TRADUCIR A LORCA

FERNANDO GARCÍA DE LA BANDA

Universidad Complutense de Madrid

0. INTRODUCCIÓN

Si la buena poesía se presenta a menudo —no sin cierta razón— como lo intraducible por antonomasia, Federico García Lorca es, entre los modernos, el paradigma de un autor que se resiste a toda traducción.

Con motivo de la reciente publicación de dos traducciones de *Poeta en Nueva York* (al inglés y al neerlandés) (1), exactamente medio siglo después de la primera edición, presentamos un breve estudio de las dificultades de traducir a este poeta. Para ello se comentarán una serie de ejemplos de ésta y otras obras del autor y su traducción al inglés/neerlandés.

Los ejemplos se agruparán en torno a la traducción de elementos culturales, de algunos efectos sonoros, y sobre todo se centrarán en las dificultades de la traducción de tres tipos de imágenes presentes en la obra lorquiana: la imagen tradicional, la imagen expresionista y la imagen surrealista.

1. TRADUCCIÓN DE ELEMENTOS CULTURALES

La mayoría de los títulos de poemas del Lorca "gitano" *(Poema del Cante Jondo/Romancero Gitano)* presentan matices culturales de difícil traducción. El traductor, al que normalmente le faltarán los referentes equi-

(1) Federico García Lorca: *Poet in New York*, trad. Greg Simon y Steven F. White (edición bilingüe), Harmondsworth: Penguin, 1990. Federico García Lorca: *Dichter in New York*, trad. y apéndice de Dolf Verspoor (edición bilingüe), Amsterdam: Meulenhoff, 1990.

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

valentes en la lengua terminal para "naturalizar" el término, habrá de contentarse con "exotizar" continuamente, esto es, tomar prestado el término cultural (2).

El segundo paso del traductor, una vez definido el polo en el que quiere moverse (exotizar/naturalizar), es el de ser coherente con el criterio establecido, de forma que la traducción refleje una visión homogénea del fenómeno cultural global presente en el original. Aquí es donde fallan la mayoría de los traductores, y aquí queremos hacer hincapié una vez más en la importancia del concepto de "estrategia" si se quiere que una traducción sea algo más que un ejercicio de improvisación más o menos acertado.

Por ejemplo, en la misma traducción inglesa (3) —y en elementos de idéntica naturaleza— se dan:

— *exotizaciones*

¡Ay!	*Ay!* (*vs. Alas!*, etc.)
La Soleá	*The Soleá*
Saeta	*Saeta*
Sevilla	*Sevilla (vs. Seville)*

— *naturalizaciones*

Poema del Cante Jondo	*Poem of the Deep Song*
Falseta	*Guitar Flourish*
Clamor	*Death Knell*
Café Cantante	*Flamenco Cabaret*
La Lola	*Lola*

— *incoherencias*

Paso	*Stage*
El Paso de la Seguiriya	*The Passing Stage of The Seguiriya*

También el título del libro de poemas se adapta: *Poema del Cante Jondo/ Poem of the Deep Song* ("Cante Jondo" > " Cante Hondo" > "Canción Honda" > *Deep Song*) en donde se aprecia perfectamente la distancia que

(2) Véase "Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translatability" en J. S. Holmes: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 1988, p. 48 y ss.

(3) Federico García Lorca: *Poem of the Deep Song/Poema del Cante Jondo*, trad. e introducción de Carlos Bauer (edición bilingüe), San Francisco: City Light Books, 1987.

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

separa al original de su traducción. Uno habría apostado en este caso por el préstamo *Poem of the Cante Jondo*, debido al carácter emblemático del título, aunque dado que la traducción aparece en todo momento —incluso en la cubierta del libro— acompañada del original castellano, se trata sin duda de una forma de atraer al lector anglosajón, al que un título demasiado oscuro podría ahuyentar.

Por supuesto que no abogamos por el mantenimiento a rajatabla de una u otra postura, pues entendemos, con Holmes —véase nota 2—, que en toda traducción el traductor ha de moverse con cierta libertad en los ejes diacrónico (historizar/modernizar) y sincrónico (exotizar/naturalizar), pero sí que volvemos a apelar a la necesidad de que el traductor defina una estrategia o criterio claro para cada elemento y aplique ese criterio de manera coherente; de otra forma la crítica de la traducción está de más.

