargo sí vemos en todos y cada uno de los TM incluso en el que sigue el TO del profesor. En la edición de Mario Hernández (1990) podemos ver cómo este verso aparece también cerrado por una interrogación que se abriría en el anterior. Es decir, los versos 62-63 de Anderson en Mario Hernández (1990) aparecen así puntuados: «¿Ordenar amores que luego son fotografías, que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre?». Algo que creemos que tiene más sentido en este caso a nivel sintáctico, y que es además la misma puntuación que aparece en Séneca también en 1940. Por tanto, en la anterior imagen, sería mejor también que los traductores no hubieran utilizado interrogación sino una coma al final.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
31 (B 2.1)	No, no; yo denuncio, yo denuncio la conjuración de estas desiertas oficinas que no radian las agonías, que borran los programas de la selva. ¹⁶³	No, no; I damn all this, I exorcize the spell Of those deserted shops Where agony never shines, Which erase the scheme of the woods,	No, never; I accuse! I accuse the conspiracy of untenable offices whose agonies never ray forth; that efface the design of the forest;	No, no, I denounce. I denounce the conspiracy of these deserted offices that do not radiate the agonies, that erase the plans of the forest,	I denounce the conspiracy of those deserted offices swept clean of agony that erase the designs of the forest,	I denounce the conspiracy of these deserted offices that radiate no agony, that erase the forest's plans,	I denounce the conspiracy of these deserted stations that don't broadcast the agonies, that cancel the programs of the jungle,

El poeta repite su denuncia, y el verbo más apropiado para traducirlo sería *denounce* (3-6), que incluso tiene la misma raíz latina. *Accuse* («acusar») es parecido (2), aunque no exactamente lo mismo y *exorcize* («exorcizar/liberarse») del TM 1, “I exorcize the spell” («yo exorcizo el hechizo...»), no solo implica un sentido que no está en el TO, sino que además pierde la contundencia de este.

El CN, «de estas desiertas oficinas», se traduce igual, de forma literal y equivalente, por todos los TM (“of these deserted offices”), excepto por Humphries (1) y Medina y Statman (4), que reemplazan el determinante demostrativo a *those*, lo que implicaría un mayor grado de distancia con respecto al referente, aunque el poeta está hablando de lo que está viviendo en NY, y por eso utiliza «estas». Por tanto, no tendría sentido transformar este referente. Además, Belitt (2) se toma la libertad de permutar el adjetivo de «desiertas» a *untenable* («insostenibles»), algo que no tendría justificación ni razón de ser, a pesar de ser también un calificativo en grado negativo. Uhler y Dahl (6) también realizan una pequeña variación al transformar las «oficinas» en *stations* («estaciones»), canjeando así la referencia por completo, cuando «oficinas» aquí además es tan importante que forma parte del subtítulo. Previamente, Humphries (1) también sustituyó este término por *shops* («tiendas»), también sin motivo.

La oración de relativo, «que no radian las agonías», en el TM 1 se traduce como “Where agony never shines («donde la agonía nunca brilla)”, de manera que cambia el sentido, pues lo que el poeta quiere decir es que no se transmite (no se «radia»), no se expande el malestar que surge en las oficinas. En el TM 4 encontramos un cambio de sentido, pues “swept clean of agony” significaría («libres de agonía»), que sería lo contrario a la intención del autor, pues hay agonía, pero es una agonía silente. El TM 6, por último, en lugar de utilizar el verbo *radiate* (3 y 5) utiliza *broadcast* («transmitir», «emitir»), un equivalente también muy apropiado y de uso común en la LM.

Finalmente, en cuanto a la traducción de la segunda relativa, «que borran los programas de la selva», en primer lugar, en el TO hay un paralelismo entre las dos oraciones de relativo que solo respetan los TM 3, 5 y 6. En cuanto al sentido, el TM 1 lo traslada como “which erase

¹⁶³ Podría ser tanto cosificación como personificación.

the scheme of Woods”. Aquí, se pueden observar dos cambios a nivel léxico: *scheme* que sería «plan», en lugar de «programa», aunque son equivalentes, si bien también se produce un cambio del plural a singular, y «selva», que cambia a *woods* («bosques»). Aquí, sí consideramos que hay un error más grande por parte del traductor, ya que en el TO Lorca relacionaría la selva con los negros, por evocar la jungla, lo primitivo, mientras que «bosques», en ese sentido, no establecería esa conexión. El TM 6, que parece captar este detalle, lo cambia a *jungle* («jungla»), mientras el resto de los TM tienen *forest* («bosque») sinónimo de *woods*, en lugar de *rainforest* («selva»). Finalmente, también a nivel léxico, los TM 2 y 4 cambian «programas» por *design(s)* («proyecto» o «plan»), que también es un término equivalente.

En esta ocasión, por sus elecciones a nivel léxico (*broadcast, censor, programs* y *jungle*) la traducción número 6 de Uhler y Dahl destaca aquí de nuevo sobre las otras. Esta iría seguida por los textos correspondientes al TM 3 y 5. En el extremo opuesto, consideramos que la 1 y la 2 son las que más problemas presentan.

Fuentes/ IMAGEN	Original A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
32 (B 2.1)	y me ofrezco a ser comido por las <u>vacas estrujadas</u> cuando sus gritos llenan el valle donde el Hudson <u>se emborracha</u> con <u>aceite</u> .	And I offer myself to be eaten By the cattle, densely jammed, Whose outcries fill the valley Where the Hudson rolls, drunk on oil.	and I offer myself to be eaten by cattle, the rabble whose outcries have filled all the valley where the Hudson flows, drunk upon oil.	and I offer myself to be eaten by the jammed-in cows when their cries fill the valley where the Hudson gets drunk on oil.	and I offer myself to be eaten by the crushed cows when their screams fill the valley where the Hudson gets drunk on oil.	and I offer myself as food for the cows wrung dry when their bellowing fills the valley where the Hudson gets drunk on oil.	and I offer myself to be eaten by the crushed cows when their screams fill the valley where the Hudson gets drunk on oil.

Esta última imagen establece un paralelismo con la 12, que es respetado en todos los TM. En cuanto a las «vacas estrujadas», se traducen igual que en la imagen anterior en todos los TM, excepto en el 2 que, en este caso, hace una aposición para traducirlas como «chusma», «muchedumbre», «gentuza» o «populacho», lo cual no tiene nada que ver con la imagen creada por Lorca.

En cuanto al complemento circunstancial del tiempo (en adelante CCT), creemos que lo reflejan mejor los traductores que optan por *screams* (4 y 6) y *outcries* (1 y 2), equivalentes de «gritos», y no *cries* («llanto») (3) o *bellowing* («mugido») (5), que hace que se pierda el sentido de dolor y desgarramiento del TO.

Las imágenes 4 y 6 son las que mejor trasladarían aquí el valor comunicativo del TO gracias a la traducción de «vacas estrujadas» como “crushed cows”, aunque la traducción del 5 como “wrung dry” también es correcta, sin embargo, mientras los traductores 4 y 5 también aciertan en su traducción del término «gritos» como *screams*, el TM 5 lo traduce como *bellowing*, en cuyo caso se pierde la fuerza expresiva del TO.

9.5. BALANCE DE LA TRADUCCIÓN DE «NEW YORK (OFICINA Y DENUNCIA)»

Los tipos de imágenes más frecuentes que encontramos en este poema de oficina y de denuncia aparecen reflejados en la siguiente imagen (véase Figura 28). De estos datos podemos deducir que se trata de un poema que no debería presentar grandes dificultades a la hora de interpretarse, ya que la mitad estaría constituido por imágenes realizadas con lenguaje directo o de fácil interpretación (A y B 1) y la otra mitad serían hechos poéticos, que en principio serían de los más asequibles a nivel hermenéutico (B 2.1. y B 2.2.).

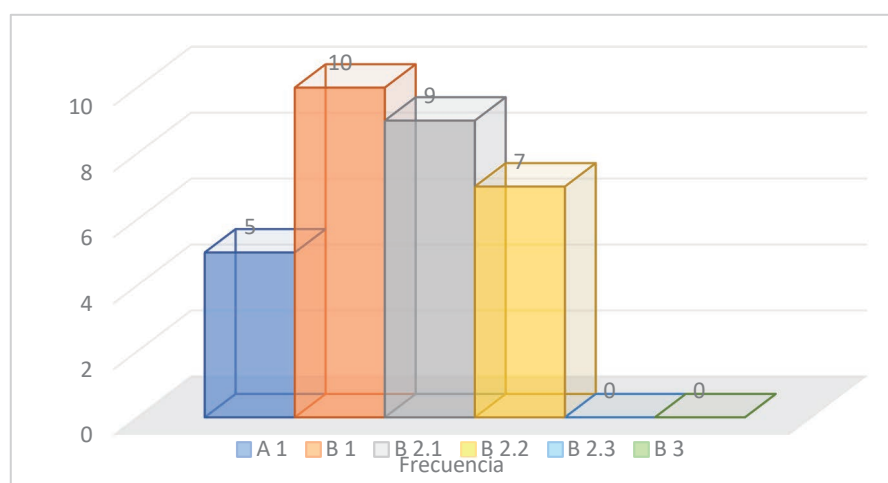


Figura 28. Tipo de imágenes de «New York (Oficina y denuncia)».

A pesar de la facilidad que podríamos presuponer a esta composición por los motivos antes expuestos, hemos encontrado problemas como los siguientes, que vamos a enumerar a continuación y que ilustraremos, de manera sucinta, apuntando a las imágenes y TM que los contienen. Por ejemplo, encontramos en los TM imágenes donde falta el verbo (imagen 1 TM 5), o donde este debería repetirse, porque así ocurre en el TO, pero no se repite (imagen 6 TM 1). En otras ocasiones, hay un cambio en el tiempo verbal (imagen 6 TM 5 o imagen 23 TM 6), o bien este no se corresponde con lo que muestra el TO (imagen 7 TM 5). Estos son los principales problemas en cuanto al uso del verbo.

Otros problemas pueden venir dados por el uso de los artículos (imagen 8 TM 1), o de las conjunciones (imagen 8 TM 1). Asimismo, habría que revisar, como ya sabemos, el uso de la mayúscula (imagen 1 TM 1, imagen 2 TM 1, imagen 5 TM 1, imagen 13 TM 1), y de la puntuación (imagen 2 TM 5, imagen 5 TM 2). En ocasiones, creemos que la sintaxis es mejorable (imagen 2 TM 3) y, otras veces, podemos percibir cómo al introducir cambios sintácticos se producen cambios de sentido (imagen 19 TM 2). Otro problema que observamos

es la no traducción o compensación por pérdida del diminutivo (imagen 18 TM 2, 3, 4, 5 y 6), algo que ya habíamos visto en anteriores poemas también, pues es un recurso que Lorca parece usar en *PNY*, y otras cuestiones de estética que resultan mejorables, como la traducción de «estremecida» (imagen 20 TM 1, 2 y 6).

Asimismo, también hemos percibido cómo algunas connotaciones que hemos detectado en el TO no son captadas, o al menos trasladadas al TM (imagen 4 TM 1, 3, 4 y 5), igual que creemos que hay significados que, a veces el traductor parece no haber deducido a nivel interpretativo, como la posible relación entre «turbia» para referirse a los negros (imagen 6 TM 3 y 5) o el por qué del uso del adjetivo «estrujadas» para referirse a «vacas» (imagen 12 TM 1 y 3). Hay otros momentos en los que el traductor cambia, aleatoriamente, de forma que parece injustificada, los términos del TO como en el caso de «turbia» por «cieno», algo que tendría una connotación negativa de estar relacionada con «negros», como presumimos. Otro ejemplo de cambios injustificados lo encontramos en la «lengua de la cobra», que cambia a «colmillo» (*fang*) (imagen 8 TM 2), o en «selva» de «los programas de la selva», que cambia a «bosque» (*forest*) dibujando, nunca mejor dicho, otro «paisaje».

Incluso, hemos anotado momentos en los que creemos que se produce una pérdida de sentido total (imagen 7 TM 1 y 2, imagen 13 TM 1, 2, 4 y 6). Otros casos de cambios de sentido en imágenes, que pasan a significar algo completamente diferente ocurriría, por ejemplo, en la imagen 9 TM 2 o la imagen 13 TM 1, 2, 4 y 6, así como ocurre en la imagen 13 TM 1, que de «animalitos» en el TO pasa a *beasts* («bestias») en el TM y, en la imagen siguiente, la 14, algunos TM (4 y 6) pasan de «taladro» a *jackhammer* («martillo neumático»), algo que nos ha sorprendido. Otro cambio de este tipo podría ser de «comerciante de perfume» a «comerciante perfumado» o cuando Belitt (2) traduce «estrujada» como *stampeding*, «en estampida», o «portería» como lugar donde vive o trabaja el portero, que pasa en el TM 6 de la imagen 15 a «portería de fútbol».

Del mismo modo, hay cambios que no afectan al sentido, pero que consideramos que deberían de revisarse, por ejemplo «añicos» cuando se traduce por «astillas» (imagen 9 TM 4) y, asimismo, a veces, se emplean palabras que pueden tener significados que creemos que están lejos de interesar en este contexto como, por ejemplo, *cock* (imagen 9 TM 3), o términos muy poco usados como en el caso de *drummer*, que ya explicábamos (imagen 10 TM 2), o *hog* para la traducción de «cerdo», que sería menos común que *pig* y que además añade el significado de animal domesticado.

Admitimos también, por el contrario, que aunque es cierto que se podría decir que los fallos en la traducción, o bien los aspectos revisables, son más numerosos que los aciertos, también hemos podido hacernos eco de los logros de los traductores en este proyecto, como en el caso de la traducción de «alucinantes cacerías» con “blaze and chase” («resplandor y

cacería») de Belitt, donde juega magníficamente con el sonido (imagen 10 TM 2), así como el acierto en la traducción de «niños de las porterías» (imagen 15) por parte de los TM 2, 3, 4 y 5, pues no es una referencia muy fácil de captar.

En cuanto a las figuras retóricas, se puede observar cambios en los paralelismos establecidos en el TO (imagen 2 TM 1 y TM 2, imagen 3 TM 1, imagen 17 TM 1, 2 y 5 e imagen 23 TM 1, 2 y 5), así como cambios en los símbolos, como en el caso de «gallos» que se traduce por *chickens*, «pollos», donde se perdería la referencia bíblica (imagen 9 TM 3 y 6), a la que ya aludíamos, así como la traducción de «paloma» por *pigeons* (imagen 9 TM 5 y 6). Otros cambios en esta línea los encontramos en la imagen 6 del TM 5. Por otro lado, puede haber problemas en la traducción de símbolos como «cielo», por lo que explicábamos ya en «Vuelta del paseo» ya que, según el término por el que se traduzca, puede referirse a un cielo pagano o cristiano (*heaven* o *sky*). En la traducción de «Tierra», por ejemplo, de la imagen 21 TM 1 y 2, se pierde también el símbolo totalmente, probablemente los traductores no identificasen su valor de muerte. Para terminar con las figuras retóricas, creemos que, en el caso de la traducción de este poema, otros problemas pueden estar asociados a la traducción de metáforas como «afilando la navaja» (imagen 10 TM 2 y 3).

De los resultados que obtenemos al comprobar quiénes creemos que han traducido mejor este poema se desprende que la mejor traducción de las imágenes corresponde a Uhler y Dahl (6), seguido de Fredman (3), con su humilde versión de *PNY*. Hay que tener en cuenta que ambas traducciones no son conocidas por el público. En el otro extremo, sin embargo, encontramos a la más popular, la traducción de Belitt (2) con ningún logro en este sentido, seguida de la de Medina y Statman (5) con uno (véase Figura 29).

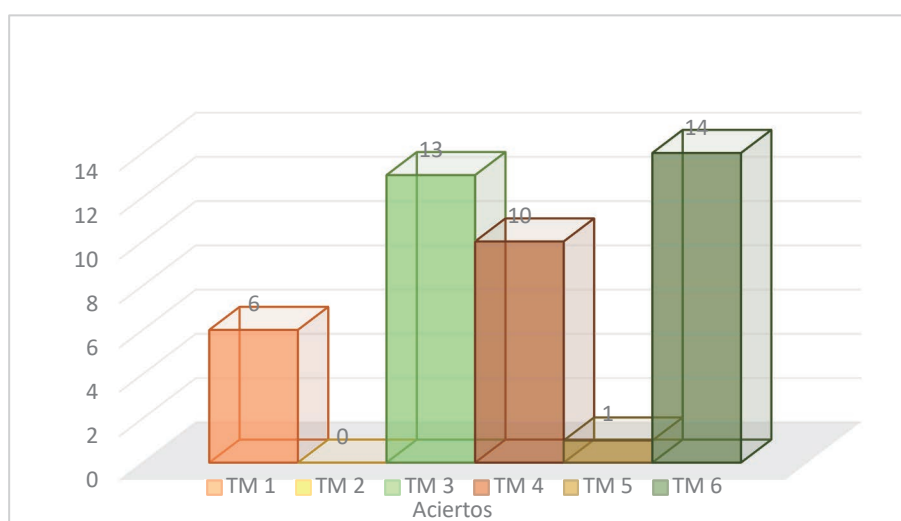


Figura 29. Resultados positivos de cada TM en «New York (Oficina y denuncia)».

10. «SON DE NEGROS EN CUBA»

Con este poema llega el final de nuestro viaje, es el último poema de nuestro corpus y coincide con el final también de *PNY*. Este poema se sitúa fuera de Estados Unidos en contraste con el resto y, además, es una composición alegre y muy musical, que evoca ritmos afrocubanos, algo que la hace también destacar frente al resto. Por estos motivos, entre otros que explicaremos en la sección 10.2., «Mundo Posible de “Son de negros en Cuba”», hemos escogido este título dentro de los poemas más antologados del quinto momento en los que del Río (1955) divide *PNY* y, por tanto, es el último poema que vamos a analizar en este trabajo. Dentro de esta quinta y última sección se encuentran los apartados VIII, IX y X de la obra, es decir, «Dos odas», «Huida de Nueva York» y «El poeta llega a la Habana», al que pertenecen estas líneas (veáse Tabla 1).

En las siguientes cinco secciones, como se ha hecho con las cuatro composiciones anteriores, se va a analizar este poema, siguiendo las mismas reglas y pautas hasta ahora utilizadas. Empezaremos reproduciendo el texto base de «Son de negros en Cuba» que se utilizará para el cotejo y terminaremos con el balance de la traducción, pasando por el establecimiento del mundo posible, la determinación de las imágenes, figuras y traducciones y el cotejo de estas.

10.1. TEXTO BASE DE «SON DE NEGROS EN CUBA»

Para comenzar con el análisis del último poema de *PNY* que se va a analizar en este trabajo, se ofrece a continuación, en primer lugar, la versión íntegra de este, tal y como aparece en la edición de Anderson de 2013, que es la que hemos utilizado como base para el posterior estudio con todos los textos analizados.

SON DE NEGROS EN CUBA

Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,
iré a Santiago
en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Cantarán los techos de palmera.
Iré a Santiago.
Cuando la palma quiere ser cigüeña
iré a Santiago.
Y cuando quiere ser medusa el plátano
iré a Santiago.

Iré a Santiago
con la rubia cabeza de Fonseca.
Iré a Santiago.
Y con el rosa de Romeo y Julieta
iré a Santiago.
Mar de papel y plata de moneda.¹⁶⁴
Iré a Santiago.¹⁶⁵
¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!
Iré a Santiago.
¡Oh cintura caliente y gota de madera!
Iré a Santiago.
Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco.
Iré a Santiago.
Siempre he dicho que yo iría a Santiago
en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Brisa y alcohol en las ruedas.
Iré a Santiago.
Mi coral en la tiniebla.
Iré a Santiago.
El mar ahogado en la arena.
Iré a Santiago.
Calor blanco, fruta muerta.
Iré a Santiago.
¡Oh bovino frescor de cañaveras!
¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!
Iré a Santiago.

10.2. MUNDO POSIBLE DE «SON DE NEGROS EN CUBA»

«Son de negros en Cuba» es el último poema de *PNY*, el único integrante de la última sección y también el único poema también que Lorca escribiría en Cuba (Marinello, 2013). Este poema «[...] es una breve e intensa alusión a Cuba natural e imaginada [...], que deslumbra a

¹⁶⁴ Ben Belitt omite los versos 16 y 17 que no aparecen en su original en español (consultar «Anexo II»).

Federico avivándole gráciles estampas de su niñez», explica Marinello (2013, p. 331). Estos versos suponen el punto final de la aventura de Lorca allende los mares y son, además, según Millán (2010a), los más alegres del libro. Predmore (1985), sin embargo, cree que la alegría de este poema es algo superficial, de hecho, Nandorfy (2003) añade que «Son de negros en Cuba» es una expresión de la rendición apocalíptica final, a través de ritmos afrocubanos.

Como avanzábamos, «Son de negros en Cuba» se encuentra dentro de los más antologados de este último apartado según las antologías consultadas y, en nuestro caso, lo hemos seleccionado por distintas razones. En primer lugar, señala un momento importante dentro del ciclo de Nueva York, pues pone punto final a la estancia del poeta en la gran ciudad y representa la salida de esta y la llegada a Cuba, que aparece contrapuesta a Nueva York. Este es un momento importante también a nivel biográfico para Lorca, de ruptura con lo anterior y el poeta se encarga de mostrarlo así marcándolo con este poema, un texto alegre en claro contraste con los anteriores.

Aquí, además, Lorca centra su mirada esta vez en el pueblo afrocubano, como ya había hecho anteriormente con los gitanos en Andalucía o los negros de Nueva York. Según Medina y Statman (2008a, p. xvii), “[...] in those Cuban roots he encountered echoes and convergences of flamenco, of Hispanic notes embedded among African rhythms”. Por tanto, otra de las razones por la que hemos escogido este poema para nuestro análisis es porque se trata de uno de los poemas «negros» de *PNY*, uno de los temas que no podíamos dejar pasar en esta pequeña muestra de la obra, por ser uno de los hilos conductores del libro, según Posada (1981). Asimismo, otra de las razones para escogerlo es que es uno de los poemas de la serie de inspiración musical, al igual que los valeses de la sección anterior. Como señala Nandorfy (2003), por medio de la música estos poemas trascienden los límites del lenguaje.

A continuación, en los siguientes párrafos analizaremos el poema y sus particularidades a través de la reconstrucción del mundo que representa. Antes de esto, revisaremos cómo surge y lo que significa en líneas generales, en qué sentido es un poema «negro», así como sus principales notas musicales. Es decir, recorreremos las principales ideas que hemos expuesto previamente y que hacen que este poema sea diferente al resto. De esta forma podremos entender mejor por qué se ha seleccionado este pasaje como parte integrante de este corpus.

Tras diez meses de estancia, el poeta abandona Nueva York y llega a la Habana el 7 de marzo de 1930, donde permanecerá hasta el 12 de junio (Alemany Bay, 2011), es decir, tres meses. Desde la lejanía, Lorca contemplaba la gran ciudad con agradecimiento, considerándola, a la vez, algo prodigioso (Maurer y Anderson, 2013c), tal y como recoge él mismo en la conferencia recital de *PNY*. A continuación, reproducimos unas palabras de este texto con las que Lorca, presentaba al público esta pieza, «Son de negros en Cuba», en 1930 y que Maurer y Anderson recogen en 2013:

De todos modos me separaba de Nueva York con sentimiento y con admiración profunda. Dejaba muchos amigos y había recibido la experiencia más útil de mi vida. [...] Pero el barco se aleja y comienza a llegar, palma y canela, los perfumes de la América con raíces, la América de Dios, la América española.
¿Pero qué es esto? ¿Otra vez España? ¿Otra vez la Andalucía mundial? [...] La Habana surge entre cañaverales y ruido de maracas, cornetas chinas y marimbas. [...] Y salen los negros con sus ritmos que yo descubro típicos del gran pueblo andaluz, negritos sin drama que ponen los ojos en blanco y dicen: «Nosotros somos latinos» (p. 147).

Así, vemos cómo Cuba aparece para Lorca en el horizonte como lo opuesto a Nueva York, convirtiéndose en un escenario positivo, opuesto a la soledad y a la angustia que había estado experimentando hasta el momento durante el viaje (Millán, 2010a). De hecho, según llegó a afirmar, Lorca pasaría en Cuba los mejores días de su vida, recoge Leante (1986). Tanto es así que incluso retrasó su vuelta a España para poder permanecer más tiempo en la isla, afirma Alemany Bay (2011).

Mediante este último poema Lorca marca una huida, cuyo ímpetu se ve reflejado mediante un ritmo tropical, lleno del flujo y reflujo, de anhelo y desesperación, expone Predmore (1985). A pesar de que, como sabemos, este poema se sitúa al final del libro, fue escrito, de acuerdo con Millán (2010a), antes que otras composiciones que aparecen en la obra. Sin embargo, se sitúa al final de forma apropiada, indica Martha J. Nandorfy (2003), pues este poema supone la recuperación de la esperanza perdida (Millán, 2010a), a pesar de que continúa operando aquí el «duende», que es agente de *thanatos*¹⁶⁶, advierte también Nandorfy (2003).

Según esta autora, «Son de negros en Cuba» no deja de ser un poema apocalíptico, algo que podemos ver, por ejemplo, en el estribillo, escrito en futuro: «Iré a Santiago». De este modo, según esta autora, el poema quedaría abierto y así vemos cómo se transmite y se muestra el deseo del protagonista por lo ulterior.

Cuba supone la liberación de Lorca, la salida de la gran ciudad rumbo, por fin, al paraíso. «El poeta llega a La Habana», se titula este último apartado de *PNY*, y con él su poesía se tiñe de luz, de sabor, de sol y de naturaleza, de paisajes, esta vez aparentemente más felices y cálidos, y de ritmos que parecen desbordar los diques de la palabra. Sin embargo, como decíamos, para Nandorfy (2003), pese a las apariencias, este poema continúa estando presidido por la presencia de la muerte, como el resto:

Upon his arrival to Cuba, Lorca expressed much relief at finding himself in a “Latin” culture where he perceived the Blacks as being more culturally at home [...]. the optimistic, joyful tone of the poem, together with its overt referentiality (Lorca’s scape from urban hell) has for many readers obscured the overriding presence of death. This *son*, music and dance,

¹⁶⁶ “The materiality of *thanatos* links these poems to the endings of the apocalyptic poems as well as to those dealing with sacrifice” (Nandorfy, 2003, p. 218).

celebrates Santiago de Cuba as the Blacks' paradise, land of death and ultimate freedom [...] (p. 234)

«Son de negros en Cuba», como decíamos, es uno de los poemas «negros» de la obra y, según Posada (1981), este rinde homenaje irremediable a la moda negra de los años 20 y 30. El hecho de que García Lorca elija este tema para cerrar su obra da una idea también de la importancia de esta temática dentro del conjunto. Sin embargo, al contrario de lo que ocurre con otras composiciones, aquí lo negro se vacía de implicaciones sociales, dice el crítico, y sirve para elaborar un poema en el que se reúnen algunos de los grandes universos representados de *PNY*. De tal forma que «Son de negros en Cuba» es, en primer lugar, según este, un poema de la infancia, después, un poema de amor y, en tercer lugar, un canto a la naturaleza en estado puro. Como vemos, Posada no hace mención alguna al tema de la muerte aquí, al contrario que Nandorfy.

En lo concerniente a la forma musical, hay que tener en cuenta que la música cubana y africana están marcadas por una gran influencia española, ya que géneros como la rumba, la conga, el son, el mambo o el chachachá fueron llevados a la isla por los colonos españoles y estos pueblos estuvieron interactuando durante cinco siglos, ilustra Rabassó (1995). Según este autor, la composición de mayor importancia sería aquí precisamente el «son», que es de origen español, de los siglos XVI, XVII y XVIII, y que tiene forma musical para bailar y forma literaria para cantar.

Fundamentalmente, según Birkenmaier (2008), García Lorca integra en este poema elementos tradicionales negros en la vanguardia, logrando así transferir esta música, que según Salazar (2013), estaba en pleno apogeo en la Habana en 1930, a la literatura. En «Son de negros en Cuba» se recogen, por un lado, numerosos elementos de Cuba, pues estos versos «[...] están llenos de elementos referenciales, procedentes de la geografía caribeña» (Millán, 2010, p. 278) y, por otro, al mismo tiempo, la letra imita el ritmo de la música del son tradicional cubano mediante la repetición continua del estribillo «iré a Santiago» (Millán, 2010a).

Hay que tener en cuenta que en el son:

[...] hay un motivo fijo (montuno o repetición) además de las improvisaciones del solista (coplas que vienen de España) con instrumentos musicales como la guitarra, los bongos y la clave xilofónica cubana. En el son hay dos elementos fundamentales: el africano y el español, existiendo una función rítmica determinada por un bajo continuo que acompaña la improvisación de la letra – coplas cuyos orígenes están en el tanguillo flamenco gaditano (Rabassó, 1995, p. 214).

Durante su estancia en la Habana, el poeta andaluz frecuentó locales conocidos como *Fritas*, donde se reunía con afrocubanos y soneros que le enseñaron los ritmos de la isla de primera mano, según se hace eco Nandorfy (2003). Lorca se convirtió así en «[...] el mejor

conocedor de sonos y soneros. [...] Primero escuchaba muy seriamente. Luego, con mucha timidez, rogaba a los soneros que tocasen este o aquel son. En seguida probaba las claves [...] y no lo hacía mal [...]», escribe Salazar (2013, pp. 327-328). Posteriormente, Lorca, entusiasmado con esta música, sería el encargado de introducir los primeros sonos en Granada y Madrid, toda una novedad en aquel momento.

En cuanto a la métrica, uno de los aspectos a destacar de la composición, por el funcionamiento del estribillo se puede llegar a considerar que este poema sigue un esquema tradicional, demuestra Posada (1981). Según el crítico, cuyo trabajo sobre *PNY* figura entre los más destacados, «Son de negros en Cuba» es un poema pentasílabo, donde el estribillo se repite detrás de cada verso, con excepción del verso 11, donde se reduplica, y de los últimos versos (versos 35-36). Los tipos de versos que más abundan son endecasílabos (hasta 8 versos de este tipo), octosílabos (6 versos), alejandrinos (2 versos), y solo un heptadecasílabo, que sería fusión de eneasílabo y octosílabo, y también un decasílabo y un dodecasílabo.

En su análisis de este poema, seguimos a Posada también cuando indica que la rima de «Son de negros en Cuba» es asonante con tipo dominante *é-a*, excepto los versos 9 y 22, *á-o*, que riman con el estribillo y reaparecen en el verso 36. Según este, el esquema sería (e: estribillo, a: rima *é-a* y b: rima *á-o* con el estribillo y la minúscula se emplea para versos de arte menor y la mayúscula para versos de arte mayor, según la convención tradicional):

versos 1-5: 17 (9 + 8) / e / 8a / e / 10a /

versos 6-10: e / 11A / e / 11B / e /

versos 11-15: e / 11A / e / 12A / e /

versos 16-20: 11A / e / 11A / e / 14A

versos 21-25: e / 14B / e / 11 / 8a

versos 26-30: e / 8a / e / 8a / e /

versos 31-35: 8a / e / 8a / e / 11A

versos 36-37: 11B / e /

Al adentrarnos en el mundo posible del poema y analizar de forma pormenorizada los versos de esta obra, lo primero que nos encontramos es una afirmación categórica en el verso 1, una apuesta rotunda por parte del poeta para inaugurar esta sección X: «Cuando llegue la luna llena / iré a Santiago de Cuba». Nandorfy (2003) parece no dudar al afirmar, en su lectura siempre apocalíptica, que el deíctico «cuando» señala aquí el deseo de la muerte y, algo que parece ver reafirmado por el hecho de que este verso está gobernado por la «luna llena». Sin embargo, esta luna, que se muestra en su máximo esplendor, para Arango (1986) y García

Posada (1981), sería aquí un símbolo de plenitud pues, aunque en la poesía de Lorca la luna adquiere a menudo el significado de muerte en el caso del «Son» tanto la «luna» como el «mar» adquirirían valores positivos.

Según García Posada (1981, p. 122), estos versos serían un «[...] símbolo del deseo, de la aspiración del poeta a una plenitud inexistente, que el poeta expresa marcado todavía por la ciudad terrible» y que se proyecta hacia el futuro. Esto parece coincidir con Cirlot (1992), según el cual el ciclo de la luna representa la vida del hombre desde el nacimiento hasta la muerte en sus distintas fases, siendo la luna llena equivalente a la plenitud de la vida. No obstante, creemos entonces que esta luna no deja de recordarnos, con su sola presencia que, pese a su apariencia de plenitud, esconde también la muerte en una de sus caras.

El segundo verso del poema es el comienzo del estribillo, que se repetirá hasta 17 veces en los 37 versos del poema, es decir, casi la mitad de los versos de la composición se dedican al estribillo, que se repite detrás de cada verso. Es el ritmo fijo que decíamos antes y que emula los ritmos caribeños y le confiere una musicalidad total al poema. Para Rabassó (1995, pp. 215-216) este es «[...] el golpe decisivo que marca con su ritmo la participación del coro [...]. Maracas, bongos, congas, timbales, piano, guitarra, contrabajo, claves, parecen universo a la voz humana en este poema [...]».

En los siguientes tres cuatro impares (versos 3, 5, 7 y 9) se puede ver cómo emerge ese segundo plano del poema en el que el autor ensalza la naturaleza vibrante del Caribe, no sin antes indicar que irá a Santiago «en un coche de agua negra» (versos 2-3), una metáfora en la que los críticos no parecen ponerse de acuerdo. A continuación, reproducimos los versos 2-10:

iré a Santiago
en un coche de agua negra.
Iré a Santiago.
Cantarán los techos de palmera.
Iré a Santiago.
Cuando la palma quiere ser cigüeña
iré a Santiago.
Y cuando quiere ser medusa el plátano
iré a Santiago.

Según García Posada (1981), el controvertido «coche de agua negra» sería una imagen relacionada con la naturaleza de la isla, donde «coche» sería metáfora de barco, ya que Lorca fue a Cuba en barco, y «agua negra» se referiría al agua del mar de los Sargazos, negra por la

alta presencia de algas («sargazos»), que la convertirían en un símbolo de vida, aunque esta es solo una de las interpretaciones que hemos podido encontrar.

Si avanzamos en las interpretaciones de la crítica, César Leante (1986) sugiere, en su caso, que este coche haría alusión a un coche tirado por caballos. Según este autor, al parecer el poeta estaba alojado en una casa donde se habría servido una cena en la que los invitados habrían ido vestidos de negro y habrían llegado en coches negros tirados por caballos también negros lo cual habría dado lugar a esta metáfora. Por otra parte, otra hipótesis conjetural sobre el mundo posible al que pertenece esta imagen, y que es similar a la anterior, es la de Siebenmann (2010), aunque este cree que se trata de un automóvil negro que tenía la familia Loynaz y con el que paseaban a Lorca, que era su huésped, por la ciudad.

