



ugr

Universidad  
de Granada

### Declaración de Originalidad del TFG

(Este documento debe adjuntarse cuando el TFG sea depositado para su evaluación)

D./Dña. Álvaro Illescas Ruiz, con DNI  
(NIE o pasaporte) 75569909M, declaro que el presente Trabajo de  
Fin de Grado es original, no habiéndose utilizado fuente sin ser citadas debidamente. De  
no cumplir con este compromiso, soy consciente de que, de acuerdo con la [Normativa  
de Evaluación y de Calificación de los estudiantes de la Universidad de Granada](#) de 20  
de mayo de 2013, esto *conllevará automáticamente la calificación numérica de cero  
[...]independientemente del resto de las calificaciones que el estudiante hubiera  
obtenido. Esta consecuencia debe entenderse sin perjuicio de las responsabilidades  
disciplinarias en las que pudieran incurrir los estudiantes que plagie.*

Para que conste así lo firmo el 15 de junio de 2020 (FECHA)

Firma del alumno



**UNIVERSIDAD  
DE GRANADA**

**TRABAJO FIN DE GRADO  
GRADO EN TRADUCCIÓN E INTERPRETACIÓN**

**APROXIMACIONES CRÍTICAS  
A LA TRADUCCIÓN DE LANGSTON HUGHES  
DEL *ROMANCERO GITANO***

Alumno  
Álvaro Illescas Ruiz

Tutor  
José María Pérez Fernández

Curso académico 2019/2020



Facultad de Traducción e Interpretación

Granada, junio de 2020

## Contenidos

1. Introducción	2
2. Fundamentos teóricos: primera parte. Cuestiones centrales.	3
2.1 Lenguaje y cultura	3
2.2 Tipos de traducción	4
2.3 Decodificar y recodificar	5
2.4 El problema de la equivalencia	6
2.5 La pérdida en la traducción	7
2.6 La cuestión de la intraducibilidad	7
2.7 ¿Ciencia o actividad secundaria?	8
2.8 La invisibilidad del traductor: domesticación vs. extranjerización	9
2.9 El papel del traductor y su influencia	10
3. Fundamentos teóricos: segunda parte. Problemas específicos de la traducción literaria.	10
3.1 La traducción de poesía	11
4. Contextualización de las obras	15
5. Metodología del análisis	20
6. Análisis de la traducción	21
6.1 Análisis de la traducción del «Romance de la luna, luna»	23
6.2 Análisis de la traducción del «Romance de la pena negra»	26
6.3 Análisis de la traducción del romance: «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla»	30
7. Conclusiones	35
8. Bibliografía	38

## 1. Introducción

### Motivación y justificación

Este trabajo tiene como propósito presentar un análisis de la traducción al inglés que llevó a cabo el poeta afroamericano Langston Hughes de la obra *Romancero gitano* del poeta granadino Federico García Lorca.

Este trabajo nace principalmente por el gran interés y admiración que Lorca siempre ha despertado en mí, como figura artística e intelectual icónica y como paisano. Su poesía y creación siempre han avivado emociones muy fuertes en mí, al igual que su trayectoria de vida.

El descubrimiento de esta traducción ha sido algo muy reciente, porque hasta hace poco la desconocía por completo, al igual que no sabía de la existencia del poeta Langston Hughes. Desde el mismo momento que di con ella supe que tenía que ahondar en el asunto, en esa unión entre dos realidades tan separadas pero quizá tan cercanas la una de la otra. Quería saber cómo un poeta estadounidense sintió tanta fascinación como para querer embarcarse en la traducción de una obra en una lengua tan diferente del inglés, y tan compleja y cargada de simbolismos como es esta.

Evidentemente y como no podría ser de otra forma, este trabajo de profundización no puede pasar por alto el análisis de las enormes dificultades con las que un traductor se encuentra al traducir poesía, y las aportaciones que han hecho al respecto importantes pensadores de la materia. La traducción de poesía es un arte envuelto de prejuicios y se ha cuestionado mucho sobre ella, por lo que ha sido una buena ocasión para descubrir hasta qué punto estos aspectos que giran alrededor de la traducción de poesía son ciertos, y qué se puede hacer para salir más o menos victorioso de esta labor.

Todos estos factores se unen al hecho de que la traducción es un campo que me resulta apasionante, aunque pueda parecer obvio, ya que si no fuera así no hubiera llegado hasta el punto en el que me encuentro como estudiante de esta carrera. Sin embargo, ha resultado ser una muy buena oportunidad para seguir recabando conocimientos.

Por último, en cuanto al contenido que integra este trabajo, en la primera parte se exponen en primer lugar las cuestiones centrales relativas al lenguaje, a la cultura y a la traducción en general; y en la segunda parte los problemas vinculados a la traducción

literaria y de poesía más específicamente. Seguido de este apartado, nos adentramos en la contextualización histórica y social de ambas obras. Después, se explica la metodología escogida para el análisis, para pasar al propio análisis de la traducción de tres romances seleccionados. En último lugar, las conclusiones extraídas culminan este trabajo.

## **2. Fundamentos teóricos: primera parte. Cuestiones centrales.**

### **2.1 Lenguaje y cultura**

No existe sociedad humana que no posea alguna forma de cultura. La cultura es un aspecto básico de la existencia humana, un conjunto de formas de vivir propias de un grupo humano que se transmiten de generación en generación, y donde por supuesto, la lengua hablada por ese grupo humano representa un elemento indispensable (Raffel, 1988).

Como es bien sabido, cada idioma humano es diferente de cualquier otro, en ocasiones, enormemente diferente. Como consecuencia de estas diferencias y ante la evidente necesidad de comunicación entre grupos humanos, nació la traducción.

Con el propósito de buscar una definición de qué es la traducción, podríamos escoger la que aportó Peter Newmark (1981, p.7), aunque hay gran diversidad de definiciones como teóricos de la traducción han existido:

---

*«Translation is a craft consisting in the attempt to replace a written message and/or statement in one language by the same message and/or statement in another language».*

---

Sin embargo, más allá del concepto de la traducción desde un enfoque puramente lingüístico, de que la traducción consiste en la transferencia del «significado» de un conjunto de signos del lenguaje a otro conjunto de signos del lenguaje mediante el uso del diccionario