Nuestra opinión es que en la traducción de estos títulos de poemas de Lorca el criterio debería ser, salvo las necesarias excepciones, eminentemente exotizante para tratar de "retener" el mayor número de connotaciones culturales. Compárese:

Reyerta	*Fight*	
Son de Negros en Cuba	*Blacks Dancing to Cuban Rhythms*	*Son van Zwarten op Cuba*

Obsérvese que en el segundo ejemplo se ha mantenido en neerlandés el único elemento exótico, la palabra "Son" y se ha traducido el resto con una sintaxis muy literal, mientras en inglés se ha evitado, transformando "Son" en *Cuban Rhythms* y añadiendo *dancing to*. Compárese el efecto del original y el de la versión "naturalizada": "Son de Negros en Cuba"/"Negros Bailando Ritmos Cubanos".

2. TRADUCCIÓN DE ELEMENTOS SONOROS

A excepción de *Poeta en Nueva York* y *Tierra y Luna*, en donde reina el verso libre con todas las demás técnicas vanguardistas, en toda la obra lorquiana predomina la sonoridad: el metro escogido, la rima natural, la palabra precisa que provoca un efecto de exotismo, de dureza o de sonora musicalidad, lo que hace que sus traducciones se produzcan con cuentagotas. Tan proverbial es la dificultad de traducir a Lorca que sus traductores, tras largos años de trabajo, terminan especializándose y —tal es el caso de Dolf Ver-

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

spoor en el área neerlandófona— se les acaba conociendo como "el traductor de Lorca".

Igualmente es paradigmática la polémica que acompaña inexorablemente a sus traducciones: si se mantiene el ritmo, la rima y demás componentes sonoros, recreando en la lengua terminal los efectos del original —y por consiguiente alejándose aquí y allá del significado literal— se dirá (es de nuevo el caso de Verspoor) que se trata de recreaciones *sui generis*, demasiado libres, que deforman el espíritu del original; si se traducen literalmente en prosa (como ha hecho J. L. Gili para Penguin) (4) se dirá que se pierde la poesía, la magia y hasta "el duende" del original. Y si se intenta una versión que procure reflejar tanto el fondo como la forma, la crítica se cebará en la enorme distancia expresiva entre uno y otro texto. Veamos sólo tres ejemplos:

1. Romance de la luna, luna. *Ballad of the Moon, Moon.*

2. Cien jacas caracolean. *A hundred ponies are prancing.*
   Sus jinetes están muertos. *Their riders are all dead.*

3. Negros. Negros. Negros. Negros. *Blacks! Blacks! Blacks! Blacks!* *Zwarten! Zwarten! Zwarten! Zwarten!*

En 1. el inglés pierde la gracia de una repetición, natural en el original, que alcanza casi el ridículo al verterse en monosílabo con vocal larga acentuada. En 2. se pierde la fuerza de las aliteraciones en [x] y [k], el exotismo de las palabras "jaca"/"jinete"/"caracolean" *(ponies/riders/prancing)*, pero sobre todo destaca la traducción de "jacas" por *ponies* que convierte la imagen en chirigota, pues si bien la jaca es una "yegua de poca alzada", ésta sugiere una idea muy distinta del pequeño *poney*.

Por último, en 3. se utiliza la repetición con un efecto distinto al de 1.: si allí era un intensificador estético, aquí intensifica la pluralidad; se trata, efectivamente, de muchos negros: uno los ve por todas partes, allá donde mire ve "negros". En inglés se pierde el ritmo del original debido a que "blacks!" es monosílaba y pierde algo de la serenidad del original para convertirse en cuatro golpes de látigo (obsérvese el uso de signos de admiración en las dos versiones germánicas), mientras en neerlandés se mantiene el

(4) Lorca: *Selected Poems*, introducción y trad. literal en prosa de J. L. Gili (edición bilingüe), Harmondsworth: Penguin, 1960.

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

ritmo del original pero —como en inglés— los signos de admiración producen un efecto completamente distinto al original: en el original de asombro sereno, en las traducciones de agresividad y amenaza.

3. IMAGEN TRADICIONAL, IMAGEN EXPRESIONISTA E IMAGEN SURREALISTA

En la poesía de Lorca podemos distinguir al menos tres tipos de imagen: la imagen tradicional, característica sobre todo de su primera etapa, que va dejando paso a una imaginación surrealista muy temprana, y que se va desarrollando junto a lo que, a nuestro juicio, es una marcada veta de expresionismo lingüístico, que se manifiesta desde *Poeta en Nueva York* y que nos parece que no ha recibido suficiente atención por parte de la crítica.