Por su parte, Nydia Sarabia (citada en Dobos, 2015) sostiene que el poeta se referiría a otro medio de transporte, ni al coche de caballos ni a un vehículo particular, y cree que Lorca describe aquí el tren Central Habana-Santiago, ya que sería este en el que se desplazaría el 1 de junio de 1930 de la Habana a Santiago. Al parecer, la locomotora levantaba una gran columna de humo negro, fruto de la combustión del carbón o hulla (un «mar de agua negra»), que llegaba incluso a envolverla al pasar. Además, Maurer (2013), en sus “Notes on the Poems”, coincide con esta interpretación de la metáfora y así lo expresa: “The poem alludes to a rail trip (the “*coches de agua*” are rail cars) Lorca took to Santiago de Cuba” (p. 278).

Tras barajar las distintas interpretaciones aportadas por la crítica especializada, las más razonables nos parecen las de García Posada (1981), que cree que se trata de un barco, y la de Maurer (2013), que diría que se trata de un vagón. Sin embargo, creemos que Lorca se referiría aquí, seguramente, a un automóvil como dice Siebenmann (2010), aunque no podemos determinar que sea el de la familia Loynaz, ni tampoco podemos asegurarlo. La pista que nos hace creer que se trata de un automóvil nos la da la metonimia del verso 27, donde el poeta muestra una de las partes de este «coche de agua negra» al afirmar que irá a la ciudad con «Brisa y alcohol “en las ruedas”». Estas «ruedas» creemos que podrían ser las de un coche, el coche de la metáfora anterior, en lo que sería una imagen de libertad. Los coches llevaban circulando por la Habana desde 1898 (véanse Figuras 30 y 31), año de nacimiento de Lorca, y ese año, en 1930, se instaló en el país el primer semáforo (Morales Pulido, s.f.), por lo que tendría sentido que se tratase de esto.



Figuras 30 y 31. Postales del «Paseo de Martí» de la Habana alrededor de 1930¹⁶⁷ (Carballoso, 2020).

Creemos que no tendría mucho sentido que Lorca se refiriese aquí al tren o al barco mediante la metáfora «coche de agua negra» y que luego, en esa imagen de libertad de la «Brisa y alcohol en las ruedas» hablase de un coche pues, como hemos podido comprobar al analizar los poemas anteriores, Lorca entrelaza perfectamente todos los elementos de los poemas en su tapiz compositivo y se refiere a las mismas cosas una y otra vez de múltiples maneras, por lo que estamos convencidos de que esta referencia a las «ruedas» está relacionada con la metáfora del «coche de agua negra», es decir, que el poeta está haciendo referencia a la misma cosa de distintas formas. Tendría mucho más sentido que estuviese hablando de un coche, en primer lugar, porque él mismo menciona esta palabra «“coche” de agua negra», en segundo lugar, por la imagen de libertad que intenta transmitir y, en tercer lugar, porque los coches serían entonces una novedad que resaltar. En Madrid, por ejemplo, los coches aparecen en 1898, y en 1920 hay en la capital ya unos 1.000 en circulación (Serrano, 2013).

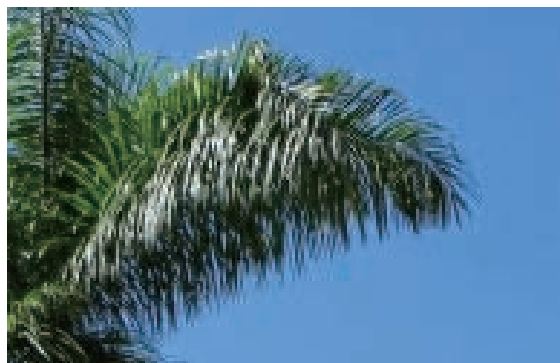
En cuanto al color, «negro», que hay quien lo ha relacionado con las algas o con el color del automóvil de los anfitriones de Lorca, nosotros sospechamos que pueda tener que ver con el color propio de los habitantes de la isla. Recordemos la importancia en este poemario de este tema, como ya se ha visto anteriormente, por ejemplo, en «New York (Oficina y denuncia)» (apartado 9).

A continuación, en el verso 5, la expresión del exotismo y fecundidad de la isla es indudable: «Cantarán los techos de palmera», escribe el poeta en alusión al sonido que produce

¹⁶⁷ “It wasn’t until French landscape architect Jean-Claude Nicolas Forestier redesigned the avenue in 1928 that we would get the marble and stone benches [...] that we see today” (Rosales, 2018, párr. 4).

el viento en los techos de hoja de palmera de las construcciones rurales típicas de Cuba. Según Birkenmaier (2008), en esta zona los «techos de palmera» se conocen como «techados de bohíos» aunque, en lugar de «palmera», se utiliza el término «palma». Los techos de palmera cantan y los vegetales quieren ser animales. Así, la «palma quiere ser cigüeña» y el plátano «medusa», de lo que se desprende que en la isla la vida alcanza su más alta cota de expresión (versos 7-10).

En estos últimos dos versos protagonizados por los vegetales, en primer lugar, creemos que la «palma» se refiere a un tipo de palmera típico de Cuba denominado «palma real» (*Roystonea regia*), al que el poeta identifica con una cigüeña por el parecido que puede tener el árbol con la silueta de esta ave cuando despliega las alas en el aire (véanse Figuras 32 y 33). En segundo lugar, como apunta Siebenmann (2010), creemos que el poeta cuando dice «plátano» no se refiere a la fruta, sino a la planta, que se asemeja formalmente también a la medusa, con su cabeza de paraguas igual que las hojas de este árbol (véanse Figuras 34 y 35). Por lo tanto, estos versos son, sin duda, un canto a la vida, donde hasta la materia inerte quiere, no solo transformarse, sino formar parte de su ciclo.



Figuras 32 y 33. Hoja de la palma real típica de Cuba (Universidad EIA, s.f.) y cigüeña.



Figuras 34 y 35. Racimo de plátanos en Cuba y medusa.

Si continuamos avanzando, damos paso al siguiente bloque. Aquí, en los versos 11-17 se puede apreciar un cambio en el diseño temático del poema que, como adelantábamos, está relacionado también con el tema de la infancia. En «Son de negros en Cuba» encontramos a un Lorca exultante, a punto de cumplir uno de los grandes deseos de su niñez, visitar Cuba, lejana y exótica, la isla que él imaginaba cuando era niño y que veía en las cajas de habanos *Fonseca* que tenía su padre (García Posada, 1981).

Iré a Santiago
con la rubia cabeza de Fonseca.
Iré a Santiago.
Y con el rosa de Romeo y Julieta
iré a Santiago.

Como podemos apreciar, en estos versos el poeta evoca la imagen infantil que guarda de la isla a partir del universo de objetos de los que disponía en la casa paterna y haciendo gala de una referencialidad encriptada de los mismos. El poeta señala en «Son de negros en Cuba» elementos que forman parte de

[...] las bellas litografías que adornaban las cajas de puros que recibía su padre desde la isla: ‘mar de papel y plata de monedas’, ‘y con la rosa de Romeo y Julieta’ (la marca de tabaco); ‘la rubia cabeza de Fonseca’ (en referencia a Francisco de Fonseca, empresario español que en 1907 registró la marca con su apellido) (Morillo Vilches, párr. 62).

Así, por ejemplo, uno de los elementos que Lorca toma de las ilustraciones de los habanos es «la rubia cabeza de Fonseca» (verso 12) (véase Figura 36). Fonseca era el dueño de la compañía de habanos, cuyo retrato presidía la caja de puros como parte del logotipo de la casa. Además, al parecer, Fonseca había sido un hombre sensible a las artes y protector de artistas, cosa que agradaría a Lorca, que de esta manera le rendía también un homenaje por su labor, relata Marinello (1956). Para Nandorfy (2003), aunque estas imágenes tengan un significado referencial, siguen siendo también imágenes de muerte, algo que las conecta con los poemas anteriores. Aparte, según esta autora, el hecho de ir a Santiago de Cuba «con la rubia cabeza de Fonseca» también puede significar un símbolo de triunfo sobre el americano.



Figura 36. Logotipo y caja de habanos de la marca *Fonseca*.

Lorca hace alusión en el poema no solo a la marca *Fonseca*, sino también a otra marca de habanos, *Romeo y Julieta*, cuyo logotipo podemos ver también a continuación (véase Figura 37). Esta empresa fue creada igualmente en el siglo XIX, diecisiete años antes que *Fonseca*. De la imagen de esta marca extrae Lorca el color, el «rosa de Romeo y Julieta», en referencia a la tonalidad del pergamino en el que está inscrito su nombre. Además, Romeo y Julieta son también los protagonistas de *El público*, obra que Lorca escribiría durante su estancia en Cuba (García Posada, 1981).



Figura 37. Logotipo de la marca *Romeo y Julieta*.

Por otro lado, el hecho de que Lorca cite aquí a Romeo y Julieta no es casual, pues esta pareja representa el paradigma del amor y «Son de negros en Cuba» es también un poema de amor (*ibid.*), como indicábamos previamente. Además, según Nandorfy (2003), «poseer una rosa» puede simbolizar también un símbolo de victoria, al contrario que en el poema «El Rey de Harlem», también de PNY, donde «Las rosas “huían” por los filos / de las últimas curvas del aire».

El verso 16 contiene la última referencia a las vitolas de los habanos: «Mar de papel y plata de moneda». Aquí, el mar es el lugar propio para que tenga lugar la «desdiferenciación», escribe Nandorfy (2003) pues, tal y como dice esta autora, se mezclan las identidades que participan en las referencias cruzadas de este verso. Es decir, el «papel» conecta tanto con «mar» como con «dinero», pues los billetes están hechos de papel, mientras que «plata» se asocia también aquí, además de a «monedas», al «mar» y así también esta palabra crea con «papel» una locución: «papel de plata» (Soria Olmedo, 2013).

Como podemos ver en las imágenes que siguen, la cabeza de Fonseca se yergue sobre el mar y al fondo se ven, a ambos lados de su rostro, la estatua de la libertad y el faro del moro (véase Figura 36). Tanto Fonseca como los amantes de Shakespeare están adornados por las medallas («monedas»), con las que había sido reconocida la marca (veánse Figuras 36 y 37). El «papel» sería el material en el que estaban impresas estas vitolas y la «plata», como hemos dicho, se refiere tanto al mar como a las medallas que, con apariencia de «monedas», enmarcan a estos personajes.

A continuación, dejamos atrás la referencia a este producto cubano y, de nuevo, el poeta retorna al presente de su experiencia en la isla con dos exclamaciones sobre su vitalidad musical (versos 18-21). El procedimiento es el mismo, la referencialidad se fija antes en los efectos que

en los instrumentos o medios que las producen y así, en este verso 18, el poeta escribe: «¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!». Lorca ((1931-1935) 2013) dice en la conferencia¹⁶⁸ sobre *PNY* que Cuba está llena de este tipo de semillas, por lo que esta metáfora es un reflejo de su visión de la isla. Nandorfy (2003), además, cree que las «semillas secas» son aquí también un signo de negación, que señala el estado anterior a la vida y recuerda lo que no ha sido, el fruto negado. Recordemos la «Piel seca de uva muerta y amianto de madrugada» de «Nocturno del hueco». Por lo tanto, según esta autora, resulta muy oportuno que sean las semillas las que acompañen con su compás esta canción de muerte.

Sin embargo, siguiendo a esta autora, el siguiente verso, en lugar de ser una imagen de esterilidad como la anterior, sería una imagen de fertilidad que haría alusión también a la isla: «¡Oh cintura caliente y gota de madera!». Aquí, la «gota de madera» son las claves del son, otro instrumento que, junto a las maracas, acompaña la música popular de la zona. Por su parte, la expresión «cintura caliente», que es también una metáfora de la isla, está conectada con el penúltimo verso del poema, «¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!», pues ambas personifican la isla de Cuba y son metáforas antropomórficas que presentan a la isla de una forma sensual, como si esta tuviera cuerpo de mujer, «cintura» y «curva» (García Posada, 1981). Para Birkenmaier (2008), sin embargo, la «cintura caliente» haría referencia a las mulatas y para Millán (2010a) a los bailarines. Lo que es seguro es que, como argumenta García Posada (1981), de estos versos se desprende todo el erotismo del texto.

Las dos exclamaciones que aparecen en los versos 18 y 20, «¡Oh ritmo de semillas secas» y «¡Oh cintura caliente y gota de madera!», tienen en común la presencia musical decisiva del poema. En la primera aparecen las maracas («semillas secas») y, en la segunda, las claves («gota de madera»), deduce Soria Olmedo (2013). Las claves son un instrumento de percusión esencial del son (Birkenmaier, 2008), que consiste en dos palos redondos de madera dura que se golpean entre sí y forman la base rítmica de esta música. Por tanto, «gota» sería aquí metáfora del sonido que produce este instrumento y «gota de madera» una metonimia referida a las claves. No coincidimos con Millán (2010a), sin embargo, que cree que esta última referencia tendría que ver con las plantaciones de caucho, lo cual creemos que se saldría del mundo del poeta.

La caracterización metafórica de la isla a partir de un imaginario esta vez instrumental continúa en el verso 22: «Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco». Este retrato se ve aquí incrementado, además, con elementos animales («caimán») y de la naturaleza («flor de tabaco»), aunque mantiene en común con los versos anteriores su referencia musical, así como

¹⁶⁸ Esta conferencia fue pronunciada entre esta horquilla de tiempo, de 1931 a 1935 varias veces, como indican Maurer y Anderson (2013c).

el hecho de que estas imágenes también aluden a la fertilidad de esta tierra (Nandorfy, 2003). Pero ¿qué significa aquí esta «Arpa de troncos vivos»?

Federico había recorrido la isla y me confesaba que al atravesar el suave arco sellado de palmeras le quedaba la visión de un arpa gigantesca formada por millones de troncos lucientes, esperando una mano que les arranque una sinfonía suave y caliente (Marinello, 1956, p. 7).

Para Lorca, este «arpa» es una metáfora de Cuba, de la costa de la Habana. Según Soria Olmedo (2013) esta imagen recuerda a la «Rima VII» de Bécquer «¡Cuánta nota dormía en sus cuerdas / como el pájaro duerme en las ramas, / esperando la mano de nieve / que sabe arrancarlas!» o al soneto «Naturaleza es templo de vivientes pilares vivos» de Baudelaire.

Por su parte, «Caimán», también en el verso 22, formaría parte de las alusiones a la naturaleza exuberante de la isla que contiene el poema, a su exotismo animal y vegetal. Alemany Bay (s.f.) ofrece una interpretación adicional, ya que afirma que la expresión sería una metáfora de la isla, pues la silueta de Cuba tiene la forma de este reptil, lo que parece una explicación convincente. Finalmente, «flor de tabaco», de acuerdo con Millán (2010a), contribuye también a enriquecer el paisajismo del poema y continúa con la representación anterior acerca de este producto autóctono.

En los versos 24-30, podemos ver a un Lorca que se reafirma triunfalmente en su propósito de ir a Santiago, y dice «siempre» porque es lo que ha venido diciendo todo el poema, y ahora puede decir que, efectivamente, nos lo ha estado diciendo «siempre», como nos ha dicho también «siempre», antes, que quería venir «en un coche de agua negra». Sereno, pero decidido, «Brisa y alcohol en las ruedas», con el ímpetu de la brasa del puro antes de ser ceniza¹⁶⁹, «mi coral en la tiniebla», teoriza Posada (1981), que cree que «[...] el habano es un símbolo de vida, de despreocupación, de alegría exultante [...]» (p. 106). La isla de Cuba está directamente asociada tanto al alcohol como al tabaco, mencionados por Lorca en este fragmento, y además su exportación es una de sus principales actividades económicas. El poeta «irá a Santiago» acompañado de la brisa del mar y de la alegría que el alcohol imprime.

Para Nandorfy (2003), sin embargo, la brisa es portadora de libertad, pero también, a su vez, de muerte y, asimismo, simboliza aquí también la desintegración, tal y como ocurre en el poema «Navidad en el Hudson». Del mismo modo, según la hipótesis de esta profesora, el alcohol sería un elemento liberador, que ayuda a romper los límites y las barreras y nos acerca

¹⁶⁹ Según Siebenmann (2010), el «coral» sería un «arbusto» en Cuba, en lugar de ser metáfora de «habano» como lo considera Posada (1981). Sin embargo, en este caso, estaríamos de acuerdo con Posada.

a un individuo que está desinhibido como nunca, tal y como hemos podido ver a Lorca en estas páginas de *PNY*.

Finalmente, de los versos 31-36, antes de concluir con esa metáfora antropomórfica del poema que ya hemos adelantado, «¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!», el poeta hace de nuevo apología simbólica de la naturaleza extrema de la isla, lo que para Nandorfy (2003) sería una descripción del paraíso de los negros al que el poeta quiere sucumbir. Por ejemplo, en el verso 31 encontramos «El mar ahogado en la arena», donde el mar que rodea la isla la «ahoga» simbólicamente y, a su vez, este se ahoga en la arena caliente. «Las aguas marinas están absorbidas por la caliente arena del trópico, bajo la calina, mas todo ello aparece como consecuencia de un proceso natural [...]» (García Posada, 1981, p. 142).

El calor, además, hace perecer todo, entre otras cosas la fruta, que es la vida. Así el verso 33 señala: «Calor blanco, fruta muerta». Es la muerte de la naturaleza, la absorción y la reintegración en esta para comenzar así de nuevo el ciclo de la vida que, según Posada (1981), es símbolo de la inocencia. Sin embargo, en Cuba no todo es opresión. Una penúltima imagen de esta la retrata como «bovino frescor de cañaveras» (verso 35), contribuyendo a desplegar un paisaje de animales y vegetales propios del terreno.

En el verso final, Lorca exalta la isla con el verso 36: «¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!». En este verso, que relacionábamos previamente con el verso 20, «¡Oh cintura caliente y gota de madera!», la isla de Cuba se identifica de nuevo con el cuerpo de una mujer. Para María Clementa Millán (2010a) en esta imagen también se estaría haciendo alusión a la inicial del nombre de la isla y a su forma, de la misma manera que lo hacía «Caimán» anteriormente. Ambas palabras, «curva» y «caimán», comparten la inicial «c» del nombre de la isla y, además, la forma de esta letra se asemeja a la de la isla en sí.

Como podemos comprobar, pese a su superficial apariencia alegre, hemos descubierto a un nivel más profundo, cómo este poema está más conectado al resto de lo que pensábamos pues, como el resto de las composiciones de *PNY*, esta «Cuba antropomórfica [...] acaba convirtiéndose en cifra de todo lo perdido: infancia, amor; felicidad, en suma» (García Posada, 1981, p. 142). Además, aquí, la metáfora musical logra que se fundan en el poema los límites que separan pasado, presente y futuro (Nandorfy, 2003).

10.3. IMÁGENES, FIGURAS RETÓRICAS Y TRADUCCIONES DE «SON DE NEGROS EN CUBA»

A continuación, en las siguientes dos páginas, incluimos la tabla que contiene las imágenes en las que se divide «Son de negros en Cuba», junto con las seis traducciones de cada una de estas ordenadas cronológicamente (véase Tabla 11). Además, como hemos hecho con los demás poemas, en la versión en español tomada de la edición de Anderson (2013), se han

señalado mediante distintos códigos las figuras retóricas que integran cada una de las imágenes, tal y como se ha hecho anteriormente. Al final de la tabla se puede encontrar también una leyenda donde se establece la correspondencia entre dichos códigos y las figuras retóricas encriptadas aquí para poder descodificarlas con facilidad.

Tabla 11. Imágenes, figuras retóricas y traducciones de «Son de negros en Cuba».

FUENTES/ IMÁGENES	Original Anderson	TM 1 (Humphries, 1940)	TM 2 (Belitt, 1955)	TM 3 (Fredman, 1975)	TM 4 (Medina y Statman, 2008)	TM 5 (Simon y White, 2013)	TM 6 (Uhler y Dahl, 2014)
1	Cuando lleque la luna llena iré a Santiago de Cuba.	When the full moon comes, I'll go to Santiago de Cuba	When a full moon rides over in Santiago de Cuba,	When the full moon arrives I'll go to Santiago de Cuba.	When the full moon comes I'll go to Santiago de Cuba.	As soon as the full moon rises, I'm going to Santiago, Cuba,	When the moon is full I'll go to Santiago de Cuba,
2	iré a Santiago en un coche de agua negra.	I'll go to Santiago In a carriage of dark water	I'll go to Santiago in a hack of black water.	I'll go to Santiago in a coach of black water.	I'll go to Santiago. In a coach of black water.	I'm going to Santiago in a coach of black water.	I'll go to Santiago in a car of black water.
3, 5, 9, 12, 14, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 33	Iré a Santiago ¹⁷⁰ .	I'll go to Santiago	I'll go to Santiago.	I'll go to Santiago.	I'll go to Santiago.	I'm going to Santiago.	I'll go to Santiago.
4	Cantarán los techos de palmera.	The palm-thatch will be singing	Palm-thatch will sing. I'll go to Santiago.	The palm-thatch will sing. I'll go to Santiago.	The palm roofs will sing. I'll go to Santiago.	The thatched roofs will sing. I'm going to Santiago.	The palm-thatched roofs will sing. I'll go to Santiago.
6	Cuando la palma quiere ser cigüeña iré a Santiago	When the palm-tree wants to be a stork I'll go to Santiago	When palm would be stork,	When the palm wants to be crane.	When the palm tree wants to be a stork.	When the palm wants to be a stork,	When the palm wants to be a stork
7	Y cuando quiere ser medusa el plátano iré a Santiago.	And when the banana wants to be a jellyfish I'll go to Santiago.	When banana goes jellyfish I'll go to Santiago.	When the banana wants to be jellyfish. I'll go to Santiago.	And when the plantain wants to be medusa. I'll go to Santiago.	When the banana tree wants to be a sea wasp, I'm going to Santiago.	And when the banana wants to be a medusa I'll go to Santiago.
8	Iré a Santiago con la rubia cabeza de Fonseca.	I'll go to Santiago With the golden head of Fonseca	I'll go to Santiago, with the yellow-haired head of Fonseca.	I'll go to Santiago. With the blond head of Fonseca.	I'll go to Santiago. With the blond head of Fonseca.	I'm going to Santiago with Fonseca's blond head.	I'll go to Santiago with the blond head of Fonseca.
10	Y con el rosa de Romeo y Julieta iré a Santiago.	With the rose of Romeo and Juliet I'll go to Santiago	With the Romeo-Juliet rose I'll go to Santiago.	And with the rose of Romeo and Juliet. I'll go to Santiago.	And the rose of Romeo and Juliet. I'll go to Santiago.	And with Romeo and Juliet's rose I'm going to Santiago.	And with the rose of Romeo and Juliet I'll go to Santiago.
11	Mar de papel y plata de moneda.	Paper sea and silver money	x	Sea of paper and silver of coins.	Sea of paper and coins of silver.	Paper sea and silver coins.	A paper sea and silver coins.
13	¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas! ¹⁷¹	O Cuba, rhythm of dry seeds	[O Cuba!] Dry seeds in a cadence!	O Cuba, o rhythm of dry seeds!	O Cuba, O rhythm of dry seeds!	Oh, Cuba, oh, rhythm of dried seeds!	[Oh Cuba!] Oh rhythm of dry seeds!
15	¡Oh cintura caliente y gota de madera! ¹⁷²	Burning waist and drop of wood	Waist in a blaze, and a wood-drop!	O hot waist and drop of wood!	O hot waist and drop of wood!	Oh, fiery waist, oh, drop of wood!	Oh hot waist and wooden droplet!
17	Arpa de troncos vivos.	Harp of living trunks.	The living trunk, like a harp.	Harp of living trunks,	Harp of living trunks,	Harp of living tree trunks.	Harp of living tree trunks.


¹⁷⁰ Igual que en «Nocturno del hueco», los distintos números de la tabla se corresponden con las distintas veces en que esta imagen aparece en el poema y la posición que ocupa. Esto se ha tenido en cuenta a la hora de realizar el balance (10.5. «Balance de la traducción de “Son de negros en Cuba”»).


¹⁷¹ Se ha incluido entre corchetes la exclamación que precede a esta imagen, «¡Oh ritmo de semillas secas!», porque algunos de los TM la incluyen dentro de la misma construcción sintáctica.

¹⁷² Consultar el apartado 10.2. «Mundo posible de “Son de negros en Cuba”».


18	Caimán.	Crocodile.	Crocodile ¹⁷³ .	alligator,	caiman,	Crocodile.	Crocodile.
19	Flor de tabaco.	Tobacco flower.	Tobacco bloom.	flower of tobacco!	flower of tobacco!	Tobacco plant in bloom!	Tobacco flower!
21	Siempre he dicho que yo iría a Santiago en un coche de agua negra.	I always said I'd go to Santiago In a carriage of dark water	I have let it be known that I'll go to Santiago in a hack of black water.	I've always said I'd go to Santiago in a coach of black water.	I always said I would go to Santiago in a coach of black water.	I always said I'd go to Santiago in a coach of black water.	I've always said that I would go to Santiago in a car of black water.
23	Brisa ¹⁷⁴ y alcohol en las ruedas.	Breeze and alcohol on the wheels	Whiskey and wind in the wheels,	Breeze and alcohol in the wheels.	Breeze and alcohol on the wheels.	Wind and rum on the wheels,	Breeze and alcohol in the wheels.
25	Mi coral en la tiniebla.	My coral in the dark	My coral in darkness,	My coral in the darkness.	My coral in the gloom.	My coral in the darkness,	My coral in the gloom.
27	El mar ahogado en la arena.	The sea drowned in the sand	sea strangled in sand,	The sea drowned in the sand.	The sea drowned in sand.	The sea drowned in the sand,	The sea, drowned in the sand.
29	Calor blanco, fruta muerta ¹⁷⁵ .	White heat, dead fruit	white-heat, fruit-rot,	White heat, rotting fruit.	White heat, dead fruit.	White heat, rotting fruit,	White heat, dead fruit.
31	¡Oh bovino frescor de cañaveras!	Bovine freshness of the reeds	O animal freshness of cane-fields!	O bovine breeze of reed-grass!	O bovine freshness of sugar cane!	Oh, the bovine coolness of sugar cane!	Oh bovine freshness of the cane fields!
32	¡Oh, Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!	O Cuba, Cuba! curve of sighs and clay	Crescent of sea-silt and sighs. O Cuba! I'll go to Santiago.	O Cuba! O bend of breath and mud! I'll go to Santiago.	O Cuba! O curve of sighs and clay! I'll go to Santiago.	Oh, Cuba! Oh, curve of sigh and clay! I'm going to Santiago.	Oh Cuba! Oh curve of breath and mud! I'll go to Santiag


abc Animalización

 Metáfora

 Metonimia

abc Paralelismo

 Personificación

 Símbolo

¹⁷³ El TM 2 invierte el orden e incluye antes la traducción de la imagen siguiente, «Flor de tabaco», aunque nosotros aquí hemos incluido directamente la traducción de esta imagen. Cambiar el orden de estos elementos afecta, sin duda, al sonido del verso y consideramos que no beneficia.

¹⁷⁴ Metáfora y símbolo, como se explica más adelante.

¹⁷⁵ Solo hemos podido señalar aquí el paralelismo en «muerta», pero el paralelismo sintáctico engloba el nombre + adjetivo («calor blanco, fruta muerta»).

10.4. COTEJO DE LAS IMÁGENES POÉTICAS DE «SON DE NEGROS EN CUBA»

En esta sección de nuestro trabajo de investigación, vamos a proceder al cotejo de las imágenes del último poema de nuestro corpus, «Son de negros en Cuba». Para ello, como hemos hecho con los cuatro poemas anteriores, se reproducirán cada una de las filas de la tabla anterior (véase Tabla 11) para poder facilitar la lectura y seguimiento de este trabajo. Inmediatamente debajo de cada una de las filas de las imágenes, que aparecen numeradas y con la etiqueta (al lado del número de la imagen) del tipo de imagen que representan (véase Figura 7), desarrollamos el cotejo traductológico, donde explicamos de forma pormenorizada cómo cada una de las seis traducciones que aquí se valoran han procedido en su trabajo y por qué razones consideramos que sus elaboraciones presentan problemas o que, por el contrario, son acertadas. Al final, señalamos cuál o cuales son las propuestas que consideramos más congruentes (que aparecen también en la fila superior marcada o marcadas en rojo) y, si se considera pertinente, se incluye una propuesta de traducción.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
1 (B 1)	Quando lleque la luna llena iré a Santiago de Cuba.	<i>When the full moon comes, I'll go to Santiago de Cuba</i>	<i>When a full moon rides over in Santiago de Cuba,</i>	<i>When the full moon arrives I'll go to Santiago de Cuba.</i>	<i>When the full moon comes I'll go to Santiago de Cuba.</i>	<i>As soon as the full moon rises, I'm going to Santiago, Cuba,</i>	<i>When the moon is full I'll go to Santiago de Cuba,</i>

La primera imagen se corresponde con el verso con el comienza el poema, donde podemos ver a la luna como símbolo y personificada. En los TM observamos, principalmente, diferencias en la traducción del verbo «llegar», que sería el encargado de la personificación. Los traductores han adoptado las siguientes opciones: *come* (1 y 4), *ride* (2), *arrive* (3) y *rise* (5), mientras que el TM 6 ha omitido este verbo, como explicaremos a continuación.

En cuanto a las opciones utilizadas para la traducción del verbo, *arrive* y *come* serían los que estarían más cercanos al verbo del TO, en cuanto al significado, pues el TM 2 lo cambia a *ride*, creando una metáfora que no está en el TO, puesto que este verbo significa «cabalgar», el 5 lo transforma a *rises* («ascender»), con lo que se elimina la personificación del TO de «luna», y el 6 utiliza simplemente el verbo *to be* («ser/estar»), además en presente simple. En este último TM ocurre como en el 2, se pierde la personificación del TO.

Aunque las dos primeras opciones, de los TM 1, 3 y 4, resultan las más aproximadas con el significado del TO, lo cierto es que ninguno de los traductores plasma el modo verbal correctamente, subjuntivo, de la LO, que proporciona la idea de algo hipotético y de deseo. Por lo tanto, la pérdida que se produce aquí, en este sentido, es significativa.

Además de eso, el TM 5 enfatiza, señalando que la acción ocurrirá *as soon as*, es decir, «tan pronto como». Dentro de esta misma traducción, consideramos que el futuro en «iré a Santiago» habría que hacerlo en inglés con el verbo auxiliar *will*, y no con *going to* (5), a pesar de que en principio Nandorfy (2003) establezca que ambas son pertinentes. Sin embargo, creemos que, ya que *will* es el auxiliar que se utiliza para promesas (con carácter de futuro) y que esto sería lo que está haciendo aquí el poeta, expresando su intención y haciendo esta proposición, este sería el más adecuado. Además, *will* le confiere también esa idea de inmediatez, pues sabemos que *going to* implica un plan más definido y no tan espontáneo y arrebatado como el de este son.

Por la selección del verbo, en este caso *arrive* para construir la personificación de la luna en el TM, así como el uso del auxiliar para expresar el futuro (*will*), creemos que es el TM 3 el que mejor copia esta imagen, ya que además no intensifica, ni añade ninguna particularidad innecesaria que no esté en el TO. Sin embargo, creemos que debería haber respetado el subjuntivo que vemos en el origen. Nuestra idea sería: “When the moon full arrived, I’ll go to Santiago de Cuba”. Hemos cambiado el orden adjetivo sustantivo por cuestión de sonoridad.

El TM 3, estaría seguido por los TM 4 y 1, en este orden, pues podríamos decir que estos también logran un buen resultado en esta traducción.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
2 (B 3)	iré a Santiago en un coche de agua negra.	I’ll go to Santiago In a carriage of dark water	I’ll go to Santiago in a hack of black water.	I’ll go to Santiago in a coach of black water.	I’ll go to Santiago. In a coach of black water.	I’m going to Santiago in a coach of black water.	I’ll go to Santiago in a car of black water.

En esta imagen se incluye el estribillo «iré a Santiago», que acabamos de ver en la anterior imagen y que tendría que traducirse también con el auxiliar *will*, como hacen todos los TM menos el 5. Además, contemplamos también aquí la metáfora «en un coche de agua negra» que, como hemos visto en el mundo posible, es de las que más problemas ha causado a los críticos. A continuación, vamos a poder constatar cómo la han interpretado los traductores y si coinciden con las presunciones planteadas en el mundo posible desplegado en capítulos anteriores.

Lo primero que podemos comprobar es que, si en el TO el verso 3 rima en asonante con el verso 5, en las seis traducciones se pierde esta rima, aunque esta es una de las características más importantes de esta composición. En cuanto a la traducción de la metáfora, podemos advertir distintas soluciones. El traductor 1 lo vierte como “carriage of dark water”, donde *carriage* se refiere a un «vehículo con ruedas», en concreto un «coche tirado por caballos», una de las posibles interpretaciones que aportábamos en el mundo posible y que venía de la mano de César Leante (1986), algo que Humphries, ya en 1940, habría supuesto al

leer estas líneas. En su variedad británica, *carriage*, además, haría alusión a «vagón de tren», pero hay que tener en cuenta que este libro se publica en América. Recordemos también que esta hipótesis era la barajada por Nydia Sarabia (citada en Dobos, 2015) y Maurer (2013) (apartado 10.2., «Mundo posible de “Son de negros en Cuba”»).

El resto de los traductores lo truecan a *hack* (2), *coach* (3, 4 y 5) y *car* (6). *Hack* sería «taxi» o «caballo», mientras que *coach* puede ser «autobús», «vagón», «carruaje», «coche de caballos» o «carroza». Como vemos, la opción de Belitt (2), no estaría en línea con ninguna de las interpretaciones que aportábamso previamente. César Leante (1986) habla de un coche de caballos, pero no de un «caballo» y nadie recoge la idea de un «taxi». En el último TM, Uhler y Dahl (6) traducen este «coche» como *car*, que en inglés americano también podría ser también «vagón» o «tranvía». Por este motivo, por lograr además sostener esta ambigüedad en el TM, esta sería la mejor forma, sin duda, de traducir esta imagen que, finalmente, hemos etiquetado como B 3, pues no nos atrevemos a conferirle o fijar un significado exacto, aunque nuestras hipótesis han sido expuestas en el 10.2., «Mundo posible de “Son de negros en Cuba”».

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
3, 5, 9, 12, 14, 16, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 33 (A)	Iré a Santiago. ¹⁷⁶	<i>I'll go to Santiago</i>	<i>I'll go to Santiago.</i>	<i>I'll go to Santiago.</i>	<i>I'll go to Santiago.</i>	<i>I'm going to Santiago.</i>	<i>I'll go to Santiago.</i>

Esta imagen, que constituye el estribillo de la pieza, es traducida igual por todos, excepto por el 5, con cuya versión no estaríamos de acuerdo, ya que utiliza el auxiliar con *going to* para marcar el futuro en lugar de *will*, sin embargo, *will* se utiliza para promesas futuras, o decisiones espontáneas, que estaría en consonancia con el espíritu del texto y no un plan ya establecido, que sería lo que connota *going to*. En consecuencia, nos quedamos con las traducciones del resto de TM.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
4 (B 1)	<u>Cantarán los techos de palmera.</u>	<i>The palm-thatch will be singing</i>	<i>Palm- thatch will sing.</i>	<i>The palm- thatch will sing.</i>	<i>The palm roofs will sing.</i>	<i>The thatched roofs will sing.</i>	<i>The palm- thatched roofs will sing.</i>

Los «techos de palmera» es una alusión a la techumbre de las construcciones rurales típicas de la isla, que aparecen en el poema personificados, «cantando». Este verso rimaba con el verso 3, aunque en todas las traducciones se pierde la rima.

¹⁷⁶ Igual que en «Nocturno del hueco», los distintos números de la tabla se corresponden con las distintas veces en que esta imagen aparece en el poema y la posición que ocupa. Esto se ha tenido en cuenta a la hora de realizar el balance (10.5. «Balance de la traducción de “Son de negros en Cuba”»).

A nivel semántico, en las traducciones 1, 2 y 3 encontramos *palm-thatch* como nombre y en la 6 *palm-thatched* como adjetivo. Se trata de techados o cubiertas vegetales de palmera. Los que han optado por usar *palm-thatch*, como nombre, han dejado este término en singular, mientras que en el TO estaba en plural aludiendo a todos los techos de palmera de la isla y subrayando su riqueza vegetal, por lo que sería mejor mantener el plural. La traducción 4 sí lo traduce en plural, “palm roofs”, y la 5 también, con *thatched* como adjetivo, “thatched roofs”. Esta última opción sería equivalente a las anteriores, aunque aquí no se especificaría que el material de la cubierta es «palmera», referencia cultural que alude al material que se usa en las construcciones de la isla.

Con respecto al verbo, todos los TM lo traducen en futuro con *will*, igual que el estribillo, excepto la 1, que elige futuro continuo (“will be singing”). Esto no altera el sentido de la imagen, aunque, por ser más fieles al TO y mantener el tiempo verbal de forma paralela al estribillo, optaríamos por traducirlo aquí también por un futuro simple.

Las traducciones 4 y 6 son las que traducen mejor la imagen del TO, por la selección del término para traducir «techo de palmera», el uso del plural en el sustantivo y el tiempo verbal igual al del estribillo. Se puede observar, no obstante, una leve diferencia entre ambas. La primera usa “palm roofs” y la segunda “palm-thatched roofs”, que especifica que están «cubiertos» de este vegetal. Elegir una u otra imagen depende del ritmo del poema, pues ambas son perfectamente equivalentes. Generalmente, por el estilo del poema y de la obra en general, habría que tender a simplificar.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
6 (B 2.1)	Cuando la palma quiere ser cigüeña iré a Santiago.	When the palm-tree wants to be a stork I'll go to Santiago	When the palm would be stork, I'll go to Santiago.	When the palm wants to be crane. I'll go to Santiago.	When the palm tree wants to be a stork. I'll go to Santiago.	When the palm wants to be a stork, I'm going to Santiago.	When the palm wants to be a stork I'll go to Santiago.

Este verso, verso 7, rima en *é-a* con los siguientes: versos 3, 8, 12, 14, 16, 18, 20, 25, 26, 28, 31, 33 y 35, tal y como veíamos previamente, rima que se perdería en la LM. Además, en lo concerniente a otros aspectos de esta imagen, por ejemplo, en castellano diferenciamos entre «palma» y «palmera», según la RAE (2014), aunque puedan ser sinónimos porque «palma» puede también ser, entre otras cosas, «hoja de la palmera». Sin embargo, en inglés se usa el mismo término para traducir ambas, *palm*, por lo que para el lector del TM va a ser más difícil identificar aquí la base de la metáfora, que sería el parecido formal entre la hoja de la palmera y la silueta de la cigüeña con las alas extendidas (véanse Figuras 32 y 33).

Además, en este caso, en el TO, el término puede incluso hacer referencia también a un elemento cultural, una planta típica de la isla que se denomina «palma real», como hemos visto

en el mundo posible. En la LO es más fácil identificar este elemento cultural porque no es tan común utilizar el término «palma». Por lo tanto, el hecho de que el poeta esté usando aquí este término y no «palmera» hace que sospechemos que debe haber algo detrás, como suele ocurrir en *PNY*, una intuición que nos ha llevado a encontrar esta referencia. Sin embargo, en principio no se puede hacer nada para evitar esta pérdida pues, como decimos, en inglés no se distinguiría.

En todo caso, creemos que el lector curioso también puede investigar acerca de la vegetación de la isla a partir del término *palm*, como lo haría el lector del texto en la LO y como hemos hecho nosotros. Aquí no es que se pierda la nota cultural, sino que el efecto a nivel pragmático que causa al lector la palabra «palma» en español no va a ser el mismo que el que cause al lector del TM la palabra *palm*.

En los TM 1 y 4, «palma» se traduce como «palmera» (*palm-tree*), especificando que se trata de un árbol (*tree*), algo que no consta en el TO y con lo que además no estamos de acuerdo. El resto de las traducciones opta simplemente por *palm*, que es más general, como el TO. Además, como hemos indicado, creemos que Lorca no se refiere aquí al árbol, como entienden los traductores 1 y 4, sino a la hoja, porque compara en la metáfora la forma de la silueta de la cigüeña con las alas abiertas con la hoja de la palmera (véanse Figura 32 y 33).

El otro sustantivo de esta imagen, «cigüeña» se traduce en el TM mediante el término *stork*, que usarían todos los traductores excepto el 3, *crane*. Al parecer, este último término haría referencia a un pájaro distinto, una «grulla» y, como siempre, en un texto tan simbólico como este habría que tratar de mantener, al menos, este tipo de referencias, pues cada ave tiene su propia simbología. Según Ciriot (1992), la «grulla» significaría justicia, longevidad y buena alma (desde China hasta el Mediterráneo), mientras que «cigüeña» haría referencia a la piedad filial para los romanos y también sería el emblema del viajero. Además, comúnmente, también lo asociamos al ave que trae a los hijos volando desde París (Yamila, 2018). Esto tendría su origen en un cuento de Andersen, aunque parece que podría provenir de alguna antigua leyenda alemana y, además, en el Antiguo Egipto se conocía como «alma» (*ibid.*).

Además de esto, hay que apuntar también que el TM 2 traduce el verbo que aparece en el TO en presente simple como un condicional (“would be”) y, de este modo, no expresa lo mismo que el original, donde no se habla de algo hipotético, sino de la expresión de un deseo rotundo («quiere ser»).

Además de estos aspectos, creemos que queda señalar la puntuación. No seríamos partidarios, por el ritmo que marca el TO, de partir las oraciones con un punto, como hacen la 3 y la 4, sino de dividir la condicional de la principal mediante una coma, como los TM 2 y 5, ya que es lo que rige la LM. Por último, en el TO, Lorca dice «cuando la palma quiere ser “cigüeña”» sin el determinante artículo indeterminado, que sería lo propio y lo hace mediante

la introducción de una elipsis, por ello esta imagen es tipo B 2.1. (véase Figura 7) y, en nuestra opinión, mantener esto en el TM le aporta belleza y le confiere poesía.

En la traducción de esta imagen 4, son Uhler y Dahl (6) los que mejor prueba dan de la misma en la versión inglesa, ya que, al traducir «palma», por ejemplo, no especifican que se trate de un árbol, interpretación equivocada de algunos traductores (1 y 4). Además, el verbo expresa deseo y rotundidad, como en el TO, con, esta vez sí, presente simple (“wants to be”) y el animal, «cigüeña», se traduce por su equivalente, respetando así la simbología que conlleva (*stork*). Finalmente, estos traductores también traducen correctamente, con *will*, el verbo del estribillo. Para mejorar ligerísimamente esta versión quitaríamos el determinante y añadiríamos una coma después de la subordinada “When the palm wants to be stork, I’ll go to Santiago”.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
7 (B 2.1)	Y <u>cuando quiere ser medusa el plátano</u> irá a Santiago.	And when the banana wants to be a jellyfish I’ll go to Santiago.	When banana goes jellyfish I’ll go to Santiago.	When the banana wants to be jellyfish. I’ll go to Santiago.	And when the plantain wants to be medusa. I’ll go to Santiago.	When the banana tree wants to be a sea wasp, I’m going to Santiago.	And when the banana wants to be a medusa I’ll go to Santiago.

Lo primero que hay que tener en cuenta, a la hora de traducir esta imagen, es que guarde el paralelismo sintáctico con la anterior, tal y como vemos en el TO, algo que aquí Belitt (2), por ejemplo, no hace. Veíamos que en la imagen anterior este optaba por traducir el verbo como un condicional, y ahora utiliza la expresión “to go something”, en concreto, “When banana ‘goes’ jellyfish”, que, coloquialmente, significaría que la banana «se hace pasar» por medusa, pero no significa lo mismo que el TO, pues en este no se hace pasar por otra cosa, sino que expresa deseo de ser otra cosa, algo que no se ve reflejado en el TM.

Además de esto, es en los sustantivos tanto en «medusa» como en «plátano», donde podemos encontrar algunas divergencias con respecto al TO. La mayoría de los TM convierten «medusa» en *jellyfish*, que sería su correspondiente en español, pero las versiones 4 y 6 lo transfieren utilizando la palabra *medusa* (en inglés) en sus TM. Si bien *medusa* y *jellyfish* pueden significar lo mismo en inglés, haciendo referencia al animal, *medusa*, además, remite también al monstruo mitológico (véase Figura 38), lo cual puede causar confusión en el lector del TM, ya que como vemos estaría muy alejado del mundo del TO (véanse Figuras 34 y 35).

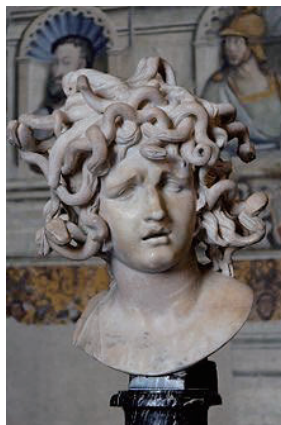


Figura 38. Representación de Medusa de 1630 hecha por Bernini siguiendo la mitología griega clásica, con la cabeza llena de serpientes (Romero, 2016).

El TM 5 presenta otra variante, y es que traduce «medusa» como *sea wasp*, que sería un tipo concreto de medusa, tratándose por tanto de una especificación. Imaginamos que esta decisión viene motivada por una finalidad estética, pues, como veíamos, el TO presenta una serie de recurrencias fonéticas (por ejemplo, «luna» y «Cuba» o «coche» y «techo») y esta sería la manera de mantener este efecto, en este caso entre *want* ['wɒnt] y *wasp* ['wɒsp]. Hay que tener en cuenta que esta característica es muy importante en este poema.

En cuanto a «plátano», este se ha traducido como *banana* o, en el caso de la traducción 4, como *plantain*, que significa lo mismo, pero es mucho menos común que el anterior y Lorca aboga en este poemario por usar un lenguaje común, por lo que creemos que sería preferible utilizar el primer término.

Tras examinar todos los elementos que contienen los TM de esta imagen, podemos afirmar que la primera traducción es la que mejor ha reproducido estos versos (9-10). Por una parte, aquí se respeta la conjunción, además de la expresión del deseo del verbo, el sustantivo es tan común en el TM como en el TO, y la palabra «medusa» se traduce como *jellyfish*, y no causa confusión con otros significados que pueden hacer alusión a mitos y leyendas, ni es demasiado específica, como la 5, a pesar del efecto sonoro que crea. Hay que tener en cuenta, como decimos, la simpleza aparente del vocabulario empleado en el poemario en general. Además, aquí también la puntuación sigue la del TO.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
8 (B 2.1)	<u>Iré a Santiago con la rubia cabeza de Fonseca.</u>	<i>I'll go to Santiago With the golden head of Fonseca</i>	<i>I'll go to Santiago, with the yellow- haired head of Fonseca.</i>	<i>I'll go to Santiago. With the blond head of Fonseca.</i>	<i>I'll go to Santiago. With the blond head of Fonseca.</i>	<i>I'm going to Santiago with Fonseca's blond head.</i>	<i>I'll go to Santiago with the blond head of Fonseca.</i>

Esta imagen también rima en *é-a*, como hemos indicado en el mundo posible del poema. Hemos visto, además, que la «cabeza de Fonseca» sería una metonimia que se referiría a los habanos que Lorca solía contemplar en su casa cuando era niño, pues en la ilustración que los acompañaba aparecía la cabeza de este señor, dueño de la compañía.

Por las características del texto, lo importante en la traslación de esta imagen es el sonido que logra, pues la rima ya hemos visto que se pierde. A esta cualidad del sonido, va a contribuir la puntuación, que en esta imagen varía con respecto al TO, y solo los TM 5 y 6 la mantienen igual. Igualmente, vemos también como el TM 5 utiliza el genitivo sajón para traducir «la rubia cabeza de Fonseca», mientras que el resto sigue la estructura sintáctica del TO, ya que en español no tenemos genitivo sajón. El hecho de mantener la estructura sintáctica sin genitivo, como en español, nos parece una decisión acertada para poder mantener así también el paralelismo con la siguiente imagen donde, en principio, creemos que «rosa» hace referencia al color que enmarca los nombres de Romeo y Julieta en la vitola (véase Figura 37), como decía Morillo Vilches, párr. 62. Aún así, recordemos que Nandorfy (2003) cree que se puede tratar de la flor, como símbolo de victoria (apartado 10.2., «Mundo posible de “Son de negros en Cuba”»). Sin embargo, lo cierto es que al traducirlo sin genitivo se guardan ambas posibilidades, la de que se refiera al color, algo que consideramos más probable, y la expuesta por Nandorfy, por lo que, en todo caso, optaríamos por esta decisión para no deshacer esta ambigüedad. Sea como fuere, esta estructura sintáctica ha de usarse ya en la imagen 6, como hemos dicho, por su correspondiente paralelismo con la 7.

En cuanto al adjetivo «rubia», creemos que habría que traducir esta palabra tal y como lo hacen la mayoría de los TM, como *blond*. El TM 1, por ejemplo, apuesta por *golden* («dorada») que, si bien podría actuar como un sinónimo, preferiríamos no utilizarlo puesto que, entre otras cosas, se perdería o sería menos evidente la interpretación que ofrece Nandorfy (2003), según la cual esta puede ser también una imagen de triunfo sobre los americanos (*blond*). Además, Lorca va a hablar a continuación de otro metal en el poema, la «plata», por lo que sería mejor que no aparecieran tan juntos, ya que además no hay relación y para Lorca los metales también guardan una significación concreta. Por otro lado, Belitt (2) ha traducido este adjetivo como *yellow-haired* y, aunque es equivalente, consideramos que *blond* sería estilísticamente más adecuado.

Serían Uhler y Dahl (6) los que harían un mejor trabajo con respecto al TM por distintos motivos. En primer lugar, por el orden, ya que mantienen el estribillo delante y no lo invierten como hacen los TM 3 y 4. Además, traducen el adjetivo «rubia» como *blond*, que estilísticamente consigue un mejor efecto que las demás opciones, teniendo en cuenta todos los elementos del poema. De igual manera, al usar la misma estructura sintáctica que en el TO con *of* se mantendría la ambigüedad en el significado de «rosa» (color o flor, en principio) en la

siguiente imagen, pues esta habría que traducirla usando la misma estructura sintáctica y así no se indicaría que es una cosa que se pueda poseer. Por último, la puntuación sería aquí también la misma que en el original, algo que solo ocurre también en los TM 1 y 5 que, sin embargo, difieren en otros aspectos, tal y como hemos visto.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
10 (B 2.1)	Y con el rosa de Romeo y Julieta iré a Santiago.	With the rose of Romeo and Juliet I'll go to Santiago	With the Romeo-Juliet rose I'll go to Santiago.	And with the rose of Romeo and Juliet. I'll go to Santiago.	And the rose of Romeo and Juliet. I'll go to Santiago.	And with Romeo and Juliet's rose I'm going to Santiago.	And with the rose of Romeo and Juliet I'll go to Santiago.

Como veíamos en la imagen anterior, aquí se da un paralelismo con respecto a la imagen 6 y, además, podemos ver otra metonimia referida a los puros, como la anterior, aunque en este caso más ambigua. Aquí, el término «rosa», en principio, como hemos sostenido, creemos que haría ilusión al color del pergamino que aparece en los anillos que adornan los habanos con el nombre de la empresa y donde estarían inscritos los nombres de los amantes de Shakespeare. El poeta utiliza aquí otro CCC, «con el rosa de Romeo y Julieta», como en la imagen anterior para indicarnos con qué se va a Cuba, con ese recuerdo que le acompaña. Además, el nombre de Julieta, por otra parte, forma aquí parte de las rimas en *é-a* del TO que se van a perder en el TM.

No podemos saber si los traductores han sido conscientes del significado del TO que revelábamos en la parte 10.2., «Mundo posible de “Son de negros en Cuba»», donde hemos visto las interpretaciones de los críticos más destacados. Todos los TM han producido para «rosa» *rose*, que puede aludir tanto al color como la flor de Nandorfy (2003). Simon y White (5) son los únicos que, al utilizar el genitivo sajón (“Romeo and Juliet’s rose”), en cuyo caso ya estarían haciendo una interpretación del TO más arriesgada de lo necesario, pues estarían así hablando de algo concreto, privilegiando la opción que señala Nandorfy, en cuyo caso creemos que sería un error.

Este aspecto, junto con el hecho de no utilizar la conjunción (1), no emplear la puntuación de la misma forma que Lorca (3 y 4), componer un adjetivo con los nombres Romeo y Julieta (*Romeo-Juliet*) (2), así como la ausencia de la preposición «con» en el TM, y por tanto la supresión del CCC (4), nos lleva a determinar que la mejor traducción de esta imagen es la del TM 6, que guarda los aspectos que consideramos que hacen que se respete la intención comunicativa propia del TO, su *intentio operis*.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
11 (B 2.1)	Mar de papel y plata de moneda.	<i>Paper sea and silver money</i>	x	<i>Sea of paper and silver of coins.</i>	<i>Sea of paper and coins of silver.</i>	<i>Paper sea and silver coins.</i>	<i>A paper sea and silver coins.</i>

Esta es la última alusión a las litografías cuyas imágenes veíamos en el mundo posible. Once sílabas que continúan con la rima en *é-a*. De cara a la traducción, llama la atención que esta imagen no aparece en la traducción de Belitt (2). Además de eso, destaca también su sonoridad y la repetición de los sonidos vocálicos (a-e-a-e y a-a-e-o-e-a) y, por lo tanto, esto será lo que tendremos que buscar en la traducción. Por las referencias cruzadas que se establecen, también en esta imagen será igualmente importante mantener la sintaxis, el orden de los elementos o, al menos, las conexiones entre los mismos.

El problema que observamos en el cotejo de las traducciones es que, si bien en inglés, efectivamente, un adjetivo y también un sustantivo se puede anteponer a otro sustantivo para calificarlo, como en “paper sea” («mar de papel»), donde *paper* («papel») calificaría aquí a *sea* («mar»), en «plata de moneda» el poeta ha invertido el orden natural de «moneda de plata», que ha pasado a «plata de moneda», por lo que está indicando que la plata es como la de una moneda, cuando lo normal sería hablar de una moneda que es de plata. Sin embargo, en inglés los traductores lo han traducido como “silver coins” 5 y 6 o “silver money” 1 (cambiando «moneda» por «dinero», que es más general y que no tendría por qué ser solo de metal). Lo que ocurre al traducirlo así es que han reinvertido el significado y no se guarda la inversión que ha hecho Lorca, ya que en estos casos los traductores estarían hablando de «monedas de plata», probablemente al no captar cómo ha jugado el poeta con estos elementos.

Para reproducir la inversión de Lorca habría que traducir «plata de moneda» como “coin silver”, anteponiendo el sustantivo al adjetivo. Esta construcción resultaría muy extraña en inglés, y no poética como en español, de modo que no lograría causar el mismo efecto pragmático que el TO en la LO. En todo caso, consideramos que lo mejor sería recurrir a la construcción sintáctica con *of* («de»), puesto que así el inglés sí nos va a permitir reproducir este juego. Es decir, diríamos “silver of coins”, consiguiendo un efecto equivalente.

El TM 3 es, como se puede comprobar arriba, el único que ha conseguido reproducir lo dicho aquí por Lorca, sus referencias cruzadas y su inversión pues, si bien el 4 también ha recurrido a esta construcción, parece haber entendido mal el TO y no realiza tampoco la inversión de Lorca en el TM, por eso dice, por ejemplo, “coins of silver”, al revés que Lorca.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
13 (B 1)	[¡Oh Cuba!] ¡Oh ritmo de semillas secas! ¹⁷⁷	<i>O Cuba, rhythm of dry seeds</i>	<i>[O Cuba!] Dry seeds in a cadence!</i>	<i>O Cuba, o rhythm of dry seeds!</i>	<i>O Cuba, O rhythm of dry seeds!</i>	<i>Oh, Cuba, oh, rhythm of dried seeds!</i>	<i>[Oh Cuba!] Oh rhythm of dry seeds!</i>

A partir de esta imagen, Lorca realiza una serie de metáforas acerca de la isla de Cuba. En esta, en concreto, el poeta dice que Cuba es «ritmo de semillas secas», es decir, «maracas», el instrumento típico de la isla.

En primer lugar, en los TM, debería repetirse el paralelismo entre la exclamación primera «¡Oh Cuba!» y la segunda, «¡Oh ritmo de semillas secas!». Sin embargo, la exclamación como tal solo se repite en los TM 2 y 6 y la interjección se repite desde el TM 3 en adelante, aunque el 3 y 4 utilizan *O*, en lugar de *Oh*, que es menos común y, además, es propio de textos antiguos.

Además, no significa lo mismo *dry* («seco») que *dried* («deshidratado»), que aparece en la traducción 5. En el caso de un fruto, si está «seco» es porque, de forma natural, le falta agua, mientras que si está «deshidratado» es gracias a alguna técnica de secado. En este caso, creemos que Lorca se refería aquí a que le falta agua de forma natural. Por ello, y por ser los únicos en mantener el paralelismo, traducir las dos oraciones con sus correspondientes exclamaciones y la interjección como *Oh* en inglés, serían Uhler y Dahl (6) los que dan una muestra adecuada de esta imagen en inglés.

Se puede ver, además, como Belitt (2), que siempre es más creativo que el resto y menos fiel al TO, lo cambia ligeramente, añadiendo palabras que ni siquiera constan en el texto de Lorca. Este dice: “Dry seeds in a cadence!” («¡Semillas secas en una cadencia!»), en lugar de «¡Oh ritmo de semillas secas!», cambiando la sintaxis del TO y añadiendo palabras que no están. Este cambio de expresión no estaría justificado, según los principios de los que hemos partido en el marco teórico de este trabajo.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
15 (B 1)	[¡Oh, cintura caliente y gota de madera! ¹⁷⁸]	<i>Burning waist and drop of wood</i>	<i>Waist in a blaze, and a wood-drop!</i>	<i>O hot waist and drop of wood!</i>	<i>O hot waist and drop of wood!</i>	<i>Oh, fiery waist, oh, drop of wood!</i>	<i>Oh hot waist and wooden droplet!</i>

En esta imagen, que se corresponde con el verso 20, y que forma un paralelismo con la anterior, podemos ver dos metáforas en las que el autor sigue calificando a la isla. Esta vez, esta aparece como «cintura caliente», una alusión sensual que también tendría que ver con su música

¹⁷⁷ Se ha incluido entre corchetes la exclamación que precede a esta imagen, «¡Oh ritmo de semillas secas!», porque algunos de los TM la incluyen dentro de la misma construcción sintáctica.

¹⁷⁸ Consultar apartado 10.2., «Mundo posible de “Son de negros en Cuba”».

y, además, Cuba sería para Lorca «gota de madera», referido a las claves que acompañan al son, como hemos visto en el mundo posible.

En los TM, en primer lugar, el 1 ni siquiera reproduce la exclamación que acompaña a esta imagen y tampoco incluye la interjección, algo que ocurre también con el 2. Los TM 3 y 4 que sí la incluyen, sin embargo, la traducen como *O*, como ocurría también en algunos casos de la imagen anterior. Son solamente los TM 5 y 6 los que la traducen de manera adecuada, *Oh*. De estos dos, el último es el que sigue a Anderson, pues el 5 incluso añade otra interjección que no está en el TO.

En cuanto a la traducción de las metáforas, en primer lugar, «cintura caliente» se traduce de hasta cuatro formas distintas por los TM. Así, encontramos “burning waist” (1), “waist in a blaze” (2), “hot waist” (3, 4 y 6) y “fiery waist” (5). La traducción literal sería la que han escogido la mayoría de los traductores, “hot waist”, que a nivel pragmático y comunicativo sería un equivalente adecuado del TO.

Burning (1), sin embargo, significa «ardiente», adjetivo que parece intensificar la imagen, mientras que Belitt (2), con “waist in a blaze”, intenta jugar con el sonido como el TO y crea esta recurrencia fonética del verso con las palabras *waist* [ˈweɪst] «cintura» y *blaze* [ˈbleɪz] «llamarada». La última opción la ofrecen Simon y White (5), que cambian a *fiery* («fogosa») el adjetivo, intensificando también el TM.

En cuanto a la nota instrumental, podemos ver cómo la mayoría de los traductores han traducido «gota de madera» como “drop of wood”, mientras que el 2 ha hecho un nombre compuesto, algo a lo que acostumbra, *wood-drop*, mientras que el 6 lo ha traducido como “wooden droplet”, cambiando el término «gota» por «gotita», ya que *droplet* sería una gota muy pequeña. En principio, no vemos que exista una justificación para este cambio.

En esta ocasión, creemos que habría que hacer una fusión de los TM 2 y 6 para lograr un mejor resultado en la LM, aprovechando la recurrencia fonética del primero y la fidelidad al programa del autor del segundo. De este modo, propondríamos la siguiente traducción: “Oh blazing waist and wooden drop!” donde hemos cambiado el “waist in a blaze” de Belitt (2) para mantener el paralelismo sintáctico entre las dos partes de la exclamación. En español este paralelismo sigue el esquema nombre adjetivo y aquí se invierte y sería adjetivo nombre y, con esta solución, podríamos conservarlo.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
17 (B 2.1)	Arpa de troncos vivos.	<i>Harp of living trunks.</i>	<i>The living trunk, like a harp.</i>	<i>Harp of living trunks,</i>	<i>Harp of living trunks,</i>	<i>Harp of living tree trunks.</i>	<i>Harp of living tree trunks.</i>

«Arpa de troncos vivos» es otra metáfora sobre la isla, que forma parte de la cadena metafórica en la que se inserta en el verso 22. Todos los autores del texto en inglés redactan esta imagen literalmente. Los dos últimos (5 y 6) hablan de “tree trunks” («troncos de los árboles»), en lugar de solamente *trunks* («troncos»), y logran así producir un sonido mejor en el TM. Por esta razón, consideramos que son ellos los que trasladan mejor la imagen. Además, los TM 1, 5 y 6 siguen la puntuación de Lorca («Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco»), que parece que golpea aquí, con estos tres puntos, como a ritmo de maraca.

El TM 2, por su parte, es el único que cambia la imagen y, en lugar de «troncos vivos», cambia a «el tronco vivo» y hace explícita la comparación que subyace en la metáfora “like a harp” («como un harpa»). Al cambiar al singular, de «arpa de troncos vivos» a «El tronco vivo como un arpa», creemos que la imagen no tendría ningún sentido, porque sabemos que «troncos» hace referencia a la vegetación de la isla de Cuba, con todos sus troncos, y la compara con un harpa gigantesca donde los troncos son como las cuerdas del arpa que producirían música al mecerse en el viento, algo que impactó al poeta.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
18 (B 2.1)	Caimán.	Crocodile.	Crocodile ¹⁷⁹ .	alligator,	caiman,	Crocodile.	Crocodile.

«Caimán» es otra metáfora *in absentia*, como señala Lejarcegui (1990), de la isla de Cuba. En inglés existe como *caiman* (4), que sería un hispanoamericanismo del taíno. Conservarlo, como hacen Medina y Statman, le da a la traducción al inglés un punto exótico de extranjerización, que sería, bajo nuestro punto de vista, adecuado. Además, los *caimans* son propios de Sudamérica, según el *Merriam-Webster*.

El resto de los traductores han optado por el término más general, *crocodile* («cocodrilo»), pero estos son de aguas tropicales y subtropicales y no son exactamente como el caimán, sino algo más pequeños, aunque el término cumpliría aquí la misma función metafórica que «Caimán» en el original, ya que la base de la comparación es la silueta de la isla y la del reptil, que tienen una forma similar.

El traductor 3, por su parte, ha escogido el término *alligator* («lagarto»), que según el *Merriam-Webster*, es parecido a *caiman*. Los lagartos, según esta misma fuente, normalmente están presentes en China y el sudeste de Estados Unidos.

Como referencia cultural y a nivel de sonido creemos que es mejor aquí traducir este término como *caiman*, pues *crocodile* es una palabra más larga y difícil de pronunciar que puede

¹⁷⁹ Hay que tener en cuenta que el TM 2 invierte el orden e incluye antes la imagen siguiente, «Flor de tabaco». Cambiar el orden de estos elementos afecta, sin duda, al sonido del verso y creemos que no beneficia aquí al TM.

interrumpir el ritmo del poema. El TM 4 es el único que lo traduce como *caiman*, aunque consideramos que habría que cambiar la puntuación en este TM y tendríamos que escribir la palabra en mayúscula y con punto, como en el TO, que parece una metáfora de «golpe» en sí misma: *Caiman*.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
19 (B 2.1)	Flor de tabaco.	Tobacco flower.	Tobacco bloom.	flower of tobacco!	flower of tobacco!	Tobacco plant in bloom!	Tobacco flower!

En la última metáfora de este verso, Lorca dice que Cuba es «Flor de tabaco» y en los TM encontramos hasta cuatro opciones diferentes para «trasplantarla» a la lengua inglesa. En primer lugar, Humphries (1) coincide con Uhler y Dahl (6) en la traducción de esta como “Tobacco flower”, utilizando el nombre *Tobacco* como calificativo antepuesto a *flower* («flor»). La única diferencia es que estos últimos añaden una exclamación a la imagen que no está en el TO, igual que han hecho también el 3, 4 y 5. De entre estos, los TM 3 y 4 también traducen literalmente la metáfora, aunque en lugar de usar el sustantivo *Tobacco* como calificativo, lo que hacen es emplear la construcción con *of* imitando la estructura sintáctica del TO: “flower of tobacco!”

Finalmente, los TM 2 y 5 son los que se separarían un poco de esta literalidad. El 2 con “tobacco bloom”, donde *bloom* sería sinónimo de *flower*. Esta es la misma palabra que utiliza el TM 5 en “Tobacco plant in bloom!”, aunque aquí en lugar de referirse a la flor se referiría a su estado: «florecido». Sin embargo, este traductor 5 estaría intensificando también el TM, pues no es esto lo que Lorca indica. Cuba es «Flor de tabaco», no «flor de tabaco florecido» y, por lo tanto, el uso de este adjetivo no sería pertinente.

De todas las traducciones, consideramos que la más apropiada es la de Humphries (1), el primer traductor, ya que respeta el léxico del TO y no añade información. Además, sigue también la puntuación original¹⁸⁰. Recordemos que estas metáforas se caracterizan por su brevedad y aparecen como si fueran «golpes», como decíamos anteriormente, los golpes de las claves de la imagen 10.

¹⁸⁰ A continuación, en los versos 24 y 25 podemos leer «Siempre he dicho que yo iría a Santiago en un coche de agua negra», pero no la vamos a repetir ya que esta metáfora sería igual a la de la imagen 2 y hemos comprobado que la metáfora se ha traducido igual en todos los TM.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
21 (A; B3 ¹⁸¹)	Siempre he dicho que yo iría a Santiago en un coche de agua negra.	<i>I always said I'd go to Santiago In a carriage of dark water</i>	<i>I have let it be known that I'll go to Santiago in a hack of black water.</i>	<i>I've always said I'd go to Santiago in a coach of black water.</i>	<i>I always said I would go to Santiago in a coach of black water.</i>	<i>I always said I'd go to Santiago in a coach of black water.</i>	<i>I've always said that I would go to Santiago in a car of black water.</i>

En esta imagen, podemos ver un paralelismo parcial con el estribillo, «iría a Santiago», los traductores lo trasladan como deben, en condicional, todos excepto el 2, algo en lo que no estamos de acuerdo, porque el tiempo verbal tiene un significado, el indicar que «iría» de cumplirse una condición (o condiciones). Por otra parte, también estamos más a favor de contraer el verbo, por cuestión de ritmo, como hace los TM 1, 3 y 5. La traducción de la metáfora, «coche de agua negra», ya dijimos en la imagen 2 las razones por las cuales optábamos por el TM 6. Hay que añadir que todos los traductores han repetido la forma de repetir esta metáfora en la imagen 2 y aquí. Por todas las razones expuestas, el TM 6 vuelve ser aquí, como en el 2, la opción más cercana al texto de Lorca.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
23 (B 1)	Brisa ¹⁸² y alcohol en las ruedas.	<i>Breeze and alcohol on the wheels</i>	<i>Whiskey and wind in the wheels,</i>	<i>Breeze and alcohol in the wheels.</i>	<i>Breeze and alcohol on the wheels.</i>	<i>Wind and rum on the wheels,</i>	<i>Breeze and alcohol in the wheels.</i>

En esta imagen, el poeta intenta transmitir a través de dos elementos, la «brisa» y el «alcohol», la libertad y la alegría que experimenta en Cuba. Por su parte, las «ruedas» son aquí también símbolo de la libertad y metonimia, creemos, como hemos argumentado, que de «coche». En el mundo posible se han explicado detalladamente las implicaciones de los elementos que participan en esta imagen (10.2., «Mundo posible de “Son de negros en Cuba”»).

La mayor parte de los traductores han traducido estos dos elementos como “Breeze and alcohol in/on the wheels”, excepto los traductores 2 y 5. El traductor 2 crea una aliteración con el sonido /w/: “Whiskey and wind in the wheels”, consiguiendo así mantener lo más importante de este poema, su sonoridad, ya que la rima de «ruedas» desaparece. El único problema es que el *whiskey* no es el producto comúnmente asociado con la isla, sino que sería el «ron». El «whiskey», por el contrario, tiene origen escocés, por lo que nos evocaría este lugar, aunque es cierto que, si bien no cumple su papel cultural, a nivel pragmático esta imagen sigue transmitiendo el espíritu de libertad y alegría del TO, y, sobre todo, el juego sonoro, tan importante aquí.

¹⁸¹ Creemos que esta imagen reúne dos tipos siguiendo la clasificación de Anderson (véase Figura 7), como la imagen 16 de «Nocturno del hueco». A la hora de hacer nuestro balance cada tipo cuenta aquí con un 50% del valor total de la imagen (véase Figura 26).

¹⁸² Metáfora y símbolo, como se explica más adelante.

La traducción 5 lo traduce de una forma distinta a todas las anteriores. Aquí los traductores sí traducen este término como «ron», siendo incluso más específicos que el TO donde leíamos el término más general «alcohol», y lo hacen en pos de lograr una buena sonoridad en el TM, pues juegan con los monosílabos *wind* (viento) y *rum* (ron), para decir: “Wind and rum on the wheels”.