3.1. La imagen tradicional

En la imagen tradicional, la intención primaria es "estética": la relación entre el término real y el término imaginado es descriptiva o explicativa, y no se tensa demasiado el hilo entre uno y otro, no se obliga al lector a un gran esfuerzo interpretativo. Dos ejemplos, uno del tipo más elemental: "para tus manos suaves como las uvas" (Neruda), otro del tipo múltiple o "impresionista" (5): "La tarde es polvo y sol" (A. Machado).

En el siguiente fragmento —los doce primeros versos del "Romance Sonámbulo"— observamos cómo la imagen tradicional, en el tipo de poesía que Pound denomina "Melopeia", "se carga, más allá de su significación, con cierta propiedad musical que dirige el alcance y el encauzamiento de esta significación" (6). De ahí la dificultad de su traducción: no son las palabras las difíciles de traducir (muy al contrario, en este caso no podían ser más sencillas), tampoco las imágenes en sí mismas, sino esta "propiedad musical" de que se cargan las imágenes, debido al metro octosilábico, a la

(5) Dejamos para otro lugar, por falta de espacio, la relación entre el tipo de imagen que Lázaro Carreter denomina "metafora impresionista" y los tres tipos que aquí se tratan. Remitimos al lector interesado a Fernando Lázaro Carreter: *De poética y poéticas*, Madrid: Cátedra, 1990, cap. 14, "La metáfora impresionista", pp. 223-231.

(6) Se encontrarán estas ideas de Pound comentadas en mi artículo "Traducción de poesía y traducción poética", en M. Raders y J. Sevilla (eds.): *III Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*, 2-6 de abril de 1990, Madrid: Ed. Complutense, 1993, p. 121 y ss.

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

leve asonancia en los versos pares y, por supuesto, a la plasticidad visual y sonora de las palabras:

Verde que te quiero verde.	*Green, green, I love you green.*	*Groen wat houd ik van je groen.*
Verde viento. Verdes ramas.	*Green wind. Green branches.*	*Groene takken. Groene vlagen.*
El barco sobre la mar	*The ship upon the sea*	*Op de golven vaart de boot*
y el caballo en la montaña.	*and the horse on the mountain.*	*en het ros bestijgt de paden.*
Con la sombra en la cintura	*With the shadow at her waist*	*Met de schaduw om haar middel*
ella sueña en su baranda,	*she dreams on her balcony,*	*droomt zij aan haar balustrade,*
verde carne, pelo verde,	*green flesh, green hair,*	*met haar ogen koud als zilver,*
con ojos de fría plata.	*and eyes of cold silver.*	*groen het vlees en groene haren.*
Verde que te quiero verde.	*Green, green, I love you green.*	*Groen wat houd ik van je groen.*
Bajo la luna gitana	*Beneath the gipsy moon*	*Dingen staan naar haar te staren*
las cosas la están mirando	*things are looking at her,*	*onder de zigeunermaan*
y ella no puede mirarlas.	*things she cannot see.*	*en zij kan ze niet ontwaren.*

("Romance Sonámbulo": *Romancero Gitano*)

En la traducción al inglés de J. L. Gili, por ser traducción en prosa —aunque a efectos de composición la presentamos aquí correspondiendo verso con verso con el original— se muestra en qué se convierte la "Melopeia" cuando se ve despojada de su "propiedad musical": al perder toda musicalidad, hasta las imágenes se vacían. La traducción al neerlandés, a cargo de Barber van de Pol y Maarten Steenmeijer, sin embargo, ha mantenido un octosílabo de ritmo muy vigoroso y la asonancia de los versos pares, lo que —salvando la lógica distancia con el original (viento-mar-montaña/*vlagen-golven-paden*)— hace que el fragmento suene bien y que las imágenes adquieran la fuerza de la música del conjunto.

3.2. La imagen expresionista

En la imagen expresionista se impone lo moral: el uso moral de una idea o imagen —a menudo abstracta— con la intención consciente y clara de conmover, chocar al corazón. Parte de la idea de que hay que "dejar hablar al lenguaje" para liberar al lenguaje "normal" que está "amordazado". Sus

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

técnicas son deformar, exagerar, cargar las tintas o recurrir a combinaciones inusuales: que las palabras choquen entre sí, produzcan chispas, multipliquen su poder expresivo, expriman toda su semasia connotativa hasta estallar en un grito. Se trata de obtener del lenguaje el máximo volumen semántico.