Tanto la traducción 2 como la 5 nos parece que utilizan recursos muy acertados para lograr una óptima sonoridad en el TM. Sin embargo, en la primera la referencia cultural no sería la más apropiada y en la segunda el efecto sonoro no es tan bueno como en la anterior. Propondríamos una solución intermedia, jugando con estos elementos y buscando lograr ese sonido que haga que el TM tenga el mismo efecto que el TO en la LO. Por ejemplo, se podría traducir como: “Wind and rum in the car” jugando con los monosílabos y el sonido de las vocales que se repite en *rum* con vocal corta, [ˈrʌm] y en *car* con la larga [ˈkɑːr]. En lugar de la metonimia, «ruedas», diríamos directamente «coche» pues el efecto sonoro es aquí la nota dominante.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
25 (B 2.1)	Mi coral en la tiniebla.	<i>My coral in the dark</i>	<i>My coral in darkness,</i>	<i>My coral in the darkness.</i>	<i>My coral in the gloom.</i>	<i>My coral in the darkness,</i>	<i>My coral in the gloom.</i>

El poeta, que acaba de referirse a uno de los productos más característicos de la isla en la imagen anterior, el «alcohol», se refiere ahora a los habanos, mediante esta metáfora en la que los compara con un «coral» por su color cuando está encendido, que además se puede ver en la oscuridad («en la tiniebla»).

Los traductores han traducido «coral» como *coral* en inglés, que se dice igual, y el CCL, «en la tiniebla», lo han traducido como “in the dark” (1) o “in the darkness” (2, 3 y 5), es decir, «en lo oscuro» o «en la oscuridad», o bien también como “in the gloom” (4 y 6). Aquí *gloom* se refiere al tiempo plomizo y tiene una connotación de tristeza y penumbra que no concordaría con el sentido que creemos que tiene esta imagen.

En este caso, a nivel de cadencia y ritmo, en nuestra opinión es Humphries (1) el que, con “My coral in the dark”, mejor transcribe esta imagen a la LM. Su traducción es concisa y sonora y, sobretodo, guarda las principales cualidades del TO, puesto que *darkness* es demasiado largo y *gloom*, en cuanto a sonido, no logra crear un efecto estético conveniente.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
27 (B 2.1)	El mar ahogado en la arena.	<i>The sea drowned in the sand</i>	<i>sea strangled in sand,</i>	<i>The sea drowned in the sand.</i>	<i>The sea drowned in sand.</i>	<i>The sea drowned in the sand,</i>	<i>The sea, drowned in the sand.</i>

El poeta, que ahora nos ofrece imágenes de la isla, nos muestra aquí el mar en una personificación donde este «se ahoga» en la arena de la isla. Todos los traductores coinciden en la traducción literal de esta personificación “The sea (,) drowned in the sand”, con la excepción de “sea strangled in sand” de Belitt (2), donde el verbo «ahogarse» cambia a «estrangularse». Aunque se mantiene la personificación, la metáfora cambia, ya que en la primera el mar al llegar a la orilla y al desaparecer el agua filtrándose en la arena parece que se ahoga y en la versión de Belitt es como si la tierra estrangulara al agua al llegar a la orilla. Si bien «estrangular» significa «ahogar», según la RAE (2014), esta asfixia se produce oprimiendo el cuello a alguien hasta que deja de respirar, algo que no cuadra con la acción en sí del agua llegando a la orilla. Al decir, sin embargo, que el mar se ahoga, podemos identificarlo claramente con la imagen del agua, desapareciendo, filtrándose en la arena, pues este sumergirse da esa impresión y de ahí nace la metáfora que, o bien Belitt no ha sabido ver, o quizá no ha querido.

Creemos que Belitt habría tomado esta decisión traductológica, de traducir el mar ahogado como «estrangulado», basándose en el sonido, creando así una aliteración en /s/: “sea strangled in sand”. De este modo, trata de compensar las pérdidas que se han producido en el TM a este nivel. Sin embargo, como hemos visto, esta metáfora no tendría una base suficiente o conveniente para establecer la comparación que requiere esta figura.

En este caso, tratando de hacer valer tanto el sentido, por un lado, como el efecto estético del TO, por otro, y teniendo en cuenta la aportación de Belitt, se podría traducir esta imagen como: “The sea sunk in the sand”, consiguiendo así también una aliteración y una imagen donde la metáfora sí tiene una base adecuada para establecer su relación, pues el agua filtrándose de forma natural en la arena de la playa parece que se estuviera hundiendo, como un cuerpo en el mar. De hecho, esta imagen sería muy parecida a la del TO y, simplemente, se ha cambiado «ahogarse» por «hundirse».

En la tabla, se han señalado las traducciones de los TM 2, 3 y 4 como las que mejor traducen el TO pues, efectivamente, sería uniendo las mejores aportaciones de cada una de ellas como creemos que se lograría un mejor TM, y estarían seguidas de la 3 y la 4, que siguen la puntuación de Anderson (2013).

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
29 (B 2.1)	Calor blanco, fruta muerta ¹⁸³	White heat, dead fruit	white-heat, fruit-rot,	White heat, rotting fruit.	White heat, dead fruit.	White heat, rotting fruit,	White heat, dead fruit.

¹⁸³ Solo hemos podido señalar aquí el paralelismo en «muerta», pero el paralelismo sintáctico engloba el nombre + adjetivo («calor blanco, fruta muerta»).

En esta imagen se dan dos recurrencias fonéticas internas y, además, el poeta mantiene la rima en *é-a* que vertebra el poema, aunque ninguno de los traductores logra verter ninguno de estos dos efectos en sus TM.

La opción literal, “White heat, dead fruit” (1, 4 y 6), guarda el paralelismo sintáctico del TO (adjetivo + nombre), aunque, con respecto a la recurrencia fonética y la rima, estos efectos se pierden en el TM ([wart hit, dæd frut]). El TM 2 ni siquiera sigue el mismo patrón sintáctico. De hecho, si lo revertimos al español, en un *back-translation exercise*, como lo denomina Bellos (2011), obtendríamos «blanco-calor, fruta-podredumbre», una traducción que no nos parece apropiada en ningún sentido.

Finalmente, las traducciones 3 y 5, aunque también mantienen el esquema sintáctico adjetivo + nombre, son menos equilibradas, pues el adjetivo *rotting* es más largo y no tan proporcionado como el de las opciones anteriores, además de que así no se mantiene la personificación de fruta.

Por todos estos motivos, hemos señalado las traducciones 4 y 6 aquí como las que mejor traspasan al inglés el TO. La diferencia de estas con respecto al TM 1 de 1940 es que este no ha añadido el punto con el que Lorca cierra esta imagen.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
31 (B 2.1)	¡Oh bovino frescor de cañaveras!	<i>Bovine freshness of the reeds</i>	<i>O animal freshness of cane-fields!</i>	<i>O bovine breeze of reed-grass!</i>	<i>O bovine freshness of sugar cane!</i>	<i>Oh, the bovine coolness of sugar cane!</i>	<i>Oh bovine freshness of the cane fields!</i>

En la penúltima imagen de este poema, el poeta hace otra metáfora más de la isla: Cuba es también ganado y cañaverales. Esta exclamación contiene una interjección, además de una animalización, e iría en paralelo al verso siguiente (verso 36). Además, forma parte de las rimas en *é-a* que dominan el poema.

En primer lugar, en los TM se puede observar que el 1 no conserva la interjección del TO. Los cinco que sí la incluyen, que son la mayoría, tres (2-4) la traducen como *O*, con sus correspondientes consecuencias a nivel pragmático, que ya se han mencionado. Solo los dos últimos TM la traducen de la manera que consideramos más adecuada para el contexto de llegada: *Oh*.

Por otra parte, en cuanto al signo de exclamación que enmarca esta imagen, el TM 1 también es el único que no lo incluye en inglés y, por supuesto, esto da lugar a consecuentes pérdidas a nivel expresivo.

En cuanto al contenido, el adjetivo «bovino», que indica relación con el toro o la vaca, todos los TM lo traducen como *bovine* («bovino»), excepto el 2 que opta por el más general

animal. El nombre al que este califica sería *freshness* («fresco»), para todos excepto para el 3, *breeze*, y el 5, *coolness*. De estas tres opciones, la primera sería más literal y común, por ejemplo, que *coolness*, aunque este sería sinónimo.

Finalmente, el sustantivo «cañaveras», que son plantas gramíneas, también conocidas como «carrizo», sería un término cultural, como otros que ya han aparecido diseminados por el poema, y hace alusión a los cañaverales propios de la isla, donde se cultiva la caña de azúcar. Algunos traductores han optado por hacer una modulación de lo particular «cañaveras» a lo general *cane(-)fields* (2 y 6) («campos de caña» o «campos de caña de azúcar», esto último en inglés americano). Los TM 4 y 5 optan por *sugar cane* («caña de azúcar»), que sí se refiere a lo particular, mientras que el TM 3 lo traduce como *reed grass*, una hierba que no está asociada a la caña de azúcar, como *reeds* («juncos») del 1. En estos dos últimos casos se perdería el apunte cultural del TO y la referencia a la isla, razón por la cual descartaríamos estas opciones en la traducción.

Según Medina y Statman (2008), Lorca se referiría aquí, por medio de la metonimia, a los «cañaverales», utilizando la palabra «cañaveras» por el efecto sonoro. De esta forma, creemos que los que mejor reproducen la imagen de Lorca son, precisamente, Medina y Statman (4) y Uhler y Dahl (6). Estos últimos traducen la interjección como *Oh*, el adjetivo se traduce en los dos TM por igual, *bovine*. En el 6, además, mediante la modulación se elimina la metonimia y los traductores se refieren, así, a los «campos de caña de azúcar», mientras que en el TM 4 sí se mantiene la metonimia. Y, en definitiva, en ambos casos se reproduce la referencia cultural a la vegetación de la isla de Cuba.

FUENTES/ IMAGEN	ORIGINAL A	TM 1	TM 2	TM 3	TM 4	TM 5	TM 6
32 (B 2.1)	¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!	<i>O Cuba, Cuba! curve of sighs and clay</i>	<i>Crescent of sea- silt and sighs. O Cuba!</i>	<i>O Cuba! O bend of breath and mud!</i>	<i>O Cuba! O curve of sighs and clay!</i>	<i>Oh, Cuba! Oh, curve of sigh and clay!</i>	<i>Oh curve of breath and mud!</i>

Por último, en esta imagen, el poeta vuelve a hacer una metáfora de la isla y juega con la recurrencia fonética de las palabras «Cuba» y «curva», dibujando así la silueta de la isla mediante esta paranomasia.

Si nos fijamos primero en los signos ortotipográficos, así como en la interjección, ninguno de estos dos elementos, de gran carga expresiva, está presente en el TM 1, ni en el TM 2. En los TM 3 y 4 la interjección se traduce como *O*, mientras que en el 5 y 6 se traduce como *Oh*, que sería la opción que creemos más apropiada, como hemos argumentado en otras ocasiones.

En inglés «Cuba» y «curva», al menos, comienzan por las mismas letras, cu-, *Cuba* y *curve*, que sería lo mínimo que se puede rescatar de la sustancia de la expresión del TO, como

han considerado los TM 1, 4, 5 y 6. No obstante, esta sílaba, aunque se escribe igual, se pronuncia diferente, mientras *Cuba* sería ['kju:bə], *curve* sería ['kɜ:ʔv], por lo que se trataría de una similitud solo a nivel formal, quedando a nivel fonético solo el fonema /k/.

En cuanto a la traducción de esta imagen, por una parte, tres de los TM mencionados anteriormente, los TM 1, 4 y 5, la traducen como “curve of sighs and clay” donde *sighs* ['saɪz] y *clay* ['kleɪ], hacen un diptongo acabado en /i/, que produce un efecto sonoro similar al del TO. El 5 es el único TM que traduce «suspiro» en singular, como el TO (*sigh* ['saɪ]). Creemos que, incluso desde el punto de vista estético, es mejor mantener los dos términos en singular, «supiro y barro», no «suspiros y barro», y terminando, además, en el mismo sonido.

Por otra parte, el TM 2 traduce esta imagen como “Crescent of sea silt and sighs” («creciente de limo / cieno marino y suspiros»). En este TM no solo se pierden los efectos sonoros y la paranomasia totalmente, sino que también cambia la metáfora. Si en el TO Lorca compara la isla con una «curva», que le aporta sensualidad a la imagen, aquí el traductor la transforma en «creciente», que haría referencia a la luna, con las implicaciones a nivel simbólico que este término acarrea en la poesía lorquiana. En ambos casos, eso sí, estos términos aludirían a la forma de la isla.

No obstante, esta opción del 2 no está justificada, ni siquiera desde el punto de vista estético, pues no contribuye a crear un TM que sea apropiado tampoco en este sentido. El traductor cambia incluso la palabra «barro» por “sea silt”, seguramente porque hace una aliteración con *sighs*, una aportación que estaría al menos más justificada que la anterior.

El TM 3 es similar al 6, y traduce el TO como “O bend of breath and mud!” Aquí, *bend* hace referencia a la curva de un río o un camino, si bien se perdería la referencia sensual que relaciona a la «curva» con la silueta femenina. Sin embargo, en esta traducción podemos ver cómo se repite el sonido /ɛ/ en *bend* [bɛnd] y *breath* [brɛθ].

Finalmente, el TM 6 es igual que el 3, aunque cambia *bend* por *curve* ['kɜ:ʔv], que contendría el mismo sonido, pero con una vocal larga. Además, aquí sí se mantendrían los significados asociados a «curva» del TO y la referencia sensual que, además, nos lleva a conectar esta palabra con «cintura caliente».

Son Uhler y Dahl, en 2014, los que llegan a hacer una mejor versión de este TO en inglés, gracias a conservar la interjección (traducida además como *Oh*), además de ser fieles al TO en la puntuación y transmitir los valores del sonido que fundamentan la imagen, consiguiendo así producir un efecto similar al de origen.

10.5. BALANCE DE LA TRADUCCIÓN DE «SON DE NEGROS EN CUBA»

En este último poema, tras analizarlo, comprobamos cómo las imágenes que más veces concurren aquí son las de tipo A, que son imágenes donde no se utiliza el lenguaje imaginista, aunque hemos de decir que esto responde a que el estribillo responde a esta etiqueta (véase Figura 7). Este tipo estaría casi igualado con las imágenes tipo B 2.1, que sí son hechos poéticos, como los denominaba García Lorca (consultar apartado 3.1.2., «De la imagen al hecho poético»), sin embargo, no hay casi ninguna imagen ni tipo B 2.2., ni B 2.3., y solo hay una mínima representación de las imágenes B3, enigmáticas y herméticas (véase Figura 39).

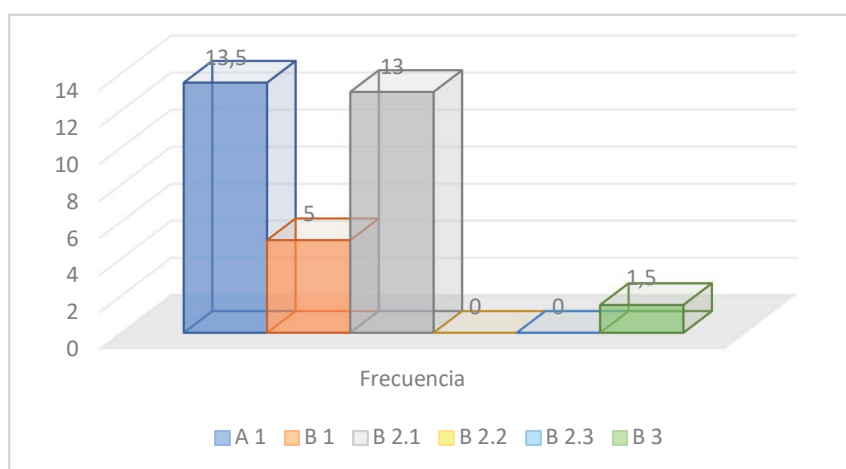


Figura 39. Tipo de imágenes de «Son de negros en Cuba».

Con respecto a los problemas que se han detectado en la traducción, en resumen, estos son la creación de metáforas que no existían en el TO (imagen 1 TM 2, imagen 11 TM 2) o la pérdida de estas (imagen 2 TM 2), así como la pérdida de la personificación (imagen 1 TM 6, imagen 17 TM 3 y 5), el cambio del símbolo sin motivo aparente (imagen 4 TM 3).

A veces, hemos podido ver cómo se utilizan términos más específicos en el TM siendo los del TO más generales, como ocurre con *sea wasp* para la traducción de «medusa» (imagen 5 TM 5) y otras veces lo que se produce es una intensificación de lo que recoge el TM con respecto a lo que estaba en el TO (imagen 10 TM 1 y 2). En muchas ocasiones, también hemos atestiguado que es el sonido el que determina el que la balanza se incline a favor de uno u otro TM (imagen 15), siendo este el aspecto que prima en la imagen.

Otros aspectos deficitarios de este producto de traducción tienen que ver con la puntuación (imagen 6 TM 2, 3 y 4 o imagen 7 TM 3 y 4), con el uso de las admiraciones (imagen 9 TM 1, 3, 4 y 5), que a veces se llegan a introducir cuando no están en el TO (imagen 13 TM 3, 4, 5 y 6), así como con la traducción de las interjecciones (imagen 9 TM 1, 2, 3 y 4, imagen

18 TM 2, 3 y 4, imagen 19 TM 1, 3 y 4), que, a veces, directamente se omite (imagen 10 TM 1 y 2 o imagen 18 TM 1).

Hemos de señalar también la pérdida del subjuntivo (imagen 1), como un fenómeno que puede afectar a la calidad final de las imágenes traducidas, así como la falta del verbo (imagen 1 TM 6), el uso de un tiempo no del todo conveniente, como *going to* en lugar de *will* para el volcado del estribillo, «iré a Santiago». Otros aspectos que cuidar son los artículos, que a veces faltan (imagen 3 TM 2) y el número (plurales y singulares) (imagen 3 TM 3).

Finalmente, también nos gustaría destacar que, en ocasiones, creemos que la traducción puede ser, a nuestro juicio, equivocada por dejar fuera del TM términos que están en el TO (imagen 3 TM 5), por no entender la referencia plasmada en el TO, al menos esto parece desprenderse de la lectura hecha del TM, como ocurre con «coche» (imagen 2 TM 1, 2, 4 y 5), con «medusa» (imagen 5 TM 4 y 6), como ilustrábamos anteriormente (véase Figura 38), o con el juego de «mar de papel y plata de moneda», que los traductores de todos los TM de la imagen 8, a excepción del 3, fallan al traducir.

Teniendo en cuenta las valoraciones presentadas en el apartado inmediatamente anterior, 10.4., «Cotejo de las imágenes poéticas de “Son de negros en Cuba”», obtenemos los siguientes resultados y es que, como se puede ver en la siguiente figura, la traducción de este poema está, según este estudio, mejor realizada por los autores del último TM, Uhler y Dahl (6), que recordemos que hacían su trabajo en 2014 (véase Figura 40). El resto de las traducciones presentan, aproximadamente, un número de lo que consideramos aciertos que resulta aproximado, por lo que estaría igualado el resto en ese sentido.

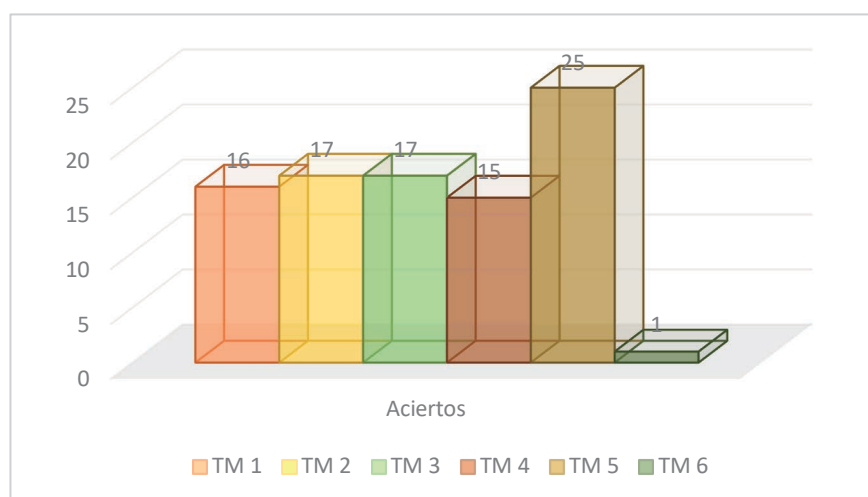


Figura 40. Resultados positivos de cada TM en «Son de negros en Cuba».

11. BALANCE GENERAL DE LAS TRADUCCIONES DE LOS POEMAS

En este trabajo hemos analizado 126 imágenes que componen cinco poemas de la serie de *PNY* escrita por Lorca. Teniendo en cuenta este número de imágenes, podemos calcular que, igual que hemos hecho con los poemas individualmente, teniéndolos ahora a los cinco poemas aquí analizados, vemos cómo la mayoría de las imágenes de *PNY* son de tipo B1 y B 2.1., es decir, imágenes fácilmente analizables, con símbolos reconocibles (B 1) e imágenes difíciles pero descifrables creadas por elipsis (ver Figura 7). También hay muchas imágenes de tipo B 2.2., es decir, difíciles pero descifrables, pero no creadas por elipsis y, algunas, de tipo A, es decir, imágenes donde se usa la lengua de forma directa y el discurso no es de tipo imaginista. Todo esto lo podemos ver en el siguiente gráfico (véase Figura 41):

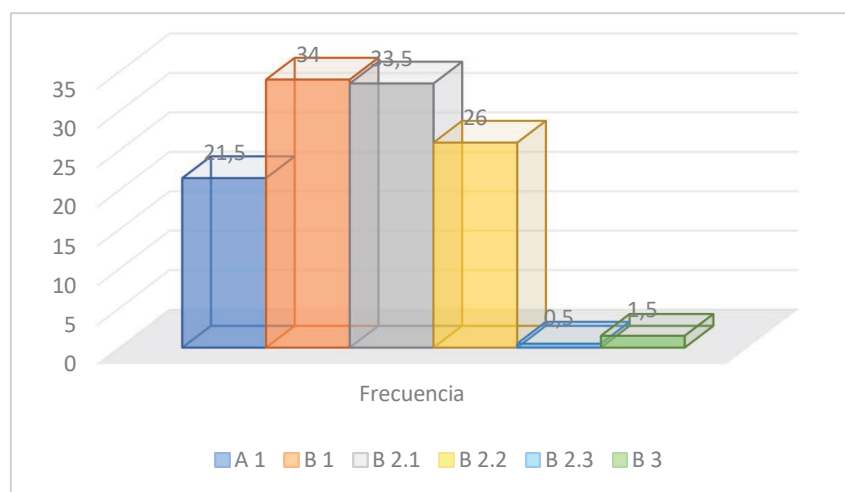


Figura 41. Total de tipos de imágenes que aparecen en nuestro corpus.

Aunque según nuestro análisis no haya apenas ninguna imagen hermética, o indescifrable, sí creemos que se debe al fruto de un intenso estudio y trabajo, pues, ciertamente, antes de este trabajo, hubiéramos podido caer, como probablemente los traductores, en pensar que se trataban de imágenes indescifrables y cuyos elementos, al menos en gran parte, no tendrían sentido. Sin embargo, la constancia y el trabajo, nos ha demostrado que no es así.

Tal y como hemos recogido en cada uno de los balances hechos al final de cada poema, en las secciones 6.5., «Balance de la traducción de “Vuelta del paseo”» 7.5., «Balance de la traducción de “La aurora”», 8.5., «Balance de la traducción de “Nocturno del hueco”», 9.5., «Balance de la traducción de “New York (Oficina y denuncia)”» y 10., «Balance de la traducción de “Son de negros en Cuba»», entre los principales problemas que se han detectado en la traducción de las imágenes estarían la puntuación, por la historia del texto, que ya

anunciábamos en el apartado 4.4., «Historia textual», la pérdida de las figuras retóricas del TO al TM (metáforas, paralelismos, metonimias, entre otras), creemos que en muchas ocasiones por no haber sido el traductor capaz de detectarlas. Por otro lado, hemos visto también cómo afecta el sonido a la hora de tomar decisiones y cómo su buen manejo puede llevar a los traductores a conseguir logros que hacen de sus trabajos algo diferente y que consiguen así ofrecer una versión mucho mejor. Por otra parte, también hemos visto cómo los traductores en ocasiones, sin explicación, mutilan el texto omitiendo importante información, algo que no se debe hacer en ningún caso, o cómo cambian por completo el sentido e incluso reordenan los elementos del TO para hacer un TM que nada tiene que ver con el original. Este, aunque no es el único, es el caso de muchas traducciones de Belitt (2), que sería el que presenta una versión más controvertida y menos fiable (como vamos a ver).

El trabajo con las referencias a nivel verbal también resulta deficiente, cambios de verbos y de paradigmas que parecen elecciones caprichosas de los traductores, porque deberían y podían haber respetado perfectamente los dictámenes del TO. En ocasiones vemos también cambios de sentidos, que oscilan de algo sutil, tolerable, que no altera el sentido profundo del TO, hasta cambios completos de sentido que opone las imágenes que deberían estar vinculadas y reflejar un mismo contenido, aunque en lenguas distintas. Hay muchos ejemplos también de intensificación y especificación. A pesar de que este poemario se caracteriza por un lenguaje simple y asequible, en muchísimos momentos los traductores optan por un lenguaje mucho más rebuscado y, en definitiva, alejado del TO. Para más detalles sobre este punto, se pueden consultar los apartados antes mencionados, así como el análisis pormenorizado de cada una de las imágenes de los poemas.

Finalmente, nos gustaría mirar a los resultados de qué traductor o traductores han hecho una mejor versión en general del conjunto del corpus. Teniendo esto en cuenta, tal y como se puede ver en la siguiente figura, son las traducciones 3 y 4 de Stephen Fredman y Medina y Statman, respectivamente, las que reproducen de una forma más fiable el TO de Lorca (véase Figura 42). Estas contarían con 54 aciertos la primera y 51 la segunda. En tercer lugar, estaría el trabajo de Uhler y Dahl de 2014. Hay que tener en cuenta que las traducciones de Fredman (3) y Uhler y Dahl (6) serían prácticamente desconocidas. La primera porque se distribuyó muy poco, como vimos (consultar apartado 5.1., «Los traductores y sus traducciones»), y la de Medina y Statman la situamos en 2008 la última vez que se tradujo. Estas estarían seguidas, de lejos, por las tres restantes, siendo la de Belitt (2) la que, por nuestra parte, debería ser más profunda y críticamente revisada y trabajada, salvando de ella los aspectos positivos que puede ofrecer.

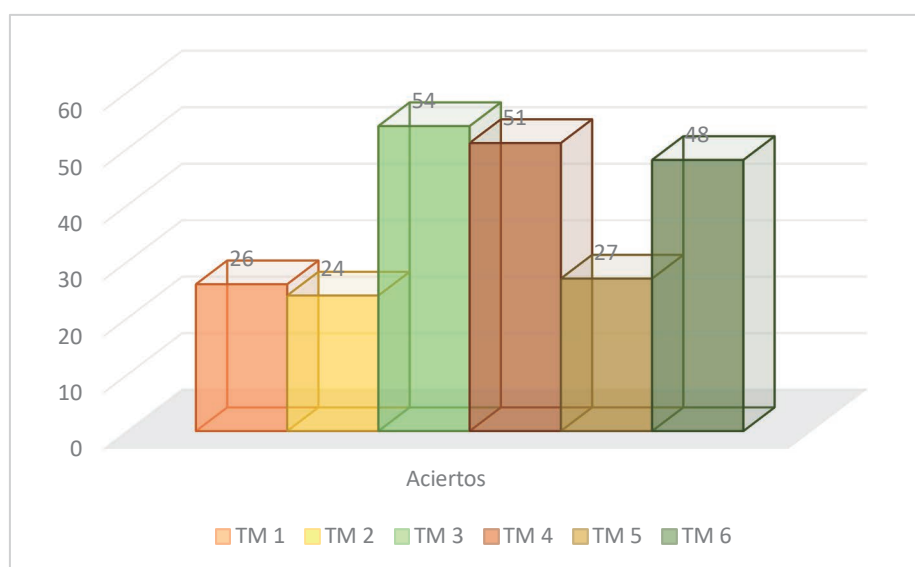


Figura 42. Total de aciertos de cada TM según todo nuestro corpus.

En cualquier caso, no se observa que haya una curva ascendente, como debería (ver Figura 30), sino que de Humphries (1) a Belitt (2) empeoraría ligeramente la traducción. Más tarde, de 1955 a 1975, con la aparición de la traducción de Fredman (3), la traducción de *PNY* mejoraría sustancialmente. Habría un ligero descenso con la publicación de Medina y Statman (4) y, sin embargo, sería la versión de Simon y White (5) la que llevaría al estatus de la traducción de *PNY* a los niveles de partida, casi. Finalmente, Uhler y Dahl (6) consiguen recuperar casi el mismo nivel de la mejor época de *PNY*, pero tampoco lo superan. De esto se deduce que los traductores no han aprovechado el trabajo previo, es posible que, por falta de tiempo. Por supuesto, es imposible para ellos hacer un estudio mínimamente profundo como este trabajo requiere y aquí se demuestra que no se ha hecho. En la siguiente gráfica este aspecto se ve claramente reflejado (véase Figura 43).

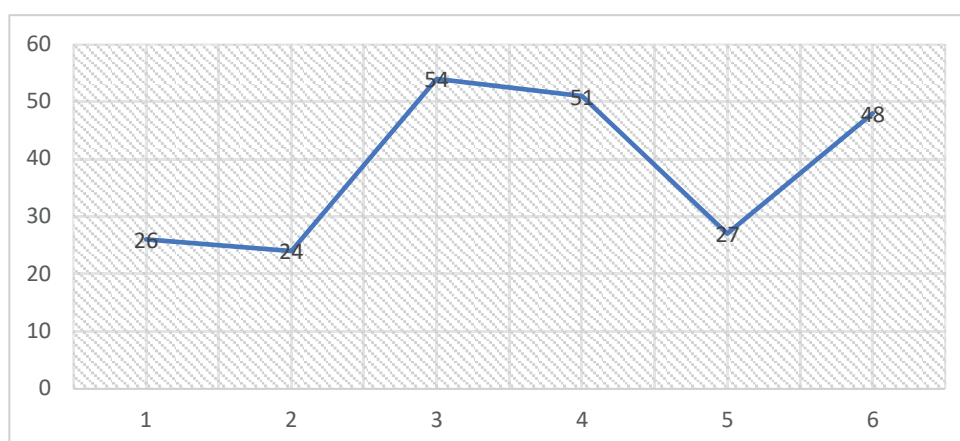


Figura 43. Evolución de la calidad de las traducciones de *PNY* en el tiempo basada en este estudio.

12. CONCLUSIONES

Varios han sido los objetivos que formulamos al principio del trabajo, algunos más específicos, otros más generales. Creemos haber dado buena cuenta de todos a lo largo del desarrollo del trabajo. Para una comprensión de conjunto de los mismos y de su alcance hermenéutico y traductológico, los vamos a sintetizar en las líneas que siguen.

Una de las primeras exigencias era necesariamente abordar la interpretación de *PNY* como poemario. Así, el primer paso que nos planteábamos era averiguar cómo se ha comprendido en líneas generales *PNY*, lo cual suponía esta una de las dificultades más acuciantes de este estudio, pues siendo una etapa previa al análisis traductológico añadía la dificultad de que sólo existían estudios parciales. Aunque en estas páginas nos hemos concentrado en un corpus limitado, que representa el 14,3% de la obra aproximadamente, la bibliografía consultada al respecto ha sido extensa y esto nos ha permitido comprobar que los trabajos hechos hasta la fecha en este sentido, pese a lo mucho escrito en torno a este texto, resultan insuficientes, al menos de cara a una traducción consistente, pues si bien estamos de acuerdo con lo que apuntaba Harris en 1978, acerca de que las imágenes de Lorca tienen un significado emocional, lo cierto es que, como hemos visto en estas páginas, también lo tienen a nivel racional. Por tanto, habrá que trasladar este grado de comprensión del TO al TM.

Esta convicción ha llevado a realizar un discernimiento profundo de la dinámica significativa del TO, pues solo así se podría intentar una traducción ajustada de las imágenes. Aunque esta investigación previa no sea traducir en sí, sino que se trate trazar unos confines interpretativos, hemos llegado a la conclusión de que es imprescindible para la traducción de unos textos poéticos como estos. Como señala Siebenmann, solo así podrá el traductor trabajar sobre seguro. En este sentido, citamos a Eco (2009)

[...] los buenos traductores, antes de empezar a traducir, pasan mucho tiempo leyendo y releiendo el texto, y consultando todos los materiales que les puedan permitir entender de la manera más apropiada pasos oscuros, términos ambiguos [...], entre otros. En el caso de la traducción de un texto, esto es indispensable [...] (p. 321).

No debemos olvidar que es en esta primera fase, de raigambre semiótica y hermenéutica, donde sentamos las bases mismas de la traducción de *PNY*, como indicábamos en el marco teórico.

Pese a que en esta tesis doctoral, por razones de espacio, ofrecemos solo una muestra del corpus total de *PNY*, los poemas se han escogido de manera que sean distintos entre sí, tal y como se ha explicado en el apartado 1.3. «Materiales y metodología». Además, advertimos

que hemos trabajado con cinco poemas más, es decir que realmente hemos analizado el doble, un 28,6% aproximadamente del total. Los cinco poemas restantes, que no se han incluido aquí por el volumen que impondría a la tesis, debido a lo detallado que resulta el análisis, se corresponden con las cinco secciones restantes del poemario. Para la selección de los cinco textos poéticos de *PNY* nos hemos servido del hispanista Ángel del Río, quien señala en su *Historia de la literatura española* que hay cinco momentos en *PNY*, aunando las diez secciones en que García Lorca distribuye su poemario neoyorquino. Los poemas que no se han incluido, pero sí analizado son «El Rey de Harlem» (sección 2), «Poema doble del lago Edén» (sección 4), «Niña ahogada en el pozo» (sección 5), «Grito hacia Roma» (sección 8) y «Vals en las ramas» (sección 9). El criterio también ha sido en este caso escoger los más antologados de cada sección tras consultar una serie de colecciones poéticas.

Aunque no se han incorporado a la tesis finalmente, la interpretación de estos poemas ha servido para apuntalar la de los elegidos. Además, las conclusiones que se desprenden de su análisis traductológico apuntan también en el mismo sentido que las que ofrece el corpus de la tesis, corroborando, por ejemplo, que el trabajo previo de los traductores, el trabajo crítico-hermenéutico de esta primera fase que nos ocupa, se revela limitado, ya que muestra cierta falta de comprensión de la obra en su conjunto por parte de los traductores, y lo mismo ocurre con los críticos, que ofrecen análisis parciales y, en ocasiones, contradictorios entre sí.

Para los poemas que finalmente no se han incorporado, se han consultado, no solo los trabajos citados a los que se ha recurrido en los poemas incluidos aquí, sino también, por ejemplo, los trabajos de Palley (1981), Cano Ballesta (1976) o Schanbel (1996), entre otros, como el trabajo con Anderson (2015a). Así, hemos podido elaborar el mundo representado de estas composiciones, lo que ha contribuido a una mejor comprensión de los poemas de nuestro corpus, pues tenemos que recordar que existe una gran intertextualidad en *PNY*. Por supuesto creemos que cuanto mayor número de poemas de la serie logremos analizar, mejor será la comprensión general del total de la obra, pues se retroalimenta.