En la clasificación de Pound este tipo de imagen estaría cerca (o para ser más precisos, podría considerarse un antecedente) del tercer tipo de poesía, la "Logopeia", y la define como "la danza del intelecto entre las palabras; las palabras aquí se emplean no sólo por su significado directo, e interviene la ironía. Este es —prosigue Pound— el más reciente de los modos y quizá el más malicioso y evasivo".

En los siguientes ejemplos se puede observar cómo en la imagen expresionista a menudo se da un alto grado de abstracción y no pocas veces se utilizan combinaciones léxicas extraordinarias (angustia imperfecta/marineros definitivos/porvenir de diamante/soledad prevista/noche abierta de piernas/rosas maniatadas) (7), en las que uno de los elementos suele ser concreto y el otro abstracto.

¡El mascarón! ¡Mirad el mascarón!	*The mask! Look at the mask!*	*Het dansmasker! Kijk het dansmasker!*
¡Cómo escupe veneno de bosque	*And how it spits its forest poison*	*hoe het zijn oerwoudgif uitspuwt*
por la angustia imperfecta de Nueva York!	*through New York's imperfect anguish!*	*over de onvoltooide angst van New York!*

("Danza de la Muerte": *Poeta en Nueva York*)

Porque hay un mundo de la muerte con marineros definitivos	*Because there is a world of death whose perpetual sailors*	*Want er is een wereld van dood met blijvende zeelui*
que se asomarán a los arcos	*will appear in the arches*	*die in de poorten verschijnen*
y os helarán por detrás de los árboles.	*and freeze you from behind the trees.*	*en jullie bevriezen achter bomen.*

("Nocturno en Battery Place": *Poeta en Nueva York*)

---

(7) Compárese con la imagen de Georg Heym: "*Auf einem Häuserblocke* sitzt er breit"/"Sobre un bloque de casas *está abierto de piernas*", en el poema "Der Gott der Stadt"/"El Dios de la Ciudad", en *Stadler-Heym-Trakl: Poesía expresionista alemana*, edición bilingüe y trad. Jenaro Talens y Ernst-Edmund Keil. Madrid: Hiperión, 1981, pp. 60-61.

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

En "Niña ahogada en el pozo" de *Poeta en Nueva York* abundan las referencias a la geometría (otro tema clásico del expresionismo):

Pero nadie en lo oscuro podrá darte distancias	*But no one in the darkness will be able to give you distances*	*Maar niemand in het donker kan je afstanden aanreiken*
sino afilado límite, porvenir de diamante.	*only sharpened limits: diamond's future.*	*anders dan vlijmscherpe grens, diamanthard vooruitzicht.*
...que no desemboca.	*...that never reaches the sea.*	*...dat niet uitmondt.*
Tú lates para siempre definida en tu anillo.	*You pulsate forever, defined by your ring.*	*Klopt jouw bloed voorgoed omschreven in je ring.*
Eterna en los finales de unas ondas que aceptan	*You will always be ahead of some waves that accept*	*Eeuwig binnen de uitersten van gelaten water,*
combate de raices y soledad prevista.	*the combat of roots and anticipated solitude.*	*gevecht van wortels en voorziene eenzaamheid.*
¡Cada punto de luz te dará una cadena!	*Every point of light will toss you a chain!*	*Elk stipje licht reikt je een ketting aan!*
No, que no desemboca. Agua fija en un punto.	*No, that never reaches the sea. Water fixed in one place.*	*Nee, dat niet uitmondt. Water, op één star punt.*

Pound añade que la *Logopeia* no se presta a la traducción, aunque la actitud de espíritu que refleja puede darse a través de una paráfrasis. En los casos que comentamos nos parece que la mayor dificultad es precisamente que la imagen expresionista —y el expresionismo en general— está ligado a la forma concreta de expresión —en nuestro caso el idioma—, pues tan sólo en ese idioma se alcanza que las palabras "produzcan chispas" y descarguen el máximo contenido semántico. Al trasladarlas a un sistema lingüístico distinto, las palabras entablan nuevas relaciones, se cargan y descargan a la vez, dando lugar a imágenes que, salvo raras excepciones, carecen de la fuerza original, p. ej. "marineros definitivos" > *perpetual* ("perpetuos") *sailors/blijvende* ("permanentes") *zeelui*; "rosas maniatadas" > *roses, manacled* ("esposadas")/*rozen geketend* ("encadenadas").

Los tres ejemplos siguientes estarían a caballo entre la imagen expresionista y la surrealista, pues se trata de imágenes de gran fuerza plástica, en

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

donde el elemento visual tiene gran importancia, pero la intención predominante parece la moral (frente a la intención estética o la de apelar al inconsciente). Es interesante que aún hoy los especialistas no se han puesto de acuerdo en lo tocante a algunos límites difusos de ambos movimientos (8).

Todo está roto por la noche	*Everything is shattered in the night*	*Alles stukgemaakt door de nacht*
abierta de piernas sobre las terrazas.	*that spreads its legs on the terraces.*	*met open benen op de platte daken.*

("Nocturno de Battery Place": *Poeta en Nueva York*)

Porque es verdad que la gente	*Because it's true, there are people*	*Want het is waar dat de mensen*
quiere echar las palomas a las alcantarillas.	*who want to dump doves in the sewers.*	*duiven in de riolen willen gooien.*

("El niño Stanton": *Poeta en Nueva York)*

y los trenes de rosas maniatadas	*and the trains of roses, manacled*	*en de treinen met rozen geketend*
por los comerciantes de perfume.	*by the dealers in perfume.*	*door de handelaars in parfum.*

("New York: Oficina y Denuncia": *Poeta en Nueva York)*

3.3. La imagen surrealista

Por último, en la imagen surrealista se impone lo visual: por medio de una asociación arbitraria se quiere provocar una respuesta del inconsciente que nos conduzca a un plano más real o verdadero. Si en el expresionismo se trata de "dejar hablar al lenguaje", aquí se trataría de "dejar pensar al ce-

(8) *"...and it is both shocking and amusing to read and to compare the relevant entries found in reference works like* A Modern Lexicon of Literary Terms, A Reader's Guide to Literary Terms, *the* Handbook to Literature *by* Thrall *and* Hibbard *(where Eliot's "Waste Land" is called "the poetic classic of the movement") or* Laffont-Bompiani's Dictionnaire universel des lettres *(whose definition would seem to be more appropriate to Surrealism)".* Ulrich Weisstein: *Expressionism as an International Phenomenon*, Budapest/París: Akadémiai Kiadó-Didier, 1972, p. 27.

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

rebro": no es el lenguaje, sino los mecanismos del pensamiento y de relación, los que se encuentran amordazados. En cierto sentido —sobre todo en una de las corrientes surrealistas— es amoral: su intención es chocar a la razón, provocar la asociación liberadora, que en último extremo sería irracional, automática.

Este tipo de imagen se corresponde con el tipo de poesía que Pound llama "Phanopeia" y define como "la proyección de imágenes sobre la imaginación visual". Según él, puede traducirse intacta, o casi, y cuando es de buena calidad es casi imposible que el traductor la destruya.

Los primeros ejemplos son del *Romancero Gitano*, en donde la estructura del poema es fundamentalmente musical o melopoiética, tal como hemos descrito más arriba, versos medidos, asonancia y sonoridad léxica, y a ella se le suma la plasticidad visual y sonora de estas imágenes. La dificultad se encuentra aquí en intentar mantener la "música" del original: la sonoridad de las imágenes y el ritmo propio.

De nuevo observamos cómo, en la traducción al inglés, las imágenes se quedan "desencajadas" al perder el marco musical del original, y cómo en la versión neerlandesa se encuentran revestidas del octosílabo y la rima asonante en versos pares:

Sus muslos se me escapaban	*Her thighs slipped from me*
como peces sorprendidos.	*like startled fish.*
Con el aire se batían	*The swords of the lilies*
las espadas de los lirios.	*battled with the air.*

("La Casada Infiel": *Romancero Gitano)*

Grandes estrellas de escarcha	*Great stars of white frost*	*Grote rijpplaneten naadren*
vienen con el pez de sombra	*come with the fish of darkness*	*komen met de vis van schaduw*
que abre el camino del alba.	*that opens the way for the daybreak.*	*die de weg baant voor het dagen.*

("Romance Sonámbulo": *Romancero Gitano*)

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

En los ejemplos tomados de *Poeta en Nueva York* la situación es distinta, pues aquí el original alterna distintos metros y no hay rima, por lo que esas imágenes —tal como afirmaba Pound— son casi imposibles de destruir, a poco que el traductor se esfuerce por encontrar cierta sonoridad a las palabras y mantener un ritmo regular en todo el poema.