También en relación con la interpretación, podemos concluir, tras nuestro estudio, que los poemas de esta serie, *PNY*, que están cuajados de símbolos e imágenes, no guardan solamente un sentido, sino que se prestan a propósito por la naturaleza misma de su lenguaje, a diferentes lecturas y no se trata de seleccionar una que sea oportuna o válida, sino de aunarlas, como argumenta García Montero. Por tanto, aunque es imposible probar la veracidad de nuestras interpretaciones, estas han sido construidas sobre auténticos hombros de gigantes, como se deriva de la bibliografía con la que hemos trabajado y que se puede consultar al final de estas páginas. No obstante, los principales trabajos manejados para la interpretación se citaban ya en el apartado 1.3. «Materiales y metodología», y han sido debidamente mencionados a lo largo de la interpretación de cada uno de los poemas.

En conclusión, creemos, como muchos críticos, que este primer estadio, este recorrido hermenéutico, no está completado como cabría esperar por parte de los encargados de la traducción de *PNY*, al menos no lo está de forma suficiente, y más teniendo en cuenta que ya hay un material bibliográfico importante con el que se puede trabajar¹⁸⁴. Tampoco creemos que el trabajo de los críticos haya sido suficiente. Aun así, hemos de tener en cuenta, como dice Robert Frost en su famosa cita, que la poesía va a ser algo que se va a perder en la traducción inevitablemente: "Poetry is what gets lost in translation".

En segundo lugar, otro de los objetivos que marcábamos al principio era determinar cómo estaban constituidos los poemas según el tipo de imágenes que los integraban en función de la clasificación propuesta por Anderson en 2004 (véase Figura 7). Hay que tener en cuenta que las imágenes, como indica Predmore (2004), forman un todo indivisible, un sistema total que, puesto en relación, hace que se comprenda el poema. Si consideramos la propuesta de Anderson antes mencionada, podemos decir que las imágenes de nuestro corpus son, en su mayoría del tipo B 1 (usan un lenguaje imaginista, pero las metáforas y los símbolos son fáciles de interpretar). Si tenemos en cuenta los cinco poemas, la distribución de dichas imágenes de acuerdo con la tipología propuesta, que aparece en la Figura 39, sería la siguiente: 21,5 serían de tipo A (lenguaje directo y no imaginista), mientras que 94 se corresponderían con imágenes tipo B (creadas con lenguaje imaginista). Dentro de estas últimas se encuentran además las imágenes directas y con metáforas y símbolos comprensibles (B 1), de las que encontramos un total de 34 y que son las más comunes, tal y como decíamos. Luego están las imágenes difíciles pero descifrables (B 2), de las que hemos encontrado 60. De estas, 33,5 son imágenes creadas por elipsis (B 2.1.), 26 no creadas por elipsis (B 2.2.) y 0,5 *trompe l'oeil* (B 2.3.). Por último, tenemos las imágenes enigmáticas y herméticas (B 3), las que no se han podido determinar al 100% y de las que solo hay 1,5.

Este análisis nos permite afirmar que las imágenes presentes en *PNY* se pueden clasificar efectivamente de acuerdo con este modelo propuesto por Anderson, y que, por tanto, todas responden a un patrón determinado. Además, muchas de ellas, un 48,05% del total son imágenes de lenguaje no imaginista (A) o bien que contienen figuras o símbolos fácilmente interpretables (B 1). Por tanto, de aquí se infiere que este casi 50% no debería, por su naturaleza,

¹⁸⁴ Andrew A. Anderson (1997) en su artículo «Et in Arcadia Ego» analiza también los borradores descartados por Lorca para apoyar, aún más si cabe, los argumentos acerca de la interpretación del poema que analiza en este artículo, «Poema doble del lago Edén». Esta podría ser una buena estrategia o recurso para analizar aún más rigurosamente estas composiciones.

Los traductores Uhler y Dahl (6) nos proporcionaron los borradores de sus traducciones donde se pueden observar las distintas fases del proceso traductológico que siguieron y donde se puede contemplar las dudas que pudieron tener en un determinado momento. En ocasiones, cuando al cotejar los textos un término nos ha planteado dudas, hemos recurrido a estos borradores para ver qué les ocurrió a ellos. Este material creemos que puede ser útil de cara a próximas investigaciones y también para arrojar luz con respecto al significado del TO, pues es un trabajo de interpretación, antes que de traducción.

suponer un gran problema para el traductor. Por otro lado, un 51,08%, es decir, casi el 50% también, son hechos poéticos que ya se definieron en el apartado 3.1.2., «De la imagen al hecho poético». Casi todos los hechos poéticos de estos poemas están creados mediante elipsis o sin ella, es decir, serían de tipo B 2.1 y B 2.2 y solo un 0,43% pertenecería a imágenes que contienen transliteración o *trompe l'oeil*, cuya categoría es la B 2.3. Finalmente, el porcentaje de las imágenes indescifrables y herméticas, tipo B 3, sería solo un 1,29%. En conclusión, la mayoría de las imágenes de este corpus son descifrables, ya que aproximadamente la mitad de las imágenes son fáciles y la otra mitad difíciles, pero, aún así, descifrables (véase Figura 7). Eso sí, para llegar a esta conclusión el trabajo semiótico y hermenéutico ha sido muy arduo y exigente, ya que, en una primera fase de dicho trabajo todas las imágenes podrían parecer de tipo B 3. Entendemos que a los traductores les pasase lo mismo y, sobre todo que, de no haber realizado este trabajo, se enfrentarían a la traducción con gran inseguridad y desconocimiento, dando, como se dice, «palos de ciego».

Además, identificar los tropos literarios que están inscritos en los poemas nos ha ayudado a poder interpretar y añadir información a la obtenida por los críticos, y al revés. Como se desprende de las tablas (y sus leyendas), los tipos de figuras principales que hemos encontrado en los poemas han sido, por orden alfabético: aliteración, anáfora, animalización, comparación, cosificación, hipérbole, metáfora, metonimia, oxímoron, paralelismo, personificación, símbolo y sinestesia. Asimismo, habría que sumar a esto referencias tanto cristológicas como mitológicas. De nuevo, conocer este resultado puede constituir una herramienta útil en el trabajo con el resto de los poemas del libro, pues es probable que en ellos Lorca también haya hecho uso de estas figuras ya que, como hemos visto en nuestro corpus, en general, es recurrente el empleo de estos recursos.

Con respecto a la traducción de *PNY*, en general, ha sido relativamente fácil encontrar todas aquellas que se han hecho íntegras del libro, algo que desconocíamos cuando empezamos esta investigación. Y, aunque nos ha llevado tiempo, hemos podido reunir las todas, siendo la de Stephen Fredman una rareza bibliográfica, como la califica Anderson (2013).

Conscientes de que no existe una traducción perfecta, nos habíamos propuesto analizar cómo se ha traducido *PNY* a lo largo de estos 80 años, y estudiar cómo se ha ido forjando, en su caso, ese «decir casi lo mismo». Además, García Lorca y *PNY* en el país receptor son ampliamente estudiados, por lo que también en ese sentido era un valor añadido para esta investigación. Y, aunque no aspiramos a esa traducción definitiva, sí creemos que los resultados alcanzados aquí nos hacen apuntar hacia una mejor traducción.

Al iniciar la investigación, nos preocupaba también, y nos lo planteábamos como objetivo, conocer el recorrido textual de esta obra en español, pues, de entrada, la fijación de su corpus planteaba problemas. En el apartado 4.4., «Historia textual», nos hemos detenido en lo

dicho al respecto estos años. Con esta documentación, hemos podido valorar las traducciones y entender los problemas que presentaba el texto en español, y que han podido afectar al texto en inglés, lo que no ha ayudado a enfrentarnos posteriormente al cotejo. Al confrontar los distintos textos en español con respecto a la edición de Anderson que hemos tomado como TO, hemos podido comprobar en primer lugar que, en ningún caso en inglés se ha publicado la obra como dos libros, *PNY* y *TYL*, cosa que sí se ha hecho en español por parte de «escisioncitas» como Eutimio Martín que, en 1981, publicaba los dos títulos juntos en el mismo volumen, en la editorial Ariel, así como Miguel García Posada, que reunía las obras completas de Lorca en Akal diferenciando este polémico título, *TYL*, del de *PNY*.

Además de esta información, con respecto a las traducciones, hemos podido averiguar cómo y por qué surge cada una (véase Figura 18) cómo su publicación está relacionada con hechos históricos y, sobre todo, con acontecimientos en torno a la obra en sí. Además, pese a estar traducida hasta seis veces, solo se han conocido cuatro de estos trabajos, pues la traducción de Fredman no estuvo muy distribuida y la realizada por Uhler y Dahl, en 2014, fue una traducción privada (Anderson, 2013; 2018), que no se comercializó por cuestiones de *copyright* (Uhler, 2013). Por tanto, actualmente, la «última traducción» de *PNY* sería la de 2013 de Greg Simon y Steven White. En este sentido, si *PNY* se ha traducido y comercializado a una media de 18,25 años, sin contar con las traducciones menos distribuidas, o no distribuidas en absoluto, cabría preguntarse si veremos una nueva versión al inglés de *PNY* en torno a 2031, cuando, en principio, se cumple esta fecha.

En cuanto al contenido de las traducciones, habría que remitirse también al apartado mencionado anteriormente, 5.1., donde podemos consultar la Tabla 6, que recoge el contenido de todos los libros que se han cotejado, en comparación con el TO. De aquí se extrae que en el TM 1 faltan tres poemas y uno cambia de sitio con respecto al TO de Anderson, en el TM 2 falta uno, uno cambia de sitio y se añaden cuatro, en el TM 3 falta uno y se añade uno, los TM 4 y 5 están igual que el de Anderson y el TM 6, pese a tomar el TO de Anderson como base, añade un poema también. Por tanto, el TM 1 de Rolfe Humphries y el 2 de Ben Belitt serían los más diferentes y solo las traducciones de Medina y Staman (4) y Simon y White (5) son iguales en contenido que nuestro texto base en español de 2013.

Por otro lado, en el «Anexo II» de este trabajo se han incluido las variantes en español con respecto al texto de Anderson de 2013 de los poemas que se han analizado, de manera que el lector pueda consultar el tipo de cambios que se producen y cómo dichos cambios están ligados y afectan al resultado. En referencia a los textos en español de los que parte cada traducción, podemos ver que ponen de relieve sobre todo problemas de puntuación en la Manifestación Lineal (consultar «Anexo II»). Parece ser que Lorca era poco cuidadoso en este aspecto con sus manuscritos, lo que puede haber originado este problema, que puede tener una

gran repercusión en la traducción. Precisamente por esto, y porque al parecer sería una tarea que el poeta habría dejado sin concluir en *PNY*, siendo algo de lo que presumiblemente se encargaría *a posteriori* su editor. A este respecto, Anderson, en su edición de 2013, declara que opta por una puntuación de carácter normativo a la hora de establecer el texto.

Recordemos que el texto se publica primero en inglés y luego, con días de diferencia, en español y que, sin embargo, ambas versiones no llegan a coincidir. Aquí se han cotejado también los distintos originales en español de los que parte cada traducción¹⁸⁵, y se puede ver cómo estos varían con respecto al TO de Anderson, sobre todo el de Humphries (1) por las razones referidas en el apartado 4.4. «Historia textual». A la hora de decantarnos por una u otra traducción de las distintas imágenes, se ha tenido en cuenta la puntuación como un aspecto más de las traducciones (a no ser que se haya indicado lo contrario), aunque en este sentido Uhler y Dahl, por ejemplo, partían con ventaja, por tomar como fuente para su TM el TO de Anderson de 2013. En cambio, Humphries tuvo que trabajar en peores condiciones, como él mismo narraba (véase apartado 5.1., «Los traductores y las traducciones de *PNY*»).

A propósito de la traducción de las imágenes poéticas, los traductores, tras descifrar el enigmático TO, han llevado a cabo una serie de decisiones a nivel comunicativo durante el proceso de «negociación», tratando de adherirse al principio de equivalencia enunciado previamente y teniendo en cuenta, como decía Eco, no solo la fidelidad al autor, sino a la intención del texto, ya que la traducción se realiza entre textos. Según San Jerónimo, patrón de los traductores, no hay que extraer el significado de las palabras de las palabras mismas, sino del sentido del texto, “*verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu*” (ídem). Además, como dice Torrent-Lenzen, un TM puede ser tildado de no ser fiel si no parece «auténtico» dentro de la LM. Según San Jerónimo, lo mismo ocurriría en el caso contrario de estar demasiado cerca de la LO.

Como Siebenmann (2010), creemos que en *PNY* todo está elaborado para ser entendido, y para comprobar cómo se han traducido las imágenes del libro al inglés, al «darles la vuelta», como proponía Eco en *Decir casi lo mismo*, y hacerlas reversibles al español, hemos podido comprobarlo. En muchos casos, podemos ver cómo se cambian los términos que constituyen una imagen en el salto lingüístico y, pese a que la idea subyacente se mantiene, el léxico que se utiliza es distinto, a veces parece que, de forma aleatoria, y otras veces de manera muy sutil, es esa *poetry* que dice Frost que, de alguna forma, «se evapora» en la traducción. Algunos

¹⁸⁵ Como se ha dicho antes, cada traducción parte de un TO distinto y, por ello, partíamos de la hipótesis de que presentarían variables entre sí los textos en español que acompañan a las traducciones, algo que se puede comprobar en las ediciones bilingües (todas menos la 3 y la 6). Este aspecto queríamos estudiarlo aquí, en tanto en cuanto puede afectar al resultado de la traducción y, además, queríamos dejar constancia. En el «Anexo II» incluimos estas variables con respecto al TO de Anderson.

ejemplos de esto los hemos ido viendo en el balance que hemos elaborado para cada uno de los poemas, así como en el propio análisis de cada uno.

Hay que tener en cuenta que las palabras nos evocan ideas, que se asocian irremediabilmente, y que también se pierden al cambiar de un sistema lingüístico a otro, dando lugar a ese «casi» del que hablábamos. Por ejemplo, en el poema «New York (Oficina y denuncia)», cuando el poeta dice «y los terribles alaridos de las vacas “estrujadas”», como apuntábamos en el cotejo, estas vacas del poema han sido «estrujadas» para obtener su «fruto», su «jugo», es decir, su materia prima, la «leche», pues este texto habla de cómo el mundo y el sistema capitalista de la ciudad está abusando y destruyendo la naturaleza. El «jugo» se obtiene por presión o destilación de carnes o vegetales, por lo que al traducirse como *flow*, en el caso de Belitt (2), esta asociación que hacemos se perdería, al igual que ocurría con la idea del sometimiento y del maltrato animal y, en este caso, no estaríamos hablando de una sutileza. Además, de forma subconsciente en español asociamos «jugo» con términos como «gástrico» o «intestinal», que dan a la traducción este sabor crudo y descarnado que se perfila en su léxico punzante. Todo esto se pierde en el TM.

En concreto, uno de los grandes problemas que hemos encontrado al cotejar las traducciones de los cinco poemas ha sido la falta de coherencia en el mundo que construyen en el TM. En muchas ocasiones descubrimos cómo se insertan imágenes que no encajan en el hilo argumental del poema, un problema que se deriva del aspecto que decíamos anteriormente, la mala interpretación de la obra. Una labor imprescindible en la traducción de una obra como esta. Por su dificultad, suponemos que en muchas ocasiones los traductores se han aventurado a traducir de manera automática, creyendo, como han escrito algunos críticos como Walsh (2018a), que se trata de una de las obras de Lorca más fáciles de traducir por su lenguaje, sencillo en la superficie, pero que crea imágenes que establecen unas conexiones muy profundas y de gran interdependencia, pues todo está conectado.

Por citar un ejemplo, en este sentido, de los muchos vistos aquí, en el poema que mencionábamos antes, en el mismo verso sobre las «vacas estrujadas», estas también son traducidas como «vacas “apelotonadas”» por varios de sus traductores y, como vemos, esto no tendría ningún sentido si se tiene en cuenta el mundo que Lorca representa en «New York (Oficina y denuncia)» y que nosotros hemos forjado en este trabajo (consultar bloque 9.2., «Mundo posible de “New York (Oficina y denuncia)”»). En otras ocasiones las traducen también como *crushed*, que podría ser «trituras» o «aplastadas» en español, en cuyo caso tampoco nos serviría por el mismo motivo. No obstante, hay que tener en cuenta que este término también puede significar «exprimidas», pero, puesto que esta voz inglesa puede ocasionar cierta ambigüedad, y añadiría una dificultad a la interpretación del TM por parte del lector y el riesgo de que no se siguiera la lectura, evitaríamos esta opción y nos decantaríamos por otra que nos

asegurara que no se da esta ambigüedad que tampoco plantea el TO y que, por tanto, no es deseable.

Al hilo de lo anterior, el problema que hemos observado en numerosos casos es que un término en el TM puede suscitar distintas ideas en el lector meta, creando, como hemos visto en el ejemplo anterior, ambigüedades adicionales. Esto es lo que ocurre en el ejemplo anterior. Por este motivo, como decíamos, teniendo en cuenta lo complejísimo del poemario, sugeriríamos optar por términos que den lugar a las justas ambigüedades y, sobre todo, no sugerir ambigüedades que no están en el TO, o que desvían de este. Hay que tener en cuenta, eso sí, que en muchos casos el traductor se enfrenta aquí con lo que Eco denomina «términos ambiguos en el TO», que van a suscitar distintas interpretaciones. En este caso, según este autor, el traductor debe procurar reconocer esta ambigüedad o multivalencia y respetarla en el TM.

Otra observación con respecto a las traducciones tiene que ver con los símbolos, que tienen una importancia crucial en el poemario, sobre todo en la construcción del significado de cada uno de los poemas. A pesar de esto, se trata de elementos que suelen perderse en la traducción, y que, según hemos podido detectar, el traductor no ha sabido tampoco identificar en el TO. Un ejemplo de uno de los poemas que hemos excluido del corpus por motivos de espacio, «Niña ahogada en el pozo», era la traducción de Simon y White (5) de la imagen «tú lates para siempre definida en tu anillo», que es trasladada como “your pulse-beat goes on in your finger-ring’s margin, eternally”, es decir, en español esta traducción diría «el latido del pulso continúa en el margen del anillo de tu dedo, eternamente». Así se tergiversa por completo el significado del TO, donde Lorca lo que hace es identificar el anillo con la forma del pozo donde la niña late para siempre muerta, en ese compromiso que el anillo simboliza, esa unión con la muerte. Este es solo un ejemplo de cómo se han traducido también mal algunos símbolos, dando lugar a textos surrealistas, mucho más que los poemas de Lorca. Por tanto, en nuestra opinión, y citando a Christiane Nord, prestigiosa investigadora de la traducción, insistimos en que no se puede llegar a soluciones óptimas sin un trabajo crítico previo suficiente y amplio.

Tras analizar los principales problemas que se han encontrado en las traducciones, podemos hacer un balance general acerca del trabajo que han realizado los traductores, como proponíamos en los objetivos. Según Bellos, “[...] the whole purpose of translation of any kind is to make the source available to those readers of the target who do not know the source language”. Sin embargo, en su mayoría, las traducciones de *PNY*, al menos las analizadas aquí, no lograrían, en general, trasladar al LM el TO.

Según Eco, dentro de un margen, una buena traducción tiene que reproducir en el lector del TM efectos análogos a los del TO «[...] ya sea en el plano semántico y sintáctico o en el estilístico, métrico, fonosimbólico, así como en lo que concierne a los efectos pasionales a los que el texto fuente tendía». El resultado de esto va a determinar la «equivalencia de significado»

(p. 48), que ha de permanecer inalterable en el trasvase, a pesar del paso de una lengua a otra. Sin embargo, sabemos que los traductores literarios no tienen que encargarse solamente de reproducir un texto de una lengua a otra, sino de «escribir», de hacer literatura, de manera que los textos difíciles sean comprensibles para el lector de la LM.

Los traductores han de servirse de trabajos previos, y esto, no constituye plagio. De nuevo, en el apartado 5.1. «Los traductores y las traducciones de *PNY*», podemos ver la cronología y el contexto en el que surgen estas traducciones. Ahora bien, teniendo en cuenta el orden en que surgen y quién bebe de quién, ¿podemos decir que las traducciones de *PNY*, al menos en el caso del corpus aquí analizado, han mejorado con el paso del tiempo?, ¿han aprovechado los traductores los trabajos previos realizados? En las Tablas 7, 8, 9, 10 y 11 podemos ver claramente qué traductores repiten traducciones anteriores, qué cogen de trabajos previos, si es que cogen algo, qué rechazan y, sobre todo, si logran ir mejorando, preservando aciertos, incluso aunándolos, contribuyendo así a hacer un mejor trabajo.

Las traducciones de *PNY*, se podrían calificar como de tipo «interpretativo-comunicativo», mientras que la de Belitt (2), que se desvía mucho del TO, como se ha visto, sería una traducción «libre», una «refundición», como la llamaría Eco. Aquí, el traductor crea un texto propio completamente diferente, algo que en el caso de este estudio resulta un caso interesante y peculiar de estudiar ya que, además, a pesar de esto, resulta ser la traducción de *PNY* más distribuida en Estados Unidos. En este sentido, podemos afirmar que los estadounidenses no han leído, prácticamente, este libro de Lorca; que *PNY* prácticamente está sin traducir. Tras los resultados obtenidos en el escrutinio de las otras cinco piezas de Lorca, creemos que lo que se necesitaría en este caso sería una traducción «filológica», una traducción con fundamento, hecha por un traductor que, en primer lugar, comprende el TO y cómo funciona este poemario y que, además, puesto que lo entiende, es capaz de aprovechar los aciertos de sus compañeros, dando un paso adelante en el arte y en la historia.

A través de los TM de los traductores de *PNY* podemos inferir cómo han entendido los traductores los poemas, tal y como sugiere Sager (1999), quien apunta que, al menos, seguro que «algo» han entendido. Para saber exactamente qué, que era una de las preguntas que nos hacíamos, se han cotejado las traducciones de las imágenes. Como ya hemos apuntado, en general, encontramos bastantes errores de comprensión del TO, ya que los traductores, en algunos casos, parecen no entender o interpretar coherentemente, o adecuadamente, lo que estaban traduciendo. Además, con frecuencia en numerosas ocasiones también no captan determinados matices, significados o símbolos presentes en el TO, como decíamos, empobreciendo así el TM y, en consecuencia, también, la LM. El profesor Anderson (2018), en un reciente artículo expone que en las tres traducciones disponibles ahora mismo para el lector angloparlante podemos ver cómo puede variar la comprensión entre un lector y otro, y lo mismo

es aplicable a los traductores, e insiste también el experto en que, tal y como hemos dicho, se trata de un texto complicado y arduo.

Por otra parte, al cotejar los textos al inglés, además, hemos tenido que volver, constantemente, sobre la interpretación que habíamos construido o que estábamos construyendo, sobre el «mundo posible representado». Ha sido un trabajo recurrente en el que las interpretaciones de los traductores nos aportaban también nuevas ideas a las que sumábamos las de los críticos y las nuestras propias. La valoración de los éxitos y los fracasos de los traductores nos enseña a ver nuevas dimensiones del texto literario. Por tanto, creemos que el estudio de las traducciones es una herramienta también para entender mejor el TO en general y, en este caso, un TO especialmente difícil. De hecho, en nuestro caso, en el proceso de cotejar las traducciones hemos podido ir averiguando también los «recursos del poeta» (López Luaces, 2017), lo cual nos ha ayudado a conocer mejor cómo operar con los textos. En este sentido, continuar con este trabajo, no solo nos va a ayudar a obtener una traducción mejor, sino a comprender la obra como nunca en su propia LO.

Mayhew señala en su ensayo sobre traducción, parodia y *kitsch* que, ni siquiera una traducción buena asegura que haya una respuesta favorable del público hacia Lorca, y que en el caso de las traducciones que no son buenas, estas reflejan un fallo de comunicación entre los países y las lenguas. Si bien creemos que esta afirmación podría aplicarse a otras obras, en el caso de *PNY*, no creemos que haya un fallo de comunicación, sino que ni siquiera el lector de la LO es capaz de captar los matices y significados que se han expuesto en este trabajo en torno al TO, por lo que no estamos de acuerdo con el crítico en esta ocasión. En este caso habría un problema de comunicación entre los hablantes que comparten la LO, ya que se van a enfrentar a un texto muy difícil de interpretar, aunque en su caso, como se deriva de este trabajo, la interpretación es posible. Sin embargo, el LM se enfrenta a un texto que le causa extrañeza, como al LO, pero que sería imposible de interpretar, pues las traducciones en ocasiones no tienen sentido.

En lo que respecta a nuestro trabajo, hemos ido cotejando las distintas imágenes de los poemas y sugiriendo distintas propuestas de traducción cuando lo hemos estimado oportuno, pues toda labor crítica conlleva una labor de corrección (García Calderón, 2010). Al mismo tiempo, hemos explicado siempre el por qué una traducción nos parecía más adecuada que otra al contrastar las distintas versiones al inglés de cada imagen. Como Siebenmann (2010), creemos que es necesaria, desde luego, una mejor comprensión de esta obra, cima de la poesía mundial, así como una mayor difusión y, en este sentido, queda mucho por hacer. De hecho, esta obra ni siquiera está traducida en Reino Unido.

Por nuestra parte, opinamos que, mediante una investigación como esta, se pueden establecer las bases para una futura traducción sólida, y en la que realmente se aprovechen los

aciertos de los trabajos previos, siempre y cuando esto esté justificado. Aunque, como decía Ortega y Gasset ((1937) 2016), no vayamos nunca a alcanzar la traducción definitiva, porque no existe, podemos aproximarnos más y sobretodo hacer un trabajo coherente. Para ello, para reducir la distancia del hombre y las lenguas, hay que realizar un gran esfuerzo, teniendo en cuenta que siempre cabe mejorar, superarse, perfeccionar una labor y progresar. En este sentido, añade el pensador español, la historia nos muestra la capacidad inagotable del ser humano por superarse, y la traducción es una de esas situaciones donde esa capacidad se pone a prueba. He aquí el porqué de nuestro empeño y la razón de ser de nuestro trabajo.

Por tanto, para realizar esta futura traducción más «aproximada», primero hay que proseguir con el trabajo de investigación, como hemos hecho aquí, procediendo como un «arqueólogo», como describe López Luaces (2017). Creemos que para traducir adecuadamente esta obra y conseguir unos resultados aceptables, haría falta un trabajo académico de investigación, como el que hemos realizado en la parte de reconstrucción semiótica y hermenéutica del «mundo posible» representado en los poemas. Para esta labor crítica, en este caso, así como para la traducción hay que tener sensibilidad para comprender a Lorca y cómo este significa, conocer sus referentes y la cultura de origen y, a su vez, abogaríamos por trabajar o poder consultar con un nativo ciertas cuestiones donde pueden surgir dudas a la hora de moldear el TM. Este trabajo podría hacerse colaborando un académico español y un nativo inglés americano¹⁸⁶.

Aunque para el investigador español este trabajo sería una traducción inversa, del español al inglés y, por tanto, más difícil, el mayor problema de estos textos no es su lenguaje, como dice Walsh (2018a), sino su interpretación. Por tanto, una vez que alcance esto el académico, su transposición sería relativamente sencilla. En cualquier caso, lo ideal sería que los dos tuvieran formación académica a nivel literario y filológico y, si fuera posible, conocer en profundidad la obra del autor en cuestión con el que se va a trabajar, así como tener intuición o talento para la poesía.

En lo que a nosotros respecta, creemos que es necesaria una nueva traducción de esta obra, sobre todo puesto que, como se desprende de este estudio, no se ha investigado lo suficiente, no se han aprovechado los aciertos de unos traductores a otros y, además, no se ha publicado y comercializado la obra tras publicarse en español la edición de Anderson en 2013. Dentro de diez años se celebrará el aniversario de la llegada del poeta a Nueva York, y creemos que sería una ocasión magnífica para preparar una rigurosa edición crítica en inglés.

Además de responder a las preguntas con las que arrancaba este trabajo, quisiéramos añadir que hemos procurado realizar una serie de aportaciones académicas a tener en cuenta,

¹⁸⁶ Si el LM es americano y británico si el LM fuera británico.

como son la recopilación y actualización de la historia textual de *PNY* en inglés, algo de lo que apenas se ha hablado y que, cuando se ha hecho, ha sido de forma superficial o con datos sesgados. Igualmente, dentro de nuestro estudio, se ha trazado también la historia de la recepción de Lorca en Estados Unidos, así como de *PNY*, dando respuesta de este modo tanto a Ángel del Río como a Mayhew, pues el primero sugería estudiar a Lorca en relación con la literatura americana que el poeta conocía y el surrealismo, y el segundo afirmaba que sería interesante estudiar la traducción de Lorca en inglés, ya que apenas existen estudios de este tipo, y sí muchas traducciones.

Por otra parte, creemos que otra de las aportaciones interesantes de nuestro estudio es la propuesta metodológica que hemos hecho, un modelo completamente original, un andamiaje semiótico textual y hermenéutico, que nos ha permitido aproximarnos a este enigmático texto y que está basada en las características de estas piezas en concreto. Dicha propuesta, además, puede servir como opción metodológica para todos los trabajos con textos poéticos pues, como decíamos antes, citando a Pérez Romero, suele haber mucha teoría y poca práctica, y aquí hemos aportado una forma práctica de análisis traductológico ante algo que estaba sin hacer, y además con uno de los textos poéticos más difíciles de la literatura europea.

Finalmente, este trabajo deja las puertas abiertas a futuros estudios derivados del mismo. Por una parte, como se ha planteado, creemos que sería necesario, y de gran valor académico y artístico, continuar con esta labor con el resto del ciclo de poemas de *PNY*, pues consideramos que esto está por hacer, igual que estaría sin traducir bien la obra entera al inglés. Por otra parte, también se podrían recopilar las traducciones sueltas que se hayan podido realizar de los poemas, así como los borradores descartados de Lorca y el material ofrecido por traductores como Uhler y Dahl para ayudar en la interpretación de los textos. Además, nos parece interesante estudiar, entre otras cosas, la recepción de Lorca hoy en día en el panorama literario en Estados Unidos, así como conocer la poesía española después de Lorca en este país (cuál es y cómo se traduce) y lo mismo referido a otros países de habla inglesa, donde esta obra ni siquiera se ha traducido y donde la figura de Lorca no es tan popular.

Como podemos ver, este es un campo de investigación fructífero, donde nuestro estudio marca el inicio de un nuevo camino aún por recorrer, porque no todo está dicho sobre Lorca y, sobre todo, no todo está bien dicho. Hay que seguir entendiendo a Lorca, que nos ha dejado estos rompecabezas aún sin resolver, y hay que continuar trabajando en una adecuada y bien fundamentada difusión de su obra. Es fundamental para los jóvenes poetas y para el futuro de la poesía en España leer a Lorca. Además, para los traductores, superar esta prueba de traducción y entender cómo traducir estos textos probablemente les ayude a relativizar los obstáculos que encuentren después en su carrera profesional.

12.1. CONCLUSIONS

Many have been the goals and objectives that we developed at the beginning of this doctoral thesis. Some of these goals were more specific and some others more general. We believe we have given an in-depth analysis of each one of these objectives throughout our research. For a comprehensive understanding of them as well as of their hermeneutical and translational scope, we are going to provide a summary of these goals and objectives in the following lines.

One of the first requirements in this study was to necessarily address the interpretation of *PNY* as a collection of poems. Thus, the first step to be considered was finding out how, in general terms, *PNY* has been understood; this being one of the most pressing difficulties of our research as being a prior stage to the translational analysis, it added the extra difficulty that there were only partial studies. Although in these pages we have focused our research on a limited corpus, representing approximately 14.3% of *PNY*, the bibliography we have looked up has been extensive and this has allowed us to corroborate that the other literary works published to date, however much has been written and published on this work, are not enough, at least, with regard to obtaining a consistent translation. Although we agree with what Harris pointed out in 1978, about Lorca's images having an emotional meaning, the truth is that, as we have seen in this study, they also have a rational meaning. Therefore, this degree of understanding will have to be transferred from the original text (from now on OT) to the target text (from now on TT).

This belief has led us to have a deep insight on the significant dynamics of the OT, as only in this way we can aim to achieve an accurate translation of the images. Although this previous research is not about translation in itself, but rather about drawing some interpretative boundaries, we have come to the conclusion that it is essential for the translation of poetic texts like these ones. As Siebenmann points out, it is only this way that the translator can do his/her job on the safe side. On this matter, we quote Eco (2009)

[...] good translators, before they start to translate, spend a lot of time reading and rereading the text, and consulting all the materials that allow them to understand, in the most appropriate way, the vague steps and ambiguous terms [...], among others. In the event of translating a text, this is essential [...] (p. 321).

We must not forget that it is in this first stage, of semiotic and hermeneutical roots, where we laid the very foundations for the translation of *PNY*, as mentioned in the theoretical framework.

Although in this doctoral thesis, due to space issues, we only provide a sample of the total *PNY* corpus, the poems have been chosen so that they are distinct from each other, as already stated in section 1.3. "Materials and methodology".

Additionally, we would like to mention that we have also analysed five more poems, meaning we have, in fact, analysed twice the number of poems, approximately 28.6% of the total amount in *PNY*. The remaining five poems, which have not been included in this research due to the large number of pages adding them to this paper would entail and the meticulous analysis they require, correspond to the five remaining sections of the collection of poems. In selecting the five poetic texts in *PNY* we have followed the ideas of scholar and hispanist Ángel del Río, who establishes out in his book *Historia de la literatura española* that there are five moments in *PNY*, combining the ten sections in which García Lorca arranges his New York collection of poems. The poems that have not been included in this paper, but however analysed are «El Rey de Harlem» (section 2), «Poema doble del lago Edén» (section 4), «Niña ahogada en el pozo» (section 5), «Grito hacia Roma» (section 8) y «Vals en las ramas» (section 9). The criterion has also been in this case to choose the ones from each section that have appeared in more anthologies.

Although these poems have not been included in this doctoral thesis, their interpretation has served to strengthen the interpretation and analysis of the selected five poems. The conclusions that emerge from their translation analysis also point in the same direction as those offered by the corpus of the thesis, corroborating, for example, that the previous work of the translators, their critical-hermeneutic work in this first stage of the process, proves to be insufficient, since it shows some lack of understanding from translators on *PNY* as a whole. The same happens with critics, offering partial and sometimes contradictory analysis.

Regarding the poems not added to this paper, we have consulted, not only the cited works used in the poems included here, but also the works of Palley (1981), Cano Ballesta (1976) or Schanbel (1996), among others, such as the research work we have conducted with Anderson (2015a). Thus, we have been able to develop and expand the world represented in these poems, which has contributed to a better understanding of the poems in our corpus, as it is important to bear in mind that there is great intertextuality in *PNY*. We certainly believe that the greater number of poems in this series we can study and analyse, the better the general understanding of *PNY* will be, as both feed into each other.

Concerning the interpretation, and after our in-depth study of the poems, we come to the conclusion that the poems in *PNY*, full of symbols and images, do not have just one meaning. They, however, deliberately open themselves up, due to the very nature of their language, to different readings. And it is not only a question of selecting an interpretation that is timely or valid. It is, on the other hand, a question of combining them, as García Montero reveals.