De los tres tipos de imagen que hemos comentado, éste sería el que ofrecería menos dificultad a la hora de traducir, siempre —claro está— que se encuentre en un contexto de verso libre.

Por último, para volver al problema de la falta de definición en la frontera entre surrealismo y expresionismo (lo que, sin duda, ha colaborado a que en Lorca, y otros, se hable casi exclusivamente de surrealismo, sin reconocerse procedimientos y tonos marcadamente expresionistas) proponemos que se intente determinar en los cuatro últimos ejemplos cúal de las dos tendencias es la predominante. El elemento visual propio del surrealismo les es común a los cuatro, (si bien en el último ejemplo la imagen es más abstracta), pero el contenido (el miedo/la amenaza/la muerte) y la intención son netamente expresionistas. Queda en pié, por tanto, la pregunta: ¿Adónde se dirige el dardo, y dónde lo sentimos, al corazón o a la razón? Mucho nos tememos que no alcancen estas breves páginas para encontrar una respuesta.

Amor, amor, un vuelo de la corza	*Love, love, the flight of the doe*	*Liefde, liefde. Een snellen van de hinde*
por el pecho sin fin de la blancura.	*through the endless breast of whiteness.*	*over de borst eindeloos van het wit.*

("Tu Infancia en Mentón": *Poeta en Nueva York*)

El aire de la llanura, empujado por los pastores,	*The prairie air, driven by the shepherds,*	*De prairiewind, voortgedreven door herders,*
temblaba con un miedo de molusco sin concha.	*trembled in fear like a mollusk without its shell*	in een angst van wekdier zonder schaal.

("Danza de la Muerte": *Poeta en Nueva York*)

¡Ay, Harlem amenazada por un gentío de trajes sin cabeza!	*Ay, Harlem, threatened by a mob of headless suits!*	*Ach Harlem bedreigd door een meute kostuums zonder hoofden!*

("Oda al Rey de Harlem": *Poeta en Nueva York*)

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

y el cáncer sin alambradas	*and cancer, free of wires,*	*en de kanker zonder prikkeldraad*
latiendo por las habitaciones!	*beating in the rooms like a heart!*	*kloppend de kamers door!*

("El Niño Stanton": *Poeta en Nueva York*)

4. "LA AURORA": POEMA EXPRESIONISTA

Finalmente, sirvan estas líneas al menos para presentar las traducción de un poema incluido en *Poeta en Nueva York* que nos atreveríamos a calificar de "expresionista". En él se reunen todas las características formales y temáticas que se atribuyen a los distintos autores y "movimientos" expresionistas: máxima concentración expresiva, intensidad emocional que raya en lo patético, distorsión extrema de la realidad, contrastes radicales. Y todo ello para dibujar un mapa espiritual, para rescatar del lenguaje amordazado de todos los días el lenguaje de los estados del alma, sobre todo de sus facetas más oscuras: el dolor, la angustia, la soledad, la injusticia, el egoísmo, la maldad, encarnadas en el ritmo frenético y las costumbres desnaturalizadas de la ciudad.

Lorca nos propone una visión extremadamente despiadada de la ciudad de Nueva York, ciudad que es la antítesis de la aurora (la naturaleza), a quien hace gemir y cuyas gentes no la reciben; que es cieno, palomas negras y aguas podridas. Una ciudad donde la geometría aliena al hombre con sus inmensas escaleras y aristas (compárese más arriba con la geometría en "Niña ahogada en el pozo" o con el clásico de Robert Wiene *El Gabinete del Dr. Caligari*, donde se utilizó por primera vez en los decorados la deformación de la arquitectura como elemento de expresión anímica), una ciudad pervertida, desnaturalizada, donde, sin mañana ni esperanza, el capital tortura y mata a los más débiles, los niños. Ciudad con habitantes desesperados, con una desolación tan íntima que no son sino máscaras insomnes que pululan. Y no hay luz, y no hay arte, sólo cadenas y ruidos, y la ciencia sin raíces plantea retos impúdicos, y los sudores no dan fruto.

Creo, sinceramente, que el poema se puede comparar con las obras más sobresalientes de la poesía, pintura o el cine expresionistas, y que sólo a esta luz —y no a la del surrealismo— adquiere pleno sentido.

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

Por falta de espacio, dejamos al buen criterio del amable lector la crítica de las versiones al inglés y al neerlandés que acompañan al original (9).

LA AURORA	*DAWN*
La aurora de Nueva York tiene	*Dawn in New York has*
cuatro columnas de cieno	*four columns of mire*
y un huracán de negras palomas	*and a hurricane of black pigeons*
que chapotean las aguas podridas.	*splashing in putrid waters.*
La aurora de Nueva York gime	*Dawn in New York groans*
por las inmensas escaleras	*on enormous fire escapes*
buscando entre las aristas	*searching between the angles*
nardos de angustia dibujada.	*for spikenards of drafted anguish.*
La aurora llega y nadie la recibe en su boca	*Dawn arrives and no one receives it in his mouth*
porque allí no hay mañana ni esperanza posible.	*because morning and hope are impossible there:*
A veces las monedas en enjambres furiosos	*sometimes the furious swarming coins*
taladran y devoran abandonados niños.	*penetrate like drills and devour abandoned children.*
Los primeros que salen comprenden con sus huesos	*Those who go out early know in their bones*
que no habrá paraíso ni amores dehojados;	*there will be no paradise or loves that bloom and die:*
saben que van al cieno de números y leyes,	*they know they will be mired in numbers and laws,*
a los juegos sin arte, a sudores sin fruto.	*in mindless games, in fruitless labors.*
La luz es sepultada por cadenas y ruidos	*The light is buried under chains and noises*
en impúdico reto de ciencia sin raíces.	*in an impudent challenge to rootless science.*

(9) La traducción inglesa de este poema es de Greg Simon y Stephen F. White, y la segunda versión al neerlandés de Dolf Verspoor, según la nota 1. En cuanto a la primera traducción al neerlandés, se debe —junto con los fragmentos ofrecidos anteriormente del "Romance sonámbulo"— a Barber van de Pol y Maarten Steenmeijer, en una magnífica traducción publicada en la antología *De Generatie van '27*, Amsterdam: Meulenhoff, 1985.

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes

Por los barrios hay gentes que vacilan insomnes
como recién salidas de un naufragio de sangre.

And crowds stagger sleeplessly through the boroughs
as if they had just escaped a shipwreck of blood.

DE DAGERAAD

De dageraad van New York heeft
vier zuilen van slijk
en een orkaan van zwarte duiven
die het rotte water doen spatten.
De dageraad van New York kermt
over de immense trappen
en zoekt tussen de randen
nardussen van getekende angst.
De dageraad komt en niemand vangt hem in zijn mond
want daar bestaat geen morgen, geen mogelijke hoop.
Soms komen de munten in razende zwermen
over verlaten kinderen te doorboren en te verslinden.
De eersten die buiten komen begrijpen met hun botten
dat er geen paradijs of ontbladerde liefdes zullen zijn;
ze weten dat ze gaan naar het slijk van getallen en wetten,
naar de spelen zonder kunst, naar zweten zonder vrucht.
Het licht wordt door kettingen en herrie begraven
in een schamteloze uitdaging van kennis zonder wortels.
In de wijken lopen mensen slapeloos te waggelen
alsof ze pas ontsnapt zijn aan een bloedige ramp.

DE DAGERAAD

De dageraad van New York steunt
op vier zuilen van slijk
en een orkaan van zwarte duiven
die klotsen op rottend vocht.

De dageraad van New York kreunt
op noodtrappen zonder eind
tussen de bergkammen tastend naar
geur van getekende angst.

De dageraad komt en niemand neemt hem in de mond
want hier is geen dag van morgen denkbaar en geen hoop.
Soms komen munten in verwoede zwermen
kinderen spietsen en verslinden ze.

Wie het eerst uitgaan weten in hun botten:
geen paradijs en geen vervulde liefde komt.
Wel weten ze de modder in te gaan van cijfers en wetten,
spelen van kunst ontdaan, zweet zonder vrucht.

Daglicht komt om in kettingen en razen,
aanstoot, obsceen, van kennis zonder wortels.
Door buurten wankelt volk in slaaptekort
als pas ontdoken uit een schipbreuk van bloed.

Fernando GARCÍA DE LA BANDA. Traducir a Lorca
Centro Virtual Cervantes