Therefore, although it is impossible to prove the veracity of our interpretations, they have been built upon true shoulders of giants, as it is derived from the bibliography we have worked on and that can be consulted at the end of this paper. However, the main works we have used for the analysis and interpretation of the poems are already mentioned in section 1.3. «Materials and methodology» and have been duly mentioned throughout the interpretation of each of the poems.

In conclusion, we believe, as many critics do, that this first stage, this hermeneutical journey, is not fully complete as might otherwise be expected by those in charge of the translation of *PNY*, at least not sufficiently, more so if we consider that there is already an important bibliographic material that can be consulted¹⁸⁷. We also believe that the works of critics have been incomplete. Yet, we need to take into account, as Robert Frost says in his famous quote, that poetry is inevitably going to be lost in translation: "Poetry is what gets lost in translation."

Secondly, another goal we set at the beginning of our research was to determine how the poems were organised according to their type of images and depending on the arrangement suggested by Anderson in 2004 (see Figure 7). We must take into account that images, as Predmore (2004) states, form an indivisible whole, a total system that, when looking at the big picture, makes us understand the poem. If we consider the previously mentioned proposal by Anderson, we can say that the images in our corpus belong, most of them to type B 1 (they use imagistic language, but metaphors and symbols are easy to understand). If we take into account the five poems, the arrangement of these images, according to the proposed typology, which we can see in Figure 39, would be the following: 21.5 would be type A (direct and non-imagistic language), while 94 would correspond to type B images (created with imagistic language). Within type B images, we also find direct images with comprehensible metaphors and symbols (B 1), of which we find a total of 34 and which are the most common. Then, we have the difficult but decipherable images (B 2), of which we have found 60. Of these, 33.5 are images created by ellipsis (B 2.1.), 26 are not created by ellipsis (B 2.2.) and 0.5 are trompe l'oeil (B 2.3.). Finally, we have enigmatic and hermetic images (B 3), which we have not been able to determine 100% and of which there are only 1.5.

¹⁸⁷ Andrew A. Anderson (1997) in his article "Et in Arcadia Ego" also analyses the discarded drafts by Lorca to support the arguments about the interpretation of the poem that he analyses in this article, "Double Poem of Lake Eden." This could be a good strategy or technique to further examine in a more rigorous way these poems. Translators Uhler and Dahl (6) provided us with the drafts of their translations where we can see the different phases of the translation process and where we can examine the questions that they could have had throughout their work. Sometimes, when comparing the texts, a particular term raised some questions on us, we looked up these drafts to see what happened to them. We believe this material can be useful for future research and also to shed light on the meaning of the OT, as it is a work of interpretation prior to the translation.

Our analysis leads us to claim that the images we find in *PNY* can indeed be classified according to the model suggested by Anderson, and that, therefore, all images respond to a certain pattern. In addition, many of them, 48.05% of the total number of images, are images of non-imagistic language (A) or images that contain figures or symbols easily interpretable (B 1). Hence, we can conclude that this nearly 50% should not, by its own nature, pose any big difficulty for the translator.

On the other hand, 51.08%, that is, almost 50% also, they are poetic facts that were already defined in section 3.1.2., «From Image to Poetic Fact ». Almost all the poetic facts of these poems are created by ellipsis or without it, that is, they would be of type B 2.1 and B 2.2 and only 0.43% would belong to images that contain transliteration or trompe l'oeil, whose category is B 2.3. Finally, the percentage of indecipherable and hermetic images, type B 3, would only be 1.29%. In conclusion, most of the images in this corpus are decipherable, since approximately half of the images are easy and half of them are difficult, but still decipherable (see Figure 7). However, to reach this conclusion the semiotic and hermeneutical work has been very challenging and demanding, since, in a first phase of this work, all the images could seem type B 3. We understand that the same thing happened to translators and, above all, if this work has not been done, they will face the translation with great insecurity and ignorance, not knowing what exactly to do.

In addition, identifying the literary tropes that we find in the poems helped us to interpret and to add extra information to that attained by critics, and vice versa. As we can see in the tables (and in their legends), the types of main figures that we have found in the poems have been, in alphabetical order: alliteration, anaphora, animalization, comparison, objectification, hyperbole, metaphor, metonymy, oxymoron, parallelism, personification, symbol and synesthesia. Also, we should add to these figures both Christological as mythological references. Again, recognising this result can be a useful tool when working with the rest of the poems in the book, since it is likely that Lorca may have also made use of these figures in them since, as we have seen in our corpus, the use of these resources is generally recurring.

Regarding the translation of *PNY*, it has been relatively easy, in general, to find all the complete translations of the book, something that we did not know when we started our research. And, although it has taken us some time, we have been able to gather them all, being the translation by Stephen Fredman a bibliographical rarity, as Anderson (2013) describes it.

Knowing that there is no perfect translation, we set ourselves the goal of analysing how *PNY* has been translated over the last 80 years, and study its evolution and development, what is exactly its «Saying Almost the Same Thing¹⁸⁸». Moreover, García Lorca and *PNY* in the

¹⁸⁸ An allusion to the title of Umberto Eco's *Decir casi lo mismo* book.

host country are both extensively studied, which was also an added value for our research. And, although we do not aspire to achieve the final and ultimate translation, we do believe that the results achieved in this paper make us aim for a better translation.

When we started our research, we were also concerned, and we considered it as a goal, to know the textual journey of *PNY* in Spanish, since, from the outset, the layout of its corpus posed some problems. In section 4.4., «Textual history», we complied what has already been said about all these years. With these documents, we have been able to assess the translations and understand the problems that the Spanish text presented, and that may have affected the text in English, which has not helped us to face the comparison afterwards. When dealing with the different texts in Spanish on the Anderson edition that we have taken as the OT, we have been able to confirm, firstly, that *PNY* has not been published in English as two separate books, *PNY* and *TYL*. This has, however, been done in Spanish by some people in favour of dividing the text like Eutimio Martín who, in 1981, published the two titles together in the same volume, in the publishing house Ariel, as well as Miguel García Posada, who gathered the complete works of Lorca in Akal differentiating this controversial title, *TYL*, from *PNY*.

In addition to this, with regards to the translations, we have been able to find out how and why each one comes out (see Figure 18), how its publication is related to historical facts and, above all, with certain events around *PNY* itself. Furthermore, despite this work being translated up to six times, only four of these works have been made public, since Fredman's translation was not widely distributed and the one by Uhler and Dahl in 2014 was a private translation (Anderson, 2013; 2018), which never came to be published due to copyright issues (Uhler, 2013). Therefore, at the present time, the "last translation" of *PNY* would be the one published in 2013 by Greg Simon and Steven White. Thus, given that *PNY* has been translated and published on average every 18.25 years, not counting the least distributed translations, or the ones not distributed at all, one might wonder if we will be able to see a new English version of *PNY* by the year 2031, when, in theory, this date should be met.

Regarding the content of the translations, we should also refer to section 5.1 mentioned above, where we can consult Table 6, which collects the content of all the books that have been analysed, compared to the OT. From here we can conclude that in TT 1 three poems are missing and one poem is placed differently in relation to Anderson's OT. In TT 2 one poem is missing, another is placed differently and four more are added. In TT 3 one poem is missing and one is added. TT 4 and 5 are the same as Anderson's and TT 6, despite taking Anderson's OT as a reference, also adds one poem. Therefore, TT 1 by Rolfe Humphries and MT 2 by Ben Belitt would be the most different texts. Only the translations by Medina and Staman (4) and Simon and White (5) are the same in content to our 2013 base text in Spanish.

On the other hand, in «Annex II» the different versions in Spanish of the analysed poems have been included in relation to Anderson's text (2013), so that the reader can consult the type of changes that occur and how these changes are linked to each other and affect the result. Regarding the texts in Spanish from which each translation comes from, we can see that they mostly highlight punctuation problems in the Linear Manifestation (see "Annex II"). It seems that Lorca was not very careful in this regard with his manuscripts, which may have caused this problem, and which may also have a great impact on the translation. It is precisely because of this, and also because apparently it was a task left unfinished by Lorca in *PNY*, his editor would presumably take up this task later on. Anderson, in his 2013 edition, states that he opts for a normative punctuation when establishing the text.

It is important to remember that the text is first published in English and later, just a few days apart, in Spanish and that both versions, however, never coincide. Here, various original texts in Spanish have been analysed from which each translation starts¹⁸⁹, and we can see how these texts vary in relation to Anderson's OT, especially Humphries' (1) by the reasons already mentioned in section 4.4. «Textual history». When choosing one or the other translation of the different images, we have taken into account the punctuation as one more element of the translations (unless otherwise stated), although in this regard Uhler and Dahl, for example, had an advantage, taking Anderson's OT as a reference text for their TT. However, Humphries had to work in worse conditions, as he himself narrated (see section 5.1., "Translators and translations of *Poet in New York*").

In relation to the translation of the poetic images, the translators, after deciphering the enigmatic OT, have carried out a number of decisions at the communicative level during the process of «negotiation», trying to adhere to the principle of equivalence previously stated and taking into account, as Eco said, not only loyalty to the author, but to the intention of the text, since the translation is done between texts. According to Saint Jerome, patron of translators, it is not necessary to extract the meaning of the words from the words themselves, but from the meaning of the text, "verbum e verbo sed sensum exprimere de sensu" (idem). Also, as Torrent-Lenzen adds, a TT can be labeled as not being true if it does not seem "authentic" within the TL. According to Saint Jerome, the same would happen in the opposite case of being too close to the original language (from now on OL).

As Siebenmann (2010), we believe that in *PNY* everything is done to be understood. To see how the images in the book have been translated into English, we can translate them again

¹⁸⁹ As said before, each translation starts from a different OT and, therefore, we started from the hypothesis that The texts in Spanish that accompany the translations would present variables among themselves, something that can be check in the bilingual editions (all except 3 and 6). We wanted to study this aspect here, while as it can affect the result of the translation and, in addition, we wanted to put on record. In "Annex II" we include these variables with respect to Anderson's OT.

into Spanish, as Eco proposed in *Decir casi lo mismo*; therefore, by making them reversible into Spanish, we have verified it. In many cases, we can see how the terms that constitute an image change in the linguistic leap and, although the underlying idea is maintained, the lexicon that is used is different. Sometimes it seems that, it happens in a random way, and other times in a very subtle way, but that "poetry" that Frost talks about somehow really "disappears" in the translation. Some examples related to this have been seen in the section "balance" that has been included after the analysis of each poem, as well as in the analysis of each poem.

Keep in mind that words evoke ideas, that are associated irremediably. These ideas are also lost when changing from one linguistic system to another, giving place to that "almost" we were talking about. For example, in the poem «New York (Oficina y denuncia)», when the poet says «y los terribles alaridos de las vacas estrujadas», as we stated in the contrastive analysis, these cows in the poem have been «estrujadas» to obtain their «fruto», their «jugo», that is, their raw material, «leche», since this text is about how the world and capitalism is abusing and destroying nature. The «jugo» is obtained by pressure or distillation of meat or vegetables; thus, when translated as flow, in the case of Belitt (2), this association that we make in Spanish would be lost in English, as it would also happen with the idea of submission and animal abuse and, in this case, we would not be talking about a subtlety. In addition, subconsciously, in Spanish we can associate «jugo» with terms such as «gástrico» or «intestinal», which give a raw and brutal flavour to the translation. This is outlined in its sharp lexicon. All this is lost in the TT.

Specifically, one of the greatest problems we have encountered when comparing the translations of the five poems has been the lack of coherence in the world that translators build in the TT. On many occasions, we discover how images that do not fit into the thread plot of the poem are inserted. This problem derives from the aspect that we said previously: the misinterpretation of the work. This is an essential task in the translation of a work like this. Due to the difficulty of the text, we suppose that, on many occasions, translators have ventured to translate automatically, believing, as some critics like Walsh have written (2018a), that this is one of Lorca's easier works due to its language; however, this is only simple on the surface, but the images created make very deep connections and share a great interdependence, since everything is connected.

In this sense, to cite an example from many that we have seen here, in the poem that we mentioned earlier, in the same verse about the «vacas estrujadas», these are also translated as «vacas "apelotonadas"» by several translators. Nonetheless, as we can see, this does not make any sense if one takes into account the world that Lorca represents in «New York (Oficina y denuncia)». The same happens with the world that we have forged in this work (see section 9.2., «Possible World of "New York (Office and Complaint)"»). On other occasions they are also translated as crushed, which could mean «trituras» or «aplastadas» in Spanish. In this

case, this option would not be appropriate for us either, for the same reason. Nevertheless, it must be borne in mind that this term can also mean «exprimidas», but, since this word can cause a certain ambiguity, and would add a difficulty to the interpretation of the TT and, also, maybe the reader cannot follow it easily, we would avoid this option and opt for another to ensure that there is no ambiguity. The OT does not pose this ambiguity and, therefore, it is not desirable.

In line with the above, the problem we have observed is that, in numerous cases, a term in TT can elicit different ideas in the target reader, creating, as we have seen in the example above, additional ambiguities. This is what happens in the previous example. For this reason, as we said, taking into account the complexity of the collection of poems, we would suggest opting for terms that evoke the precise ambiguities. Above all, we would not suggest ambiguities that are not in the OT, or that deviate the reader from it. We must take into account that, in many cases, the translator is confronted here with what Eco calls “ambiguous terms in the OT”, which will provoke different interpretations. In this case, according to this author, the translator must try to recognize this ambiguity or multivalence and respect it in the TT.

Another observation regarding translations has to do with symbols. They have a crucial importance in poetry, especially in the construction of the meaning of each of the poems. Despite this, these are elements that are often lost in the translation, and that, as we have been able to detect, the translator has not been able to identify in the OT. An example, from one of the poems that we have excluded from the corpus for space reasons, «Niña ahogada en el pozo», belongs to Simon and White's translation (5) of the image «tú lates para siempre definida en tu anillo». They translate this as “your pulse-beat goes on in your finger-ring’s margin, eternally”. Back to Spanish, this translation would be «el latido del pulso continúa en el margen del anillo de tu dedo, eternamente». Therefore, this completely distorts the OT. In the OT, Lorca identifies the ring with the round shape of the well. Here, the girl is lying death. The ring represents a commitment, a union with the death. This is just one example of how some symbols have also been mistranslated, giving rise to surrealist texts, much more than Lorca's poems. Therefore, in our opinion, quoting Christiane Nord, a prestigious translation researcher, we insist on the fact that optimal solutions cannot be reached without sufficient and extensive prior critical work.

After analyzing the main problems found in translations, we can make a general balance about the work that the translators have done, as it was proposed in the objectives. According to Bellos, “[...] the whole purpose of translation of any kind is to make the source available to those readers of the target who do not know the source language”. However, overall, *PNY* translations, at least the ones discussed here, do not reach to transfer the OT into the target language (from now on TL).

According to Eco, within a margin, a good translation has to reproduce in the reader of the TT effects, which are analogous to those of OT “[...] either in the semantic and syntactic

level or in the stylistic, metric or phonosymbolic level, as well as in what concerns the passionate effects to which the source text tended¹⁹⁰". The result of this determines the "equivalence in meaning" (p. 48), which must remain unchanged in the transfer, despite changing from one language to another. However, we know that literary translators do not only have to deal with reproducing a text from one language to another, but to actually "write", to make literature. It means that difficult texts must be, in this way, understandable for the TL reader.

Translators must use previous work, and this does not constitute plagiarism. Again, in section 5.1. «Translators and translations of *Poet in New York*», we can see the chronology and the context in which these translations are created. Now, taking into account the order in which they arise and who was able to get inspiration from whom, can we say that the translations of *PNY*, at least the ones of the corpus analyzed here, have they improved over time? Did the translators take advantage of the previous work done? In Tables 7, 8, 9, 10 and 11 we can clearly see which translators repeat previous versions of the translations. Moreover, we can see what they take from previous works, if something, what they reject and, above all, if they manage to improve, preserving successes, even combining them, helping to create a better version.

The translations of *PNY* could be classified as "interpretive-communicative"; meanwhile the one from Belitt (2), which deviates greatly from OT, as it has been seen, would be a "free" translation, a "recast," as Eco would call it. Here, the translator creates a completely different text. For this research, this case is very interesting and peculiar to study. In addition, it turns out to be the translation of *PNY* most widely distributed in the United States. In this sense, we can affirm that Americans have practically not read this book written by Lorca; therefore, *PNY* is practically untranslated to English. After the results obtained in the scrutiny of the five poems, we believe that they would need a "philological" translation, a well-founded one. This should be done by a translator who understands OT and how this book of poems work. And, also, a translator that is able to take advantage of the successes of other translators, taking a step forward in art and in history.

Through the TT we can infer how translators have understood the poems, as suggested by Sager (1999). He points out that, at least, surely, they have understood "something". Finding out exactly what, that was one of the questions that we had, and, for that, the translations of the images have been analysed. As we have already pointed out, in general, we have found quite a few misunderstandings of OT. Translators, in some cases, seem to not understand or interpret consistently, or adequately, what they were translating. In addition, frequently they also do not get certain nuances, meanings or symbols in the OT. As a consequence, this impoverishes TT

¹⁹⁰ Traducción propia.

and, as a result, also the TL. Professor Anderson (2018), in a recent article, states that in the three translations available right now for the English-speaking reader, we can see how understanding can vary between one reader and another and that the same applies to translators. The expert also insists that, as we have said, it is a complicated and arduous text.

On the other hand, when examining the texts in English, we also had to go back, constantly, to the interpretation that we had proposed or that we were trying to establish, that is, to the «possible world». It has been a recurring work in which the translators' interpretations also gave us new ideas to which we added those of the critics and ours. The assessment of the successes and failures of translators has taught us to see new dimensions of the literary text. Therefore, we believe that the study of translations is also a tool to understand an OT better in general. In particular, this was an especially difficult one and it worked. In fact, in our case, in the process of analysing the translations, we have also been able to find out the "resources of the poet" (López Luaces, 2017), which has helped us to understand better how to operate with the texts. In this sense, continuing with this work will not only help us to obtain a better translation, but also to understand the work as it has never been understood in its own OL.

Mayhew points out in his essay on translation, parody, and kitsch that not even one a good translation ensures that there is a favorable response from the public towards Lorca. And, in the case of translations that are not good, they reflect a communication failure between the countries and languages. While we believe that this statement could apply to other works, in the case of *PNY*, we do not believe that there is a communication failure, but not even the reader in the OL is capable of capturing the nuances and meanings that have been exposed in this work around the OT, so we do not agree with the critic on this occasion. In this case, there would even be a communication problem among the speakers who share the OL, since they will be exposed to a text that is very difficult to interpret. However, as we have concluded in this research, the interpretation is possible. The reader in the OL faces a text that causes him strangeness, as it happens to the reader of the TL, but the difference is that, for the readers of the TL, it would really be impossible to interpret the texts, since most times translations really do not make sense.

Regarding our work, we have been comparing the different images of the poems and suggesting different translation proposals when we have deemed it appropriate. All critical work entails a correction work (García Calderón, 2010). At the same time, we have always explained why one translation seemed more appropriate than another by contrasting the different English versions of each image. As Siebenmann (2010), we believe that it is necessary, of course, a better understanding of this work, which is one of the summits of poetry in the world. Also, a greater diffusion would be appropriate, and, in this sense, much remains to be done. In fact, this work is not even translated in the UK.

We believe that, with an investigation like this, it is possible to lay the foundations for a solid future translation, one that really takes advantage of the of the previous work, as long as this is justified. Although, as Ortega y Gasset ((1937) 2016) said, a definite translation would never be accomplished, because it does not exist. However, we can get closer and, above all, do a coherent work. For this purpose, to reduce the distance between the man and the languages, a great effort must be made, taking into account that we can always improve, make a better work and progress. In this sense, the Spanish thinker adds, history shows us the inexhaustible capacity of the human being to surpass himself/herself, and translation is one of those situations where this ability is tested. This is the reason of our determination and of our work.

Therefore, to make this future and more "accurate" translation, we must first continue with the research work. We must continue proceeding as an «archaeologist», as described by López Luaces (2017). We believe that to translate this work properly and achieve acceptable results, we need an academic work of research. This has to be like the one carried out in the part of semiotic reconstruction and hermeneutics of the "possible world" represented in the poems. For this critical work, in this case, as well as for the translation, sensitivity to understand Lorca is required, as well as to understand the way he creates meaning. Moreover, we must know his references and culture of origin. Finally, we would advocate to work consulting with a native speaker certain questions where doubts may arise when molding the TT. This work could be done with the collaboration of a Spanish academic and a native American English.

Although for the Spanish researcher this work would be a reverse translation, from Spanish to English, which will make the task more difficult, the truth is that the biggest problem of these texts is not their language, as Walsh (2018a) says, but their interpretation. Therefore, once this is achieved by the academic, its transposition would be relatively simple. In any case, the ideal would be that both had an academic training at a literary and philological level and, if possible, that they knew in depth the work of the author with whom they are going to work. Also, having intuition or talent for poetry would be advisable.

As far as we are concerned, we believe that a new translation of this work is necessary. As we have demonstrated in this study, it has not been investigated enough, and the previous works of the translators have not been taken into account in this sense. Furthermore, this work has not been published and commercialized after the Anderson edition was published in Spanish in 2013. In ten years, the anniversary of the poet's arrival in New York will be celebrated, and we believe that it would be a magnificent occasion to prepare a rigorous critical edition in English.

In addition to answering the questions that started this work, we would like to add that we have tried to make a series of academic contributions to take into account, such as the compilation and updating of the *PNY* textual history in English, as not much has been said about

this and, what has been said was superficial or biased. Likewise, within our study, the history of the reception of Lorca in the United States has been drawn, as well as the history of *PNY*. In this way, we have responded to both Ángel del Río as well as Mayhew, since the former suggested studying Lorca in relation to the American literature that the poet knew as well as surrealism, and the second claimed that it would be interesting to study the translation of Lorca in English, since there are hardly any studies of this type, but many translations.

On the other hand, we believe that another of the interesting contributions of our study is the methodological proposal that we have made, following a completely original model, a semiotic textual and hermeneutical scaffolding, which has allowed us to approach this enigmatic text. This has been made taking into account the characteristics of these specific pieces. This proposal, in addition, can serve as a methodological option for all works with poetic texts since, as we said before quoting Pérez Romero, there is usually a lot of theory and little practice. Here, on the contrary, we have provided a practical form of translational analysis, something that was not done, and also with one of the most difficult poetic texts in European literature.

Finally, this work paves the way to future studies derived from it. On the one hand, as it has been proposed, we believe that it would be necessary, and of great academic and artistic interest, to continue with this work with the rest of the *PNY* cycle of poems. We consider that this is yet to be done, and that the entire work would not be well translated into English. On the other hand, the individual translations that have been made of the poems can be collected, as well as the discarded drafts made by Lorca and the material offered by translators like Uhler and Dahl to help with future analysis of the interpretation of these texts. Furthermore, the reception of Lorca nowadays in the literary scene in the United States seems to us interesting to study. Also, among other things, we would like to research the traces of Spanish poetry after Lorca in this country (which one it is and how it is translated), and we would like to do the same with the other English-speaking countries, where this work has not even been translated and where the figure of Lorca is not so popular.

As we can see, this is a fruitful field of research, where our study marks the beginning of a new path. Not everything has been said about Lorca and, above all, not everything has been properly said. We must continue to understand Lorca, who has left us these puzzles still unsolved, and we must continue to work on a proper and well-founded dissemination of his work. It is fundamental for the young poets and for the future of poetry in Spain to read Lorca. Furthermore, for translators, passing this test of translation and understanding how to translate these texts will probably help them to relativize the obstacles they might encounter later in their career.

13. BIBLIOGRAFÍA

- 19., E. s. (1 de septiembre de 2018). *La Iglesia de Jesucristo de los Santos de los Últimos Días*.
Obtenido de Las Escrituras: <https://www.lds.org/scriptures/nt/john/19?lang=spa>
- Abrams, A. (s.f.). *Dark Roasted Blend. Weird and Wonderful Things. A Thrilling Wonder Publication*. Recuperado el 27 de Junio de 2019, de DRB Time-Slice: Golden Telephone for Pope Pius: <http://www.darkroastedblend.com/2014/12/drb-time-slice-1930-design-golden.html>
- Acción Cultural Española. (s.f.). *Acción Cultural*. Recuperado el 17 de enero de 2019, de Back Tomorrow. Federico García Lorca en Nueva York.: https://www.accioncultural.es/en/back_tomorrow_federico_garcia_lorca_in_new_york
- Aguilar, A. (23 de Noviembre de 2012). *Nueva York, imán de poetas*. Recuperado el 21 de Junio de 2019, de Cultura: https://elpais.com/cultura/2012/11/22/actualidad/1353616595_534651.html
- Aiken, C. (1958). García Lorca, Federico. En A. Blanshard, *Conrad Aiken From 1916 To The Present* (págs. 276-278). Meridian Books.
- Al Hasnawi, A. R. (2007). A Cognitive Approach to Translating Metaphors. *Translation Journal*, 11(3).
- Alba, T. H. (27 de Septiembre de 2020). *Encyclopedia.com*. Obtenido de Arts. Educational Magazines: <https://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/house-bernarda-alba>
- Alberola Crespo, N. (2000). *La escuela de Nueva York. John Ashbery y la nueva poética americana*. Castelló de la Plana : Universitat Jaume I .
- Aleman Bay, C. (2011). *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado el 1 de Diciembre de 2016, de Lorca. Viajero por América. : cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_cuba.htm
- Allen, D. (1960). *The New American Poetry, 1945-1960*. Berkely & Los Angeles: University of California Press.
- Álvarez Sanagustín, A. (1991). Análisis Textual de "La aurora" de Lorca. En A. Sánchez Trigueros , & J. Valles Calatrava (Ed.), *Introducción a la semiótica: actas del curso de introducción a la semiótica* (págs. 97-116). Almería: Instituto de Estudios Almerienses.
- Anderson, A. A. (2004). García Lorca's 'Poemas en prosa' and 'Poeta en Nueva York': Dalí, Gasch, Surrealism and the Avant-Garde. En R. Harvard (Ed.), *A Companion to Spanish Surrealism* (págs. 163-282). Londres: Tamesis.
- Anderson, A. A. (1992). Las peripecias de Poeta en Nueva York. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (10-11), 92-123.

- Anderson, A. A. (1998). Sebastià Gasch y Federico García Lorca: Influencias recíprocas y la construcción de una estética vanguardista. En A. Monegal, & J. Micó (Edits.), *Federico García Lorca i Catalunya* (págs. 93-110). Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Anderson, A. A. (2018). La trayectoria de Poeta en Nueva York a través de sus traductores estadounidenses: Humphries, Belitt, Simon/White y después. En J. del Pino (Ed.), *El impacto de la metrópolis: La experiencia americana en Lorca, Dalí y Buñuel* (págs. 93-115). Madrid: Iberoamericana.
- Anderson, A. A. (27 de mayo de 2019c). Federico no llegó a la Residencia hasta... 1920. *Granada Hoy*.
- Anderson, A. A. (1991). Lorca at the Crossroads: 'Imaginación, inspiración, evasión' and the 'novísimas estéticas'. *Anales de la literatura española contemporánea*, 16(1-2), 149-173.
- Anderson, A. A. (1997). Et in Arcadia Ego: Thematic Divergence and Convergence in Lorca's 'Poema doble del lago Edén'. *Bulletin of Hispanic Studies*, 74(4), 409-429.
- Anderson, A. A. (1999). *Poeta en Nueva York en el mundo de habla inglesa: 1940, 1955 y después*. Recuperado el 7 de Diciembre de 2014, de Poeta en Nueva York : <http://www.poetaennuevayork.com/media/files/ensayos/1.pdf>
- Anderson, A. A. (2004). García Lorca's 'Poemas en prosa' and 'Poeta en Nueva York': Dalí, Gasch, Surrealism and the Avant-Garde. En R. Harvard (Ed.), *A Companion to Spanish Surrealism* (págs. 163-282). Londres: Tamesis.
- Anderson, A. A. (2013). Introducción. En F. García Lorca, & A. A. Anderson (Ed.), *Poeta en Nueva York* (págs. 7-138). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Anderson, A. A. (agosto de 2015a). Interpretación de «Nocturno del hueco» y «Grito hacia Roma» . (R. Saavedra Requena, Entrevistador)
- Anderson, A. A. (enero de 2015b). Paysage d'Âme and Objective Correlative: Tradition and Innovation in Cernuda, Alberti and García Lorca. *Modern Language Review*, 10, 166-183.
- Anderson, A. A. (2005). "Corazón bleu y coeur azul": Dalí y Lorca en diálogo. En J. Jové, & M. Visa (Edits.), *Monográfico Salvador Dalí* (págs. 13-23). Lleida: Universidad de Lleida.
- Anderson, A. A. (2017). Cielo vivo, the Other Lake Eden Poem. *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 71(1), 28-37.
- Anderson, A. A. (19 de Mayo de 2019a). Conversaciones. (R. Saavedra Requena, Entrevistador)
- Anderson, A. A. (24 de Junio de 2019b). Correspondencia.
- Arango, M. A. (1998). *Símbolo y simbología en la obra de Federico García Lorca* (2ª edición ed.). Madrid: Espiral Hispano Americana.

- Arduini, S. (2000). *Prolegómenos a una teoría general de las figuras*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Ariza, G. (17 de Octubre de 2013). *Infovaticana*. Recuperado el 27 de Junio de 2019, de ¿Por qué el Papa Francisco no lleva el anillo del pescador?: https://infovaticana.com/2013/10/17/por-que-francisco-no-lleva-el-anillo-del-pescador/#Cual_es_la_historia_del_anillo_del_pescador
- Asociación Red Nacional de Estudiantes de Literatura & Afines. (agosto de 2016). *RedNEL*. Recuperado el 14 de enero de 2019, de Streets Dreams mapa interactivo: <http://rednel.blogspot.com/2016/08/streets-dreams-mapa-interactivo-de.html>
- Babelia. (15 de Noviembre de 2018). *El País*. Obtenido de Neila García Salgado: "No es necesario amar un texto para traducirlo": https://elpais.com/cultura/2018/11/13/babelia/1542128371_891805.html#?ref=rss&format=simple&link=link
- Bauer, C. (1992). Cómo traducir a Lorca: Algunas ideas sueltas. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (10-11), 41-43.
- Beaugrande, R. (1978). *Factos in a Theory of Poetic Translating*. Assen : Van Gorum.
- Belitt, B. (1955a). Chronology. En F. García Lorca, *Poet in New York* (págs. 181-192). New York: Grove Press.
- Belitt, B. (1955b). Translator's Foreword. En F. García Lorca, *Poet in New York* (págs. xl-xlv). New York: Grove Press.
- Belitt, B. (1994). The Doorway of Janus: Postscript to an Interview (for Edwin Honig). En B. Belitt, S. Brown , T. Epstein, & H. Gould (Edits.), *A Glass of Green Tea-with Honig* (págs. 255-264). Providence: Alephoe Books.
- Bellos, D. (2011). *Is that a Fish in your Ear?* . London: Penguin Books.
- Benjamin, W. (1996). La tarea del traductor. En D. López García (Ed.), *Teorías de la traducción: Antología de textos* (págs. 335-347). Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha.
- Berasategui, B. (7 de Enero de 2011). *El Cultural*. Recuperado el 23 de Abril de 2019, de Libros. Aparece un autógrafo de Poeta en Nueva York: <https://www.elcultural.com/revista/letras/Aparece-un-autografo-de-Poeta-en-Nueva-York/28450>
- Bergamín, J. (2010). Death at Dawn. Night of Blood and Tears. En F. García Lorca, *Poeta en Nueva York y otros poemas de Federico García Lorca* (H. Brickell, Trad.). Granada: Román y Bueno Editores.
- Bianchi, C. R. (1997). *García lorca: Pasaje a la Habana*. Barcelona: Puvill/Pablo de la Torriente.

- Birkenmaier, A. (2008). La Habana, 1930: Lorca entre raza y cultura. *Revista de Antropología Social*(17), 95-118.
- Bly, R. (1967). *Lorca & Jiménez*. Boston: Beacon Press.
- Bly, R. (1988). Robert Bly. En J. D. Bellamy (Ed.), *American Poetry Observed: Poets on their Work*. Urbana: University of Illinois Press.
- Bosch, R. (1964). El choque de imágenes como principio creador de García Lorca. *Revista Hispánica Moderna*, 35-44.
- Bouzalmate, H. (1994). Traducción y creación literaria. *IV Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción, 24-29 de febrero de 1992*, (págs. 119-125). Madrid: Editorial Complutense.
- Brickell, H. (2010). A Biographical Note. En F. García Lorca, *A Poet in New York* (págs. 206-209). Granada : Román y Bueno Editores.
- Brooke-Rose, C. (1958). *A Grammar of Metaphor*. Londres: Secker & Warburg.
- Brown, H. (1979). The Art of Theology and the Theology of Art: Robert Penn Warren's Reading of Coleridge's The Rime of the Ancient Mariner. *Boundary 2*, 8(1), 237-266.
- Bueno García, A. (1996). Valéry traducido. En C. Palacios, A. Saura, & J. Martínez (Edits.), *Aproximaciones diversas al texto literario* (págs. 419-428). Universidad de Murcia.
- Bundles, A. (22 de Septiembre de 2015). *A' Lelia Bundles: Author, Journalist and Public Speaker*. Recuperado el 27 de Junio de 2019, de A'Lelia Walker and Pope Pius XI (Rome 1922): <http://www.aleliabundles.com/2015/09/22/alelia-walker-and-pope-pius-xi-rome-1922/>
- Burmakova, E., & Marugina, N. (2014). Cognitive Approach to Metaphor Translation in Literary Discourse. *Procedia - Social and Behavioral Sciences*, 527-533.
- Bustos de Guadaño, E. (2000). *La metáfora: Ensayos transdisciplinarios*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bustos de Guadaño, E. (2015). Metáfora. En J. Gutiérrez-Rexach (Ed.), *Enciclopedia de Lingüística Hispánica* (Vol. 2, págs. 721-731). Londres : Routledge.
- Calviño Iglesias, J. (1986). Poeta en Nueva York como mentira metonímica. *Cuadernos Hispanoamericanos*, II(435-436), 519-545.
- Calvo, A. (2007). Traducción E Interpretación: Langston Hughes Y Federico García Lorca, Encuentro En El Lenguaje. (*master's thesis*). New York : The City University of New York.
- Cano Ballesta, J. (1976). Historia y poesía: Interpretaciones y sentido de "Grito hacia Roma". *Revista Hispánica Moderna*, 39(4), 210-214.
- Cantu, Y. (18 de noviembre de 2016). *Cultura colectiva*. Recuperado el 12 de febrero de 2019, de Arte: <https://culturacolectiva.com/arte/freud-el-verdadero-padre-del-surrealismo>

- Carballoso, E. (23 de Febrero de 2020). *Tinta añeja: Miguel de Marcos, entre el humor y la tristeza de Cuba*. Recuperado el 4 de Octubre de 2020, de On Cuba News: <https://oncubanews.com/cuba/tinta-aneja-miguel-de-marcos-entre-el-humor-y-la-tristeza-de-cuba/>
- Celia. (15 de Marzo de 2018). *Granada es cultura*. Recuperado el 23 de Abril de 2019, de Año Lorca 2018: <https://granadaescultura.com/ano-lorca-2018/>
- Centro Federico García Lorca. (s.f.). Recuperado el 23 de Abril de 2019, de El Centro: <https://www.centrofedericogarcialorca.es/es/el-centro>
- Cirlot, J. E. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor.
- Comunidad de Madrid. (s.f.). *Comunidad de Madrid*. Recuperado el 23 de Julio de 2019, de Culture and Tourism: <http://www.comunidad.madrid/en/cultura/oferta-cultural-ocio/plaza-toros-ventas?language=es>
- Corominas, J. (1973). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* (3ª edición ed.). Madrid: Gredos.
- Craige, B. J. (2015). *Lorca's Poet in New York: the fall into consciousness*. University Press of Kentucky.
- Creeley, R. (s.f.). *Poemhunter*. Obtenido de Poems: <https://www.poemhunter.com/poem/after-lorca/>
- Cristo, L. I. (7 de septiembre de 2009). *Blogspot*. Obtenido de deegosum: <http://deegosum.blogspot.com/2009/09/la-lanzada-en-el-costado-de-cristo.html>
- Crow, J. (2013). Recuerdos de García Lorca: Elegancia y vanidad. En A. Anderson, & C. Maurer, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos* (A. A. Anderson, & C. Maurer, Trads., págs. 207-215). Barcelona: Galaxia gutenberg.
- Dagut, M. (1976). Can Metaphor Be Translated? *Babel: International Journal of Translation*, XXII(1), 21-33.
- Davies, M., & Gardner, D. (2010). *A Frequency Dictionary of Contemporary American English: Word Sketches, Collocates and Thematic Lists*. Routledge. Recuperado el 5 de 4 de 2016, de <http://www.wordfrequency.info/files/entries.pdf>
- Davies, M. (2018). Recuperado el 08 de enero de 2019, de The 14 Billion Word iWeb Corpus: <https://corpus.byu.edu/iWeb/>
- De Bustos, E. (s.f.). *Metáfora*.
- De Lisle, T. (17 de Septiembre de 2004). *The Guardian*. Obtenido de Music: <https://www.theguardian.com/music/2004/sep/17/2>
- De Torre, G. (1965). *Historia de las literaturas de vanguardia*. Madrid: Ediciones Guadarrama
- Dedora, B. (2015). *Lorcation*. Madrid: Visor.

- Del Río, Á. (1955). Introduction. Poet in New York: Twenty-five years after. En F. García Lorca, *Poet in New York* (B. Belitt, Trad., 7ª edición ed., págs. ix-ixxx). New York: Grove Press.
- Dennis, N. (2000). *Vida y milagros de un manuscrito de Lorca: en pos de Poeta en Nueva York*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo.
- Descleé de Brouwer. (2009). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Descleé De Brouwer.
- Díez de Revenga, F. (1977). García Lorca: Geometría y Angustia de "Poeta en Nueva York". *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*,(58), 41-47.
- Díez de Revenga, F. J. (19 de Agosto de 2017). Lorca en Nueva York: una poética del grito. *La Opinión de Murcia*.
- Dobos, E. (2015). El viaje de Lorca a Santiago de Cuba. *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*(1), 125-142.
- Doce, J. (2007). Poesía en traducción. En J. Doce (Ed.), *Poesía en traducción* (págs. 241-266). Madrid: Círculo de bellas artes.
- Duque García, M. d., Trinidad, G. M., & Catrain, M. (1990). Transposición y modulación en la traducción técnica. *III Encuentros Complutenses en torno a la traducción* (págs. 137-149). Madrid: Complutense.
- E. Serrano, P. (s.f.). *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado el 12 de Enero de 2016, de Lorca viajero por América : http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_habana.htm
- Eco, U. (1979). *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1984). El modo simbólico. En *Semiótica y filosofía del lenguaje* (págs. 229-287). Barcelona: Lumen .
- Eco, U. (1988). *De los espejos y otros ensayos*. (C. Moyano, Trad.) Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1988). El signo de la poesía y el signo de la prosa. En *De los espejos y otros ensayos* (C. Moyano, Trad., págs. 260-290). Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (1990). *Semiótica y filosofía del lenguaje*. (R. P., Trad.) Barcelona: Lumen.
- Eco, U. (2002). Sobre el símbolo. En *Sobre la literatura* (H. Lozano, Trad., págs. 151-169). Barcelona: RqueR.
- Eco, U. (2009). *Decir casi lo mismo*. (H. Lozano Miralles, Trad.) Barcelona: Debolsillo.
- Edmundo de Ory, C. (1967). *Lorca*. París: Editions Universitaires.
- EFE. (26 de marzo de 2013). *Público*. Obtenido de Llega la edición definitiva de 'Poeta en Nueva York': [xhttps://www.publico.es/actualidad/llega-edicion-definitiva-poeta-nueva.html](https://www.publico.es/actualidad/llega-edicion-definitiva-poeta-nueva.html)
- Eisenberg, D. (6 de Abril de 2019). *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Obtenido de «Poeta en Nueva York»: historia y problemas de un texto de Lorca:

http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poeta-en-nueva-york---historia-y-problemas-de-un-texto-de-lorca-0/html/ffcd511c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_24.html

- El Mundo. (20 de Marzo de 2013). *El Mundo*. Recuperado el 7 de Abril de 2019, de Cultura: <https://www.elmundo.es/america/2013/03/20/venezuela/1363805260.html>
- Eliot, T. (1998). Hamlet and his Problems. En *The Sacred Wood and Major Early Essays*. Mineola, New York: Dover Publications, Inc.
- Emerson, R. W. (1875). Poetry and Imagination . En *The Complete Works of Ralph Waldo Emerson* (págs. 3-76). Boston & New York: The University Press Cambridge.
- EricT_CulinaryLore. (14 de Agosto de 2014). *Culinary Lore: Food, History and much more!* Recuperado el 1 de Agosto de 2019, de What Is the Difference Between Bay Leaves and Laurel Leaves?: <https://culinarylore.com/spices:difference-between-bay-leaves-and-laurels/>
- Eshleman, C. (1989). *Antiphonal Swing: Selected Prose 1962-1987*. Kingston: McPherson.
- Espina, C. (2013). El cantar de España. En A. Anderson , & C. Maurer, *Federico García Lorca en Nueva York: Cartas y recuerdos* (págs. 222-226). Barcelona: Galaxia gutenber.
- Esquembre, C. (2016). *Lorca. Un poeta en Nueva York*. Gerona: Panini España.
- Even-Zohar, I. (2006). Itamar Even-Zohar. En D. Weissbort, & A. Eysteinson (Edits.), *Translation - Theory and Practice: A Historical Reader* (págs. 429-434). Oxford: Oxford University Press.
- Fernández Jaén, J. (2019). *El abecé de la lingüística cognitiva*. Madrid: Arco Libros.
- Fernández-Cifuentes, L. (1992). Lorca en Nueva York: Arquitecturas para un poeta . En *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (Vol. 6, págs. 125-145). Fundación Federico García Lorca .
- FOREVER US & SOLEMNIUM. (2015). *El simbolismo en las lápidas*. Recuperado el 25 de mayo de 2019, de La espiga: <http://simbolismolapidas.com/la-espiga/>
- Frank, E. (23 de Febrero de 1992). Friends Don't Let Friends Write Bad Poetry. *The New York Times*, pág. 007007.
- Fundación Wikipedia, Inc. (07 de Septiembre de 2016). *Wikipedia la enciclopedia libre* . Recuperado el 09 de Noviembre de 2016, de Mar de los Sargazos : https://es.wikipedia.org/wiki/Mar_de_los_Sargazos
- Gadamer, H. (2001). *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme.
- Gadamer, H.-G. (2013). *Truth and Method*. London: Bloomsbury.
- Galasso, R. (2014). An Interview with Mark Statman. *Translation Review*, 90(1), 1-14.
- Galasso, R. (2018). The Source of an Avant-garde Voice: Music and Photography in José Moreno Villa. En *Translating New York: The City's Languages in Iberian Literatures* (págs. 63-117). Liverpool: Liverpool University Press.

- García Arance, M. d. (1983). *La imagen literaria*. Valladolid: Universidad de Valladolid.
- García Barrientos, J. (2000). *Las figuras retóricas: El lenguaje literario 2* (2ª edición ed.). Madrid: Arco Libros.
- García Calderón, Á. (2010). La poesía de Matthew Arnold traducida al castellano: "Dover Beach". En Á. García Calderón, & M. Marcos Aldón (Edits.), *Traducción y tradición. Textos humanísticos y literarios*. (págs. 73-86). Córdoba: Universidad de Córdoba.
- García de la Banda, F. (1993). III Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción, 2-6 de abril de 1990. *Traducción de poesía y traducción poética*, (págs. 115-135).
- García de la Banda, F. (1994). IV Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción. *Traducir a Lorca* (págs. 509-522). Madrid: Complutense.
- García Lorca, F. (1940). *Poeta en Nueva York*. México: Séneca.
- García Lorca, F. (1940). *The Poet in New York and other Poems*. (R. Humphries, Trad.) Norton
- García Lorca, F. (1955). *Poet in New York*. (B. Belitt, Trad.) Nueva York: Grove Press.
- García Lorca, F. (1969a). Imaginación, inspiración, evasión. En F. García Lorca, & A. del Hoyo (Ed.), *Obras completas* (págs. 85-91). Madrid: Aguilar.
- García Lorca, F. (1969b). La imagen poética en Don Luis de Góngora. In F. García Lorca, & A. del Hoyo (Ed.), *Obras completas* (10º ed., pp. 62-85). Madrid: Aguilar.
- García Lorca, F. (1969c). Sketch de la pintura moderna. *Litoral*(8-9), 32-32.
- García Lorca, F. (1975). *Poet in New York*. (S. Fredman, Trad.) California: Fog Horn.
- García Lorca, F. (1983). *Epistolario*. (C. Maurer, Ed.) Madrid: Alianza.
- García Lorca, F. (1990). *Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas*. (M. Hernández, Ed.) Madrid: Tabapress.
- García Lorca, F. (1994). Un poeta en Nueva York. En F. García Lorca, & M. García Posada (Ed.), *Prosa, 1. Primeras prosas, conferencias, alocuciones, homenajes, varia, vida, poética, antecríticas, entrevistas y declaraciones*. (págs. 343-353). Madrid: Akal.
- García Lorca, F. (1997). *Epistolario completo*. (A. A. Anderson, & C. Maurer, Edits.) Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (1998). Lecture: A Poet in New York. En F. García Lorca, *Poet in New York* (C. Maurer, Trad., págs. 183-201). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- García Lorca, F. (2002). *Poesía inédita de juventud*. (C. Maurer, Ed.) Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (2008). *Poet in New York*. (P. Medina, & M. Statman, Trads.) New York: Grove Press.
- García Lorca, F. (2010). *Poeta en Nueva York* (16º edición ed.). (M. C. Millán, Ed.) Madrid: Cátedra.
- García Lorca, F. (2010). *Poeta en Nueva York y otros poemas de Federico García Lorca*. Granada: Román y Bueno Editores.

- García Lorca, F. (2013). *Poet in New York*. (G. Simon, & S. White, Trans.) New York: Farrar, Straus and Giroux.
- García Lorca, F. (2013). *Poeta en Nueva York*. (A. A. Anderson, Ed.) Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- García Lorca, F. (2014). *Poet in New York*. (R. Dahl, & A. Uhler, Trans.)
- García Lorca, F. (2017). *Palabra de Lorca. Declaraciones y entrevistas completas*. (R. Inglada, Ed.) Barcelona: Malpaso.
- García Lorca, F. (2017). *Poeta en Nueva York*. (D. Matías, Ed.) Cáceres: La moderna.
- García Lorca, F. (2017). *Poeta en Nueva York. Sonetos (Poesía completa 3)*. DEBOLS!LLO.
- García Maffla, J. (2001). *¿Qué es la poesía?* Bogotá: Centro Editorial Javeriano.
- García Montero, L. (2016). *Un lector llamado Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.
- García Montero, L. (23 de diciembre de 2018). *La fuente de la fábula*. Obtenido de Apuntes: <https://studylib.es/doc/8750676/luis-garc%C3%ADa-montero---poeta-en-nueva-york>
- García Posada, M. (1981). *Lorca: Interpretación de Poeta en Nueva York*. Madrid: Akal.
- García Valdés, O. (2007). Lecturas guiadas: Sobre la traducción de la poesía de Anna Ajmátova y Marina Tsvetáieva. En J. Doce (Ed.), *Poesía en traducción*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- García Yebra, V. (27 de Enero de 1985). *Real Academia de la Lengua Española*. Recuperado el 1 de Septiembre de 2019, de Discurso de ingreso Valentín García Yebra: https://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_de_ingreso_Valentin_Garcia_Yebra.pdf
- García, P. E. (1994). *Aspectos teóricos y prácticos de la traducción*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Gibson, I. (1980). *Granada, 1936. El asesinato de Federico García Lorca*. Barcelona: Crítica.
- Gibson, I. (1998). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca 1898-1936*. Barcelona: Plaza Janés.
- Gibson, I. (2016). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca*. DEBOLS!LLO.
- Goncharenko, S. (2001). El fonosimbolismo del discurso poético: supertarea del traductor. En M. Vega, & R. Martín-Gaitero (Ed.), *VIII Encuentros: Traducción, metrópoli y diáspora. Las variantes diatópicas de traducción*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- González Izquierdo, M. M. (2002). *Tradición y renovación poética en la obra de José Bergamín*. Tenerife: Universidad de la Laguna.
- Gracera de León, F. (17 de julio de 2013). *El País*. Obtenido de El recuerdo de Federico García Lorca se traslada de Nueva York a Madrid: https://elpais.com/cultura/2013/07/16/actualidad/1373992303_190567.html

- Granadatur. (s.f.). *Turismo Ciudad de Granada - Ayuntamiento*. Recuperado el 23 de Julio de 2019, de What to do: <http://en.granadatur.com/monumento/170-plaza-de-toros/>
- Grove Atlantic. (2019). *Grove Atlantic*. Recuperado el 13 de enero de 2019, de Books. Poet in New York.: <https://groveatlantic.com/book/poet-in-new-york/>
- Guerrero Ruíz, P., & Dean-Thacker, V. (1998). *El color de la poesía*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Habana, L. e. (s.f.). *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado el 15 de 01 de 2016, de Lorca: Viajero por América : http://cvc.cervantes.es/literatura/lorca_america/lorca_habana.htm
- Halverson, S. L. (2013). Implication of Cognitive Linguistics for Translation Studies. En A. Rojo, & I. Ibarretxe-Antuñano (Edits.), *Cognitive Linguistics and Translation: Advances in Some Theoretical Models and Applications* (págs. 33-75). Walter de Gruyter.
- Harris, D. (1978). *García Lorca. Poeta en Nueva York*. Londres: Grant and Cutler/Tamesis Books.
- Harris, D. (1994). La elaboración textual de 'Poeta en Nueva York': el salto mortal. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 18(2), 309-315.
- Harris, D. (1995). Tierra y Luna de Federico García Lorca: un ejemplo de norromanticismo surrealista. *Donaire*, 5, 33-39.
- Harris, D. (1998). Federico García Lorca: Armless Poet and Vomiting Crowds. En D. Harris, *Metal Butterflies and Poisonous Lights: The Language of Surrealism in Lorca, Alberti, Cernuda and Aleixandre* (págs. 83-122). Anstruther: La Sirena.
- Hatim, B., & Mason, I. (1995). *Teoría de la traducción. Una aproximación al discurso*. (S. Peña, Trad.) Barcelona: Ariel.
- Hernández, M. (1990). Federico García Lorca: El significado de su muerte. En F. García Lorca, *Poeta en Nueva York y otras hojas y poemas* (págs. 13-27). Madrid: Tabapress.
- Hickey, L. (1999). *Centro Virtual Cervantes*. Recuperado el 22 de Agosto de 2019, de Aproximación pragmalingüística a la traducción del humor: <https://cvc.cervantes.es/lengua/aproximaciones/hickey.htm>
- Hirsch, E. (1992). Aprendiendo de Lorca. *Boletín Fundación Federico García Lorca*, 47-51.
- Hirsch, E. (2008). Foreword. En F. García Lorca, *Poet in New York* (P. Medina, & M. Statman, Trads.). New York: Grove Press.
- Holm, N. (2002). Translating the Jump of a Horse - two translations of Federico García Lorca's Poeta en Nueva York. *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies*(1), 227-239.

- Honig, E. (1992). Traducción y transfiguración: Apartes sobre Poeta en Nueva York . En *Boletín de la Fundación Federico García Lorca* (Vol. 6, págs. 19-22). Fundación Federico García Lorca.
- Hoover, P. (1994). *Postmodern American Poetry: A Norton Anthology* . New York: WW Norton & Co.
- Humphries, R. (2010). Translator's Note. En F. García Lorca, *A Poet in New York* (págs. 16-19). New York: Roman & Bueno.
- Hurtado Albir, A. (1990). *La notion de fidélité en traduction*. Paris: Didier Érudition.
- Hurtado Albir, A. (1999). *Enseñar a traducir* . Madrid : Edelsa.
- Hurtado Albir, A. (2018). *Traducción y traductología* (10ª edición ed.). Madrid: Cátedra.
- IATE European Union Terminology*. (1999). Recuperado el 18 de Abril de 2019, de <https://iate.europa.eu/home>
- IberLibro. (s.f.). *IberLibro*. Recuperado el 14 de Abril de 2019, de <https://www.iberlibro.com/buscar-libro/titulo/poet-in-new-york/autor/lorca-federico-garcia/primera-edicion/>
- Iser, W. (1987). *El acto de leer: teoría del efecto estético* (Vol. 176). Madrid: Taurus.
- Jaén I Urban, G. (2014). *El paisaje urbano de Nueva York en la obra escrita de Federico García Lorca* . Alicante: Universidad de Alicante. Servicio de Publicaciones.
- Jakobson, R. (1975). En torno a los aspectos lingüísticos de la traducción. En *Ensayos de lingüística general* (J. Pujol, & S. Cabanes, Trads., págs. 67-77). Barcelona: Seix Barral.
- Jakobson, R. (1984). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel .
- Jauss, H. (1992). *Experiencia estética y hermenéutica literaria*,. Madrid: Taurus.
- Koller, W. (1979). *Einführung in die Übersetzungswissenschaft*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Krippendorff, K. (1997). Principales metáforas de la comunicación y algunas reflexiones constructivistas acerca de su utilización. En M. Pakman (Ed.), *Construcciones de la experiencia humana* (Vol. II, págs. 107-146). Gedisa.
- La Voz de Galicia. (10 de Marzo de 2014). *La Voz de Galicia*. Recuperado el 7 de Octubre de 2020, de <https://www.lavozdegalicia.es/noticia/sociedad/2014/03/10/monoculo-nuevo-moda/00031394453560181386655.htm>
- Lakoff, G., & Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Lakoff, G., & Turner, M. (1989). *More than Cool Reasons: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Landowki, E. (Marzo de 2019). Entrevista. *Revista de Occidente*(454), 103-115.

- Leante, C. (1986). *Cervantes Virtual*. Recuperado el 22 de noviembre de 2016, de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : <http://www.cervantesvirtual.com/buscador/?q=federico+en+cuba>
- Lejarcegui Gutiérrez, M. d. (1990). La construcción metafórica. *CAUCE: Revista de Filología y su Didáctica*(13), 135-145.
- Levine, P. (1992). Poeta en Nueva York en Detroit. *Boletín Fundación Federico García Lorca*, 53-58.
- Llácer Llorca, E. V. (2004). *Sobre la traducción: Ideas convencionales y teorías contemporáneas*. Valencia: Universitat de València.
- Llera, J. A. (2013). *Lorca en Nueva York: Una poética del grito*. Edition Reichenberger.
- Llorente, M. (11 de Mayo de 2019). *El Mundo*. Recuperado el 4 de Junio de 2019, de Cultura. Literatura.: <https://www.elmundo.es/cultura/literatura/2019/05/11/5cd5b4ef21efa096288b45d5.html>
- Logan, W. (1992). El amigo de lo Efable. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 23-25.
- Logic and Conversation. (1989). En P. H. Grice, *Studies in the Way of Words* (págs. 22-40). Harvard: Harvard University Press .
- López Alonso, A. (2002). La crisis que provoca su huída a Nueva York (1927-1929). En *La angustia de García Lorca: La palabra como síntoma*. (págs. 79-130). Madrid: Algaba Ediciones.
- López Luaces, M. (2017). La traducción como proceso creativo. *Poéticas: Revista de Estudios Literarios*(5), 63-73.
- Lorca, P. e. (20 de Septiembre de 2014). *Rtve*. Recuperado el 7 de Diciembre de 2014, de La mitad invisible : www.rtve.es/alacarta/videos/la-mitad-invisible/mitad-invisible-poeta-nueva-york/2770559/
- Lotman, Y. (1978). *Estructura del texto artístico*. Madrid: Itsmo .
- Lozano, W. C. (2006). La traducción literaria desde algunos postulados teóricos de la lingüística textual. En *Literatura y traducción* (págs. 241-263). Granada: Universidad de Granada.
- Lvóvskaya, Z. (1994). Estructura del sentido del texto y niveles de equivalencia en la traducción. *IV Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción, 24-29 de febrero de 1992*, (págs. 127-133). Madrid: Editorial Complutense.
- Lvovskaya, Z. (1997). *Problemas actuales de la traducción*. Granada: Lingvistica y Médodo Ediciones.
- Mackler, L. (5 de Noviembre de 2015). *Infobae*. Recuperado el 7 de octubre de 2020, de Para la ciencia, las personas que usan anteojos son más inteligentes:

- <https://www.infobae.com/2015/11/05/1767660-para-la-ciencia-las-personas-que-usan-anteojos-son-mas-inteligentes/>
- Macmillan. (2019). *Macmillan publishers*. Recuperado el 13 de enero de 2019, de Books. Poet in New York: <https://us.macmillan.com/books/9780374533762>
- Mandelblit, N. (1995). The cognitive view of metaphor and its implications for translation theory. En *Translation and Meaning, Part 3* (págs. 483-495). Maastricht: Universitaire Press.
- Marco Borillo, J., Verdegel Cerezo, J., & Hurtado Albir, A. (1999). La Traducción Literaria. En A. Hurtado Albir (Ed.), *Enseñar a Traducir: Metodología en la formación de traductores e intérpretes* (págs. 167-??). Madrid: Edelsa.
- Marful Amor, I. (1991). *Lorca y sus dobles: Interpretación psicoanalítica de la obra dramática y dibujística*. Kassel: Reichenberger.
- Marinello, J. (mayo de 1956). Conversación sobre Federico García Lorca. *Gaceta Literaria*(4), 7-8. Obtenido de Espacio Latino : http://letras-uruguay.espaciolatino.com/aaa/marinello_juan/conversacion_sobre_federico_garcia_lorca.htm
- Marinello, J. (2013). Estampas isleñas. En A. Anderson, & C. Maurer, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos* (pág. 331). Barcelona: Galaxia gutenber.
- Marrone, G. (2011). *Introduzione alla semiotica del testo*. Bari: Laterza.
- Martín, E. (1974). *Contribution à l'étude du cycle poétique new-yorkais: "Poeta en Nueva York", "Tierra y Luna" et autres poèmes*. Poitiers : Universidad de Poitiers.
- Martín, E. (1983). Introducción. En F. García Lorca, & E. Martín (Ed.), *Poeta en Nueva York. Tierra y Luna*. . Barcelona: Ariel.
- Martín, E. (1985). Martín, E. (1985). Federico García Lorca: la Navidad imposible (Una glosa de los poemas neoyorquinos de la Navidad). *Insular* , 17-34.
- Martín, E. (2013). *El 5º Evangelio: La proyección de Cristo en Federico García Lorca*. Aguilar.
- Martínez de Merlo, L. (1997). Traducir poesía (Condiciones y límites de una práctica posible). *Trans (Revista de Traductología)*(2), 43-53.
- Martínez Ferrer , H. (1999). *Ultraísmo, creacionismo, surrealismo: análisis textual*. Málaga: Universidad de Málaga. Recuperado el 9 de julio de 2016, de <http://www.xtec.cat/sgfp/llicencies/200607/memories/1687m.pdf>
- Martínez Nada, R. (2013). Doble crisis. En A. Anderson , & C. Maurer, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos* (págs. 166-169). Barcelona: Galaxia gutenber.
- Masid Blanco, O. (2019). *La metáfora*. Madrid: Arco Libros.
- Mason, K. (1982). Metaphor and Translation. *Babel*, 28(3), 140-149.

- Maurer, C. (1992). Traduciendo a García Lorca. *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 15-17.
- Maurer, C. (1998a). Introduction. En F. García Lorca, *The Poet in New York* (G. Simon, & S. F. White, Trads., 2ª edición ed., págs. xiii-xxxv). Nueva York: Farrar, Straus, Giroux.
- Maurer, C. (1998b). Note to the Second Edition. En F. García Lorca, *Poet in New York* (S. F. White, & S. White, Trads., 2ª edición ed., pág. xxxvii). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Maurer, C. (1998c). Notes on the Poems. En F. García Lorca, *Poet in New York* (G. Simon, & S. White, Trads., 2ª edición ed., págs. 287-303). New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Maurer, C., & Anderson, A. A. (2013a). Calendario Neoyorquino. En Maurer, C., & Anderson, A. A. (Edits.), *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: cartas y recuerdos* (págs. 150-158). Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Maurer, C. (2013b). Notes on the Poems. En F. García Lorca, *Poet in New York* (G. Simon, & S. F. White, Trads., 3ª edición ed., págs. 269-278). New York: Farrar, Straus, Giroux.
- Maurer, C., & Anderson, A. A. (2013c). *Federico García Lorca en Nueva York y La Habana. Cartas y recuerdos*. (A. Anderson, & C. Maurer, Edits.) Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Mayhew, J. (2009). *Apocryphal Lorca. Translation, Parody, Kitsch.* . Chicago: The University of Chicago .
- McDonald, H. (17 de Agosto de 2018). *Mental Floss*. Recuperado el 12 de Agosto de 2019, de What's the Difference Between Pigeons and Doves?: <http://mentalfloss.com/article/554182/what-is-difference-between-pigeons-and-doves>
- Medel, E. (2018). *Todo lo que hay que saber sobre poesía*. Barcelona : Ariel.
- Medina, P. (s.f.). *Pablo Medina. Writer*. Recuperado el 14 de enero de 2019, de Bio: http://pablomedina.org/?page_id=21
- Medina, P., & Statman, M. (2008a). Introduction. En F. García Lorca, *Poet in New York* (P. Medina, & M. Statman, Trads., págs. xv-xxiii). New York: Grove Press.
- Medina, P., & Statman, M. (2008b). Notes on the poems. En F. García Lorca, *Poet in New York* (P. Medina, & M. Statman, Trads., págs. 177-182). New York: Grove Press.
- Megwinoff, S. (2013). "Todo se lo fue inventando..." De una carta de Sofía Megwinoff a Daniel Eisenberg. En A. Anderson, & C. Maurer, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos* (págs. 185-189). Barcelona: Galaxia gutenberg.
- Merriam-Webster. (2015). *Merriam-Webster*. Recuperado el 09 de Junio de 2019, de Dictionary: <https://www.merriam-webster.com/>
- Mh., J. (1829). *Compendio de la mitología o historia de los dioses y héroes fabulosos*. Barcelona: Manuel Saurí y compañía.
- Mill, J. (17 de diciembre de 2018). *Universität Duisburg-Essen. Lyriktheorie*. Obtenido de What is poetry?: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1833_mill1.html

- Millán, J., & Narotzky, S. (2012). Introducción. En G. Lakoff, & M. Johnson, *Metáforas de la vida cotidiana* (págs. 11-25). Madrid: Cátedra.
- Millán, M. (1984). *Interpretación de "Poeta en Nueva York" de Federico García Lorca, contexto y originalidad*. Massachusetts: Harvard University.
- Millán, M. C. (2010a). Apéndice. En F. García Lorca, *Poeta en Nueva York* (págs. 239-278). Madrid: Cátedra.
- Millán, M. C. (2010b). Introducción. En F. García Lorca, *Poeta en Nueva York* (págs. 11-98). Madrid : Cátedra.
- Montagut Contreras, E. (16 de Febrero de 2018). *Los ojos de Hipatia*. Recuperado el 16 de Agosto de 2019, de El simbolismo del aceite: <https://losojosdehipatia.com.es/cultura/historia/el-simbolismo-del-aceite/>
- Morales Pulido, O. A. (s.f.). *A lo cubano: Club de autos clásicos y antiguos*. Recuperado el 7 de Agosto de 2019, de Historia de los autos en Cuba: <http://www.alocubano.org/index.php/es/component/content/article/3-historia/3-historia-autos-en-cuba>
- Morillo Vilches, L. (s.f.). *Sociedad Filatélica y Numismática Granadina*. Recuperado el 23 de febrero de 2019, de García Lorca y Cuba: Historia de una pasión: <https://www.sfneg.es/Articulos/lorcaycuba/lorcaycuba.html>
- Muñoz de la Peña, R. (1992). Encuentro de límites: traducir poesía. *Revista de filología francesa*(2), 153-164.
- Muñoz Molina, A. (2010). El poeta perdido y encontrado en Nueva York. En F. García Lorca, *The Poet in New York and Other Poems* (págs. v-ix). Granada: Román y Bueno Editores.
- Muñoz Molina, A. (20 de abril de 2013). *El viaje de Lorca*. Obtenido de El País: https://elpais.com/cultura/2013/04/16/actualidad/1366129219_827312.html
- Murphey, M. G. (1961). *The Development of Peirce's Philosophy*. Cambridge : Harvard University Press.
- Nandorfy, M. J. (2003). *The Poetics of Apocalypse*. Bucknell University Press.
- National Geographic. (s.f.). *National Geographic*. Recuperado el 23 de enero de 2019, de American Bullfrog: <https://www.nationalgeographic.com/animals/amphibians/a/american-bullfrog/>
- Newmark, P. (1982). *Approaches to Translation*. Londres : Pergamon Press.
- Newmark, P. (1988). *A Textbook of Translation*. Hemel Hempstead: Prentice Hall International
- Newmark, P. (2006). La traducción de las metáforas. En P. Newmark, *Manual de traducción* (págs. 147-159). Madrid: Cátedra.
- Nida, E. (1964). *Toward a Science of Translation with Special Reference to Principles and Procedures involved in Bible Translation*. London: Leiden.

- Nida, E. (1976). *Translation: Applications and research*. Nueva York: Gardner Press.
- Nida, E. (1996). *The Sociolinguistics of Interlingual Communication*. Bruselas: Hazard.
- Nida, E. (2012). *Sobre la traducción*. Madrid: Cátedra.
- Nida, E. A. (2009). Eugene A. Nida. En D. Weissbort, & A. Eysteinnsson (Edits.), *Translation - Theory and Practice: A Historical Reader* (págs. 346-351). Oxford: Oxford University Press.
- Nida, E., & Taber, C. (1986). *La traducción: Teoría y Práctica* (1ª edición 1974 ed.). (A. d. Fuente, Trad.) Madrid: Ediciones Cristiandad.
- Nord, C. (1993). III Encuentros Complutenses en Torno a la Traducción. *La traducción literaria entre intuición e investigación* (págs. 2-6). Madrid: Universidad Complutense.
- Nubiola, J. (2000). El valor cognitivo de las metáforas. (P. Pérez-Illarbe, & R. Lázaro, Edits.) *Verdad, bien y belleza: cuando los filósofos hablan de valores. Cuadernos de Anuario Filosófico*.(103), 73-84.
- Ortega y Gasset, J. (1970). *La deshumanización del arte* (10 ed.). Madrid: Revista de Occidente.
- Ortega y Gasset, J. (2016). Miseria y esplendor en la traducción. *Texturas*, 7-24.
- Ortega, J. (Julio-Agosto de 1986). El gitano y el negro en la poesía de García Lorca. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 433-34. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes : <http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-gitano-y-el-negro-en-la-poesia-de-garcia-lorca/>
- Oxford University Press. (2019). *Oxford Learner's Dictionary*. Recuperado el 17 de Julio de 2019, de <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/>
- P.T. (03 de Junio de 2010). *Ocio y Cultura: Lorca en Nueva York, 80 años después*. Recuperado el 17 de Febrero de 2016, de Granada hoy: <http://www.granadahoy.com/article/ocio/716056/lorca/nueva/york/anos/despues.html>
- Palley, J. (1981). Lorca's Floating Images. *Anales de la literatura española contemporánea*, 6, 161-171.
- Parhizkar, M. (mayo-junio de 2008). *Columbia College Today*. Recuperado el 14 de enero de 2019, de Bookshelf. Statman, Medina Translate Translate García Lorca's Poeta en Nueva York.: https://www.college.columbia.edu/cct/archive/may_jun08/bookshelf1
- Patronato de la Alhambra y Generalife. Consejería de Cultura. Junta de Andalucía. (s.f.). *La Alhambra y el Generalife*. Recuperado el 19 de enero de 2019, de El agua en la Alhambra: Un baño de sensaciones: <http://www.alhambra-patronato.es/index.php/El-Agua-en-la-Alhambra-Un-Bano-de-Sensaciones/1230/0/>
- Peirce, C. (1931). *Collected Papers of Charles Sanders Peirce* (Vol. 1). (C. Hartstone, & P. Weiss, Edits.) Cambridge: Cambridge University.

- Pellón, G. (2000). Góngora, Lorca, Lezama y la imagen poética. *Lorca en América* (págs. 131-140). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Penalva, G. (1983). José Bergamín y "Poeta en Nueva York". *Nueva revista de enseñanzas medias*, 185-193.
- Pérez Ferrero, M. (2013). España otra vez: "Voces de desembarque. Veinte minutos de paseo con Federico García Lorca". En C. Maurer, & A. Anderson, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos* (págs. 334-340). Barcelona: Galaxia gutenberg.
- Pérez Romero, C. (2007). Problemas de traducción poética: Juan Ramón Jiménez en inglés. *Anuario de Estudios Filológicos*, 281-300.
- Perulero Pardo-Balmonte, E. (2004). Recepción y repercusión de la poesía de Federico García Lorca en la poesía norteamericana del s. XX: el caso de "Poeta en Nueva York". *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas "Las dos orillas"*, (págs. 329-348). Monterrey.
- Pinto, E. (2017). Federico García Lorca: Gitano auténtico y poeta de verdad. En F. García Lorca, *Palabra de Lorca* (págs. 264-275). Barcelona: Malpaso.
- Poetry Foundation. (2019). *Poetry Foundation*. Recuperado el 22 de septiembre de 2019, de Glossary of Poetic Terms: <https://www.poetryfoundation.org/learn/glossary-terms/deep-image>
- Poetry Foundation. (s.f.). *Poetry Foundation*. Recuperado el 23 de Septiembre de 2019, de Robert Bly: <https://www.poetryfoundation.org/poets/robert-bly>
- Pollin, A. (1992). Walt Whitman y García Lorca: Corrientes literarias y traducciones. *Boletín Fundación Federico García Lorca*, 181-190.
- Ponce Márquez, N. (Junio de 2008). *Tonos Digital*. Recuperado el 22 de Agosto de 2019, de Diferentes aproximaciones al concepto de equivalencia en traducción y su aplicación en la práctica profesional: <https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-26-Traduccion%20y%20equivalencia.htm>
- Popovic, A. (1970). The Concept "Shift of Expression" in Translation Analysis. En J. Holmes (Ed.), *The Nature of Translation* (2012 ed.). Czecholovakia: De Gruyter Mouton.
- Popovic, A. (1976). *Dictionary for the Analysis of Literary Translation*. Edmonton: University of Alberta.
- Predmore, M. (2004). Introduction to the Life and Works of Juan Ramón Jiménez. En *Diary of the Newlywed Poet* (H. Harter, Trad., págs. 18-78). Selinsgrove: Susquehanna University Press.
- Predmore, R. (1985). *Los poemas neoyorquinos de Federico García Lorca*. Madrid: Taurus.

- Rabassó, C. A. (1995). Federico García Lorca entre el jazz, el flamenco y el afrocubanismo. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (págs. 208-218). Birmingham : Department of Hispanic Studies.
- Ramírez García, T. J. (2009). *Traducción de la metáfora poética desde un enfoque comunicativo: metáfora lorquiana*. (U. d. Guanarteme, Ed.) Las Palmas de Gran Canaria.
- Ramón Ripoll, J. (2011). Nueva York en un poeta: Metrópolis y logos. *Lorca: Viajero por América*. Centro Virtual Cervantes.
- Rastier, F. (2017). *La creación artística: la imagen, el lenguaje y lo virtual*. (E. Ballón Aguirre, Trad.) Madrid: Casimiro Libros.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (2014). *Real Academia Española*. Recuperado el 29 de diciembre de 2018, de Diccionario de la lengua española: <http://www.rae.es/>
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. (s.f.). *Banco de datos (CORDE)*. Recuperado el 7 de Marzo de 2019, de Corpus diacrónico del español.: <http://www.rae.es>
- Reiss, K. y. (1984). *Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie*. Tübingen: Niemeyer.
- Ricouer, P. (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Ediciones Europa-Cristiandad .
- Robert Creeley reading "After Lorca". (1 de junio de 2007). *YouTube*. Obtenido de hogwed1975: <https://www.youtube.com/watch?v=nkg0no4nieI>
- Rodríguez Alberich, G., & Española, R. A. (2014). Recuperado el 4 de enero de 2019, de DIRAE: <https://dirae.es/about>
- Rodríguez Herrera, J. (1995). La coherencia de la imaginaria surrealista en Poeta en Nueva York . *Philologica canariensis* , 1, 363-380.
- Rojo, A., & Valenzuela, J. (2009). Travellable, non-travellable and path related manner information. En J. Valenzuela, A. Rojo , & C. Soriano (Edits.), *Trends in Cognitive Linguistics* (págs. 221-238). Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Rojo, A., & Valenzuela, J. (2013). Constructing meaning in translation: The role of constructions in translation problems. En A. Rojo, & I. Ibarretxe-Antuñano (Edits.), *Cognitive Linguistics and Translation: Advances in some Theoretical Models and Applications* (págs. 283-310). Walter de Gruyter.
- Romero, M. (31 de Mayo de 2016). *El estudio del pintor*. Recuperado el 4 de Octubre de 2020, de Comentario exhaustivo (VII): "Medusa", Gian Lorenzo Bernini: <https://www.elestudiodelpintor.com/2016/05/comentario-exhaustivo-vii-medusa-gian-lorenzo-bernini/>
- Rosales, M. (19 de Septiembre de 2018). *An Historic Walk Down Havana's Paseo del Prado*. Recuperado el 4 de Octubre de 2020, de New York Public Library: <https://www.nypl.org/blog/2018/09/19/walk-historic-paseo-del-prado-havana-cuba>

- Rothenberg, J. (1992). Algunas palabras por y para García Lorca en el quincuagésimo aniversario de Poeta en Nueva York. *Boletín Fundación Federico García Lorca*, 10-11, 59-61.
- Royo Aguado, J. (2004). *La imagen poética: algunas consideraciones*. Barcelona, Agosto, San Sebastián : Bassarai .
- Ruíz Mantilla, J. (21 de octubre de 2007). *Archivo*. Recuperado el 7 de diciembre de 2014, de El País: http://elpais.com/diario/2007/10/21/cultura/1192917601_850215.html
- Ruíz Mantilla, J. (26 de Marzo de 2013). *El País*. Recuperado el 23 de Abril de 2019, de Ve la luz 'Poeta en Nueva York' tal y como García Lorca lo concibió: https://elpais.com/cultura/2013/03/25/actualidad/1364236565_104714.html
- Ruíz Mantilla, J. (19 de Enero de 2016). Ian Gibson, toda una vida junto a Lorca. *El País*.
- Ruptura con la tradición 1900-1945. (2018). En *El libro de la literatura* (págs. 204-249). Madrid: Akal.
- Sager, J. (1999). Comprehension and interpretation in the multiple translation of Federico García Lorca's Poeta en Nueva York . *Quaderns*(3), 81-99.
- Salazar, A. (2013). Dos recuerdos: "Federico en la Habana" y "El mito de Caimito". En A. Anderson , & C. Maurer, *Federico García Lorca en Nueva York y la Habana: Cartas y recuerdos* (págs. 321-330). Barcelona: Galaxia gutenberg.
- Salvat, R., Ciurans, E. P., & Salvat, N. (1997). Federico García Lorca, un genio para el teatro español. *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 61-82.
- Sánchez Robayna, A. (2007). Traducir, esa práctica. En J. Doce (Ed.), *Poesía en traducción* (págs. 201-239). Madrid: Círculo de bellas artes.
- Santonja, G. (1997). *Al otro lado del mar. Bergamín y la editorial Séneca*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Saussure, F. (1987). *Curso de Lingüística general*. Buenos Aires: Losada.
- Scaramella, E. (2017). Imagining Andalusia: Race, Translation, and the Early Critical Reception of Federico García Lorca in the U.S. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 41(2), 417-448.
- Schäffner, C. (2003). Metaphor and translation: some implications of a cognitive approach. *Journal of Pragmatics*(36), 1253-1269.
- Schanbel, D. (1996). La égloga y el pastor. En *El pastor poeta. Fernando de Herrera y la tradición lírica pastoril en el primer siglo áureo* (págs. 1-6). Kassel: Reichenberg.
- Segre, C. (1985). *Principios de análisis del texto literario* (Vol. 13). Barcelona: Crítica.
- Serrano, A. (9 de 12 de 2013). *Noticias motor*. Recuperado el 2 de octubre de 2019, de La historia del primer coche matriculado en Madrid: <https://noticias.coches.com/noticias-motor/la-historia-del-primer-coche-matriculado-en-madrid/110819>

- Servitoro. (28 de octubre de 2018). *Servitoro*. Obtenido de Blog taurino: <https://www.servitoro.com/blog/partes-de-la-lidia-ii-el-tercio-de-varas/>
- Siebenmann, G. (2010). Traduciendo la poesía de Federico García Lorca al alemán. En P. Civil, & F. Crémoux (Ed.), *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas Nuevos caminos del hispanismo...París, del 9 al 13 de julio de 2007* . 2, págs. 27-36. Iberoamericana.
- Simon, G. (1992). Sobre dos palabras: "norma" y "hueco". *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 27-29.
- Simondon, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. (P. Ariel, Trad.) Buenos Aires: Cactus.
- Snell-Hornby, M. (1995). *Translation Studies: An Integrated Approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Solotarevsky , M. (1978). Vuelta del paseo de Federico García Lorca . *Letras* , 27, 71-81.
- Soria Olmedo, A. (2013). Cuba en un poema de Federico García Lorca. *Anales de la literatura española contemporánea*, 38(1-2), 441-459.
- Sotomayor, F. (2010). Nota editorial . En F. García Lorca, *The Poet in New York* (págs. xi-xv). Granada: Román y Bueno Editores.
- Spicer, J. (1957). *After Lorca*. San Francisco: White Rabbit Press.
- Stainton, L. (1999). *Lorca: A Dream of Life*. London: Bloomsbury.
- Stanton, L. (1992). ¡Oh Babilonia! ¡Oh Cartago! ¡Oh Nueva York!: El europeo ante Manhattan, Manhattan ante el europeo. . *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 191-212.
- Statman, M. (s.f.). *Poets.org*. Recuperado el 14 de enero de 2019, de Poem. Translating García Lorca.: <https://www.poets.org/poetsorg/poem/translating-garcia-lorca>
- Stienstra, N. (1993). *YHWH is the Husband of His People. Analysis of a Biblical Metaphor with Special Reference to Translation*. . Kampen: Kok Pharos.
- Terenzani, A. (24 de Marzo de 2017). *Blogger*. Obtenido de Ciberestética. Discusión y argumentación acerca de la definición y pertinencia del concepto de Estética Digital y sus implicaciones en la comunicación, arte y cultura.: <http://ciberestetica.blogspot.com/2017/03/aliquid-pro-aliquo.html>
- Todorov, T. (1981). *Teorías del símbolo*. Caracas: Monte Ávila .
- Torre, E. (1994). *Teoría de la traducción literaria*. Madrid: Síntesis.
- Torrent-Lenzen, A. (2006). Aspectos teóricos y prácticos de la traducción poética. *Cuadernos del Ateneo*(22), 26-45.
- Trabado Cabado , J. (2002). Contexto y producción de sentido en la lectura lírica. Itinerarios poéticos de la Casida de las palomas oscuras de Federico García Lorca. *Cuadernos de Filología Hispánica*, 20, 325-342.

- Trueblood, A. S. (1992). Reflexiones críticas del traductor (dos poemas de Canciones). *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 31-35.
- Uhler, A. (noviembre de 2013). *Indiegogo*. Recuperado el 13 de enero de 2019, de 'Poet in New York' - A New Translation!: <https://www.indiegogo.com/projects/poet-in-new-york-a-new-translation#/>
- Uhler, A., & Dahl, R. (2014a). Acknowledgments. En F. García Lorca, *Poet in New York* (págs. 201-202).
- Uhler, A., & Dahl, R. (2014b). Translation Commentary. En F. García Lorca, *Poet in New York* (págs. 195-200).
- Uhler, A., & Dahl, R. S. (2014c). A Note on the Original Text. En F. García Lorca, *Poet in New York* (págs. xix-xxi).
- Uhler, A., & Dahl, R. S. (2014d). Introduction: Lorca in Fourteen Minutes. En F. García Lorca, *Poet in New York* (págs. xi-xvi).
- Universidad EIA. (s.f.). *Catálogo virtual de flora del valle de Aburrá*. Recuperado el 4 de Octubre de 2020, de Universidad EIA: <https://catalogofloravalleaburra.eia.edu.co/species/191>
- University of Notre Dame. (s.f.). *University of Notre Dame*. Recuperado el 15 de Abril de 2019, de Stephen A. Fredman: <https://english.nd.edu/people/faculty/emeritus/fredman/>
- Urban Dictionary*. (2017). Recuperado el 24 de Julio de 2019, de <https://www.urbandictionary.com/>
- Utrera, M. T. (2011). *El simbolismo poético. Estética y Teoría*. Madrid: Verbum.
- van den Broeck, R. (1981). The limits of translatability expemplified by metaphor translation. *Poetics Today*(2), 73-87.
- van den Broeck, R. (1981). The limits of translatability expemplified by metaphro translation. *Poetics Today*(2), 73-87.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. London: Routledge.
- Venuti, L. (1998). *The Scandals of Translation: Toward an Ethic of Difference*. New York and London : Routledge.
- Verdegal Cerezo , J. (1996). La enseñanza de la traducción literaria. En A. Hurtado Albir (Ed.), *La enseñanza de la traducción* (págs. 213-216). Castellón: Universitat Jaume I.
- Verlaine, P. (1969). *Euvres poétiques*. (J. Robichez, Ed.) Paris: Garnier.
- Vieira, M. (2016). *Obra*. Recuperado el 20 de enero de 2019, de Ensayos y Conferencias. Literatura española. Ensayos. El Caballo en la Obra de García Lorca: <https://marujavieira.com/obra/ensayos-y-conferencias/literatura-espanola/ensayos-sobre-literatura-esp%C3%B1ola/100-el-caballo-en-la-obra-de-garcia-lorca>
- Villena, L. (10 de enero de 2010). *dosmanzanas*. Recuperado el 23 de marzo de 2019, de Federico García Lorca y Emilio Aladrén. Los senderos que se bifurcan:

- <https://www.dosmanzanas.com/2010/01/federico-garcia-lorca-y-emilio-aladren-los-senderos-que-se-bifurcan.html>
- Walsh, A. (2020). *Lorca in English. A History of Manipulation through Translation*. . Londres y Nueva York: Routledge .
- Walsh, A. S. (2017). Lorca's Poet in New York as a Paradigm of Poetic Retranslation. En A. Walsh, & S. Cadera (Edits.), *Literary Retranslation in Context* (Vol. 21, págs. 21-51). Berna: Peter Lang AG, Internationaler Verlag der Wissenschaften.
- Walsh, A. S. (2018a). Essentially translatable poetry — the case of Lorca's Poet in New York. *The Translator*, 24(3), 263-274.
- Walsh, A. S. (2018b). Retranslating Lorca's "Ode to Walt Whitman": From Taboo to Totem. En S. Tahir Gurçaglar, & O. Berk Albachten (Edits.), *Perspectives on Retranslation. Ideology, Paratexts, Methods*. (págs. 11-27). Abingdon: Routledge.
- Walsh, J. K. (1988). "Las cintas del vals": Three Dance-Poems From Lorca's Poeta en Nueva York. *Romanic Review*, 79(3), 502-516.
- Web Oficial Turismo Madrid*. (s.f.). Recuperado el 23 de Abril de 2019, de Año Lorca 2019: https://www.esmadrid.com/agenda/ano-lorca-2019?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F
- White, S. (1992). Miseria y esplendor de la traducción de Poeta en Nueva York. *Boletín Fundación Federico García Lorca*, 37-39.
- XXIII, F. d. (21 de Julio de 2015). *Caeremoniale Romanum. Liturgia et mores curiae Romanae*. Recuperado el 27 de Junio de 2019, de La Solenne Cerimonia dell'Incoronazione di Papa Giovanni XXIII: <http://caeremonialeromanum.com/>
- Yagüe Bosch, J. (1992). Huir de Nueva York: Whitman y Lorca en un dibujo. *Boletín Fundación Federico García Lorca*, 213-233.
- Yamila. (24 de Mayo de 2018). *My Animals*. Recuperado el 8 de Octubre de 2020, de Aves. Cigüeña: un ave muy maternal.: <https://myanimals.com/es/cigüena-un-ave-muy-maternal/>
- York, P. e., & Lorca, h. y. (6 de Abril de 2019). *Cervantes Virtual*. Obtenido de Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/poeta-en-nueva-york---historia-y-problemas-de-un-texto-de-lorca-0/html/ffcd511c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_24.html
- Young, H. (1992). Sombras fluviales: Poeta en Nueva York y The Waste Land. *Boletín Fundación Federico García Lorca*, 165-177.
- Young, H. (1998). La primera recepción de Federico García Lorca en los Estados Unidos (1931-1941). *América en un Poeta. Los viajes de Federico García Lorca al Nuevo Mundo y su repercusión en la literatura americana*. (págs. 105-118). Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.

ANEXO I

Número de veces que han aparecido los poemas en las antologías consultadas descritas en el apartado 1.3. «Materiales y metodología» teniendo en cuenta su apartado. Subrayamos en la tabla los poemas más antologados y escogidos de cada sección.

Tabla 12. Poemas más antologados según las antologías consultadas.

	Poema	Nº de veces que aparece en la antologías
1	Vuelta del paseo	4
1	Tu infancia en Menton	1
1	Intermedio	1
2	Rey de Harlem	2
2	Iglesia	2
3	La aurora	8
3	Ciudad sin sueño	4
3	Danza de la muerte	2
3	Paisaje vomita	1
3	Paisaje orina	1
3	Panorama ciego	1
4	Poema doble del lago Edén	4
5	Vaca	1
5	Niña ahogada en el pozo	5
6	Muerte	1
6	Luna y panorama	2
6	Nocturno	2
6	Paisaje perro	1
7	Nueva York Oficina y denuncia	3
7	Crucifixión	1
8	Grito hacia Roma	4
8	Oda a Walt	3
9	Vals en las ramas	1
10	Son de negros en Cuba	1

ANEXO II

A continuación, en este apartado vamos a copiar los poemas de nuestro corpus junto con las variables que hemos observado que presentan las versiones en español (ya que se tratan de ediciones bilingües todas menos la de Stephen Fredman de 1975). Se copiará primero el verso de Anderson, el texto que hemos tomado como modelo y que ya ha sido incorporado íntegramente en los correspondientes apartados de cada poema dedicados a la reproducción del texto base. Debajo de cada verso, se proporciona la variante que pueda presentar, hay tantos colores como número de variantes (pudiendo haber como máximo cinco variantes por cada verso, teniendo cuenta que son cinco las traducciones que aportan sus versiones en español).

Para distinguir el origen de estas variantes hemos copiado las iniciales de los traductores al final del verso y entre paréntesis. Si varios traductores presentan la misma variante, todos estos aparecerán al final del verso con sus siglas. En las ocasiones en las que los versos sean iguales en Anderson (2014) y en los textos que manejaban los traductores, simplemente no se añadirá nada.

Las iniciales utilizadas aquí son las siguientes:

B.B. Ben Belitt

M&S Medina y Statman

R.H. Rolfe Humphries

S&W Simon & White

U&D Uhler y Dahl

VUELTA DEL PASEO

Asesinado por el cielo.

Asesinado por el cielo (R.H.)

Asesinado por el cielo, (B.B., M&S)

Entre las formas que van hacia la sierpe

entre las formas que van hacia la sierpe (R.H., B.B., M&S)

y las formas que buscan el cristal

y las formas que buscan el cristal, (B.B., M&S, U&D)

dejaré crecer mis cabellos.

dejaré crecer mis cabellos (R.H.)

Con el árbol de muñones que no canta

y el niño con el blanco rostro de huevo.

y el niño con el blanco rostro de huevo (R.H.)

Con los animalitos de cabeza rota

y el agua harapianta de los pies secos.

y el agua harapianta de los pies secos (R.H.)

Con todo lo que tiene cansancio sordomudo

y mariposa ahogada en el tintero.

y mariposa ahogada en el tintero (R.H.)

Tropezando con mi rostro distinto de cada día.

Tropezando con mi rostro distinto de cada día (R.H., B.B.)

¡Asesinado por el cielo!

LA AURORA

La aurora de Nueva York tiene

La Aurora de Nueva York tiene (B.B.)

cuatro columnas de cieno

y un huracán de negras palomas

que chapotean las aguas podridas.

que chapotean las aguas podridas; (R.H.)

La aurora de Nueva York gime

por las inmensas escaleras

buscando entre las aristas

nardos de angustia dibujada.

La aurora llega y nadie la recibe en su boca

porque allí no hay mañana ni esperanza posible.

porque allí no hay mañana ni esperanza posible: (R.H.)

A veces las monedas en enjambres furiosos

taladran y devoran abandonados niños.

Los primeros que salen comprenden con sus huesos

que no habrá paraíso ni amores deshojados;

que no habrá paraíso ni amores deshojados: (R.H., S&W)

saben que van al cieno de números y leyes,

a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.

La luz es sepultada por cadenas y ruidos

en impúdico reto de ciencia sin raíces.

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes

como recién salidas de un naufragio de sangre.

NOCTURNO DEL HUECO

I

Para ver que todo se ha ido,
Para ver que todo se ha ido (R.H.)
para ver los huecos y los vestidos,
Para ver los huecos y los vestidos (R.H.)
¡dame tu guante de luna,
¡dame tu guante de luna (R.H.)
¡dáme tu guante de luna, (B.B.)
tu otro guante de hierba,
tu otro guante perdido en la hierba (R.H.)
tu otro guante perdido en la hierba, (B.B., M&S)
amor mío!

Puede el aire arrancar los caracoles
muertos sobre el pulmón del elefante
muertos sobre la piel del elefante (R.H.)
muerto sobre el pulmón de elefante (U&D)
y soplar los gusanos ateridos
de las yemas de luz o de las manzanas.
de las yemas de luz o de las manzanas (R.H.)
de las yemas de luz o las manzanas. (B.B., M&S)

Los rostros bogan impasibles
bajo el diminuto griterío de las hierbas
bajo el diminuto griterío de las yerbas (B.B., M&S)
bajo el diminutivo griterío de las hierbas (U&D)
y en el rincón está el pechito de la rana
y en el rincón o en el pechito de la rana (R.H.)
y en el rincón está el pechito de la rana, (S&W)
turbio de corazón y mandolina.
turbio de corazón y mandolina (R.H.)

En la gran plaza desierta
mugía la bovina cabeza recién cortada
y eran duro cristal definitivo
las formas que buscaban el giro de la sierpe.
las formas que buscaban el giro de la sierpe (R.H.)

Para ver que todo se ha ido,
Para ver que todo se ha ido (R.H., B.B., M&S, S&W)
dame tu mudo hueco, ¡amor mío!
dame tu mudo hueco ¡amor mío! (R.H.)
dáme tu mudo hueco, ¡amor mío! (B.B.)
Nostalgia de academia y cielo triste.
Donde el cielo agrupa en silencio sus cabañas abandonadas (R.H.)
¡Para ver que todo se ha ido!
Para ver que todo se ha ido. (R.H.)

Aquí cantan los huecos de mañana
con los huecos de ayer sobre mis manos
dos sapos de ceniza, dos rumores
de mi apariencia que mana y borbotea (R.H.)

Dentro de ti, amor mío, por tu carne,
(Dentro de ti amor mío por tu carne (R.H.)
Dentro de ti, amor mío; por tu carne, (B.B.)
¡qué silencio de trenes boca arriba!,
¡qué silencio de trenes boca arriba! (R.H., S&W)
¡qué silencio de trenes bocarriba! (B.B.)
¡cuánto brazo de momia florecido!,
¡cuánto brazo de momia florecido! (R.H., B.B., S&W)
¡qué cielo sin salida, amor, qué cielo!
¡qué cielo sin salida! ¡amor! ¡qué cielo!) (R.H.)

Para ver que todo se ha ido

para ver los huecos de nubes y ríos
dame tus ramos de laurel, amor
¡para ver que todo se ha ido. (R.H.)

Es la piedra en el agua y es la voz en la brisa
Es la piedra en el agua y es la voz en el aire (R.H.)
bordes de amor que escapan de su tronco sangrante.
bordes de amor que escapan de su tronco sangrante (R.H.)
Basta tocar el pulso de nuestro amor presente
Basta tocar el pulso de nuestro amor (R.H.)
para que broten flores sobre los otros niños.
para que broten flores sobre los otros niños (R.H.)
Para ver que todo se ha ido,
Para ver que todo se ha ido. (B.B., M&S, S&W)
para ver los huecos de nubes y ríos,
Para ver los huecos de nubes y ríos. (B.B., M&S, S&W)
dame tus ramos de laurel, amor,
Dáme tus manos de laurel, amor. (B.B.)
Dame tus manos de laurel, amor. (M&S)
Dame tus ramos de laurel, amor. (S&W)
¡para ver que todo se ha ido!
¡Para ver que todo se ha ido! (B.B., M&S, S&W)

Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba, conservando las huellas de las ramas de sangre
Ruedan los huecos puros por mí, por ti en el alba (R.H.)
Ruedan los huecos puros, por mí, por ti, en el alba (B.B., M&S, S&W)
y algún perfil de yeso tranquilo que dibuja
y algún perfil de yeso, que tranquilo dibuja (R.H.)
instantáneo dolor de luna apuntillada.
instantánea sorpresa de luna apuntillada (R.H.)

Mira formas concretas que buscan su vacío,
Mira formas concretas que buscan su vacío (R.H.)

Mira formas concretas que buscan su vacío. (B.B., M&S, S&W)

perros equivocados y manzanas mordidas.

perros equivocados y manzanas mordidas (R.H.)

Perros equivocados y manzanas mordidas. (B.B., M&S, S&W)

Mira el ansia, la angustia de un triste mundo fósil
que no encuentra el acento de su primer sollozo.

Cuando busco en la cama los rumores del hilo,

Cuando cuento en la cama los rumores del hilo (R.H.)

Cuando busco en la cama los rumores del hilo (B.B., M&S, S&W)

has venido, amor mío, a cubrir mi tejado.

has venido, amor mío, a cubrir mi tejado (R.H.)

El hueco de una hormiga puede llenar el aire

El hueco de una hormiga puede llenar el aire, (B.B., M&S, S&W)

pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos.

pero tú vas gimiendo sin norte por mis ojos (R.H.)

No, por mis ojos no, que ahora me enseñas

cuatro ríos ceñidos en tu brazo,

cuatro ríos ceñidos en tu brazo (R.H.)

cuatro ríos ceñidos en tu brazo. (S&W)

en la dura barraca donde la luna prisionera

En la dura barraca donde la luna prisionera (R.H., S&W)

devora a un marinero delante de los niños.

devora a un marinero delante de los niños (R.H.)

Para ver que todo se ha ido,

Para ver que todo se ha ido (R.H., B.B., M&S)

¡amor inexpugnable, amor huido!

¡Amor inexpugnable, amor huido! (R.H.)

No, no me des tu hueco,

No, no me des tu hueco. (R.H.)

¡que ya va por el aire el mío!

¡qué ya va por el aire el mío! (U&D)

¡Ay de ti, ay de mí, de la brisa!

Para ver que todo se ha ido.

Para ver que todo se ha ido (R.H.)

II

Ya terminaron las hormigas

Alguna leve sierpe de aire y hojas

subía por el muro de cal casi ahogada (R.H.)

Yo.

Yo (R.H.)

Con el hueco blanquísimo de un caballo,

con el hueco blanquísimo de mi caballo (R.H.)

crines de ceniza. Plaza pura y doblada.

crines de ceniza, plaza pura y doblada (R.H.)

Yo.

Yo (R.H.)

Mi hueco traspasado con las axilas rotas.

mi hueco traspasado con las axilas rotas (R.H.)

Piel seca de uva neutra y amianto de madrugada.

Piel seca de uva neutra y amianto de madrugada (R.H.)

Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo.

(Toda la luz del mundo cabe dentro de un ojo (R.H.)

Canta el gallo y su canto dura más que sus alas.

canta el gallo y su canto dura más que sus alas) (R.H.)

Yo.

Yo (R.H.)

Con el hueco blanquísimo de un caballo.

con el hueco blanquísimo de mi caballo (R.H.)

Rodeado de espectadores que tienen hormigas en las palabras.

Rodeados de espectadores que tienen hormigas en las palabras (R.H.)

En el circo del frío sin perfil mutilado.

En el arco del frío sin perfil mutilado (R.H.)

Por los capiteles rotos de las mejillas desangradas.

por los capiteles rotos de las mejillas desangradas (R.H.)

Yo.

Yo (R.H.)

Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen,

Mi hueco sin ti, ciudad sin tus muertos que comen (R.H.)

Mi hueco sin ti, ciudad, sin tus muertos que comen. (B.B., M&S, S&W)

ecuestre por mi vida definitivamente anclada.

ecuestre por mi vida definitivamente anclado (R.H.)

Ecuestre por mi vida definitivamente anclada. (B.B., M&S, S&W)

Yo.

No hay siglo nuevo ni luz reciente.

(No hay siglo nuevo ni luz reciente (R.H.)

Sólo un caballo azul y una madrugada.

Solo un caballo y una madrugada) (R.H.)

Sólo un caballo azul y una madrugada. (B.B.)

NEW YORK
(OFICINA Y DENUNCIA)

Debajo de las multiplicaciones

hay una gota de sangre de pato;

hay una gota de sangre de pato. (B.B., M&S)

debajo de las divisiones

Debajo de las divisiones (B.B., M&S)

hay una gota de sangre de marinero;

hay una gota de sangre de marinero. (B.B., M&S)

debajo de las sumas, un río de sangre tierna.

Debajo de las sumas, un río de sangre tierna; (B.B., M&S)

Un río que viene cantando

un río que viene cantando (B.B., M&S)

por los dormitorios de los arrabales,

y es plata, cemento o brisa

en el alba mentida de New York.

en el alba mentida de New-York. (R.H.)

Existen las montañas. Lo sé.

Existen las montañas, lo sé. (B.B., M&S)

Y los anteojos para la sabiduría.

Y los anteojos para la sabiduría, (B.B., M&S)

Lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo.

lo sé. Pero yo no he venido a ver el cielo. (B.B., M&S)

He venido para ver la turbia sangre,

la sangre que lleva las máquinas a las cataratas

y el espíritu a la lengua de la cobra.

Todos los días se matan en New York

Todos los días se matan en New-York (R.H.)

cuatro millones de patos,

cinco millones de cerdos,

dos mil palomas para el gusto de los agonizantes,

un millón de vacas,

Un millón de vacas, (R.H.)

un millón de corderos

y dos millones de gallos,

y dos millones de gallos (R.H., B.B.)

que dejan los cielos hechos añicos.

Más vale sollozar afilando la navaja

o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías,

o asesinar a los perros en las alucinantes cacerías (B.B.)

que resistir en la madrugada

los interminables trenes de leche,

los interminables trenes de sangre

los interminables trenes de sangre, (B.B.)

y los trenes de rosas maniatadas

por los comerciantes de perfumes.

Los patos y las palomas

Los patos y las palomas, (M&S, S&W)

y los cerdos y los corderos

ponen sus gotas de sangre

debajo de las multiplicaciones,

debajo de las multiplicaciones; (B.B.)

y los terribles alaridos de las vacas estrujadas

llenan de dolor el valle

donde el Hudson se emborracha con aceite.

Yo denuncio a toda la gente

que ignora a la otra mitad,

que ignora la otra mitad, (B.B., M&S, S&W, U&D)

la mitad irredimible

que levanta sus montes de cemento

donde laten los corazones

de los animalitos que se olvidan

y donde caeremos todos

en la última fiesta de los taladros.

Os escupo en la cara.

La otra mitad me escucha

devorando, cantando, volando, en su pureza

devorando, orinando, volando, en su pureza (R.H., B.B.)

devorando, cantando, volando en su pureza, (M&S)

devorando, orinando, volando en su pureza, (S&W)

devorando, orinando, volando en su pureza (U&D)

como los niños de las porterías

que llevan frágiles palitos

a los huecos donde se oxidan

las antenas de los insectos.

No es el infierno, es la calle.

No es la muerte. Es la tienda de frutas.

No es la muerte, es la tienda de frutas. (B.B., M&S)

Hay un mundo de ríos quebrados y distancias inasibles

en la patita de ese gato quebrada por el automóvil,

en la patita de ese gato quebrada por un automóvil, (R.H., S&W)

y yo oigo el canto de la lombriz

en el corazón de muchas niñas.

Óxido, fermento, tierra estremecida.

Tierra tú mismo que nadas por los números de la oficina.

¿Qué voy a hacer? ¿Ordenar los paisajes?

¿Qué voy a hacer. ¿Ordenar los paisajes? (R.H.)

¿Qué voy a hacer, ordenar los paisajes? (B.B., M&S)

¿Qué voy a hacer?, ¿Ordenar los paisajes? (U&D)

¿Ordenar los amores que luego son fotografías?

¿Ordenar los amores que luego son fotografías, (B.B., M&S, S&W)

Que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre.

que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre? (B.B., M&S)

¿Que luego son pedazos de madera y bocanadas de sangre? (U&D)

No, no; yo denuncio,

No, no; yo denuncio. (M&S, S&W)

yo denuncio la conjura

Yo denuncio la conjura (M&S, S&W)

de estas desiertas oficinas

que no radian las agonías,
que no radian las agonías (R.H.)
que borran los programas de la selva,
que borran los programas de la selva (R.H.)
y me ofrezco a ser comido por las vacas estrujadas
cuando sus gritos llenen el valle
cuando sus gritos llenan el valle (S&W, U&D)
donde el Hudson se emborracha con aceite.

SON DE NEGROS EN CUBA

Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba,

Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba (R.H.)

Cuando llegue la luna llena iré a Santiago de Cuba. (M&S)

iré a Santiago

iré a Santiago, (B.B.)

Iré a Santiago. (M&S)

en un coche de agua negra.

en un coche de agua negra (R.H.)

En un coche de agua negra. (M&S)

Iré a Santiago.

iré a Santiago (R.H.)

Cantarán los techos de palmera.

cantarán los techos de palmera (R.H.)

Iré a Santiago.

iré a Santiago (R.H.)

Cuando la palma quiere ser cigüeña

Cuando la palma quiere ser cigüeña, (B.B., S&W)

Cuando la palma quiere ser cigüeña. (M&S)

iré a Santiago.

iré a Santiago (R.H.)

Iré a Santiago. (M&S)

Y cuando quiere ser medusa el plátano

y cuando quiere ser medusa el plátano (R.H.)

y cuando quiere ser medusa el plátano, (B.B.)

y cuando quiere ser medusa el plátano. (M&S)

Y cuando quiere ser medusa el plátano, (S&W)

iré a Santiago.

Iré a Santiago. (M&S)

Iré a Santiago

Iré a Santiago, (B.B.)

con la rubia cabeza de Fonseca.

Con la rubia cabeza de Fonseca. (M&S)

Iré a Santiago.

Y con el rosa de Romeo y Julieta

Y con la rosa de Romeo y Julieta (B.B.)

Y con la rosa de Romeo y Julieta. (M&S)

iré a Santiago.

Iré a Santiago. (M&S)

Mar de papel y plata de moneda.

Mar de papel y plata de monedas. (M&S)

Iré a Santiago.

¡Oh Cuba! ¡Oh ritmo de semillas secas!

¡Oh Cuba, oh ritmo de semillas secas! (M&S)

Iré a Santiago.

¡Oh cintura caliente y gota de madera!

Iré a Santiago.

Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco.

¡Arpa de troncos vivos, caimán, flor de tabaco! (M&S)

¡Arpa de troncos vivos. Caimán. Flor de tabaco! (U&D)

Iré a Santiago.

Siempre he dicho que yo iría a Santiago

Siempre dije que yo iría a Santiago (M&S)

en un coche de agua negra.

Iré a Santiago.

Brisa y alcohol en las ruedas.

Brisa y alcohol en las ruedas (R.H.)

Brisa y alcohol en las ruedas, (B.B., S&W)

Iré a Santiago.

iré a Santiago (R.H.)

iré a Santiago. (B.B., S&W)

Mi coral en la tiniebla.

Mi coral en la tiniebla (R.H.)

Mi coral en la tiniebla, (B.B., S&W)

Iré a Santiago.

iré a Santiago. (R.H., B.B., S&W)

El mar ahogado en la arena.

El mar ahogado en la arena (R.H.)

El mar ahogado en la arena, (B.B., S&W)

Iré a Santiago.

iré a Santiago (R.H.)

iré a Santiago, (B.B.)

iré a Santiago. (S&W)

Calor blanco, fruta muerta.

calor blanco, fruta muerta (R.H.)

calor blanco, fruta muerta, (B.B.)

Iré a Santiago.

iré a Santiago. (B.B., S&W)

¡Oh bovino frescor de cañaveras!

¡O bovino frescor de cañavera! (M&S)

¡Oh bovino frescor de cañavera! (S&W)

¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiro y barro!

¡Oh Cuba! ¡Oh curva de suspiros y barro! (R.H.)

¡O Cuba! ¡O curva de suspiro y barro! (M&S)

Iré a Santiago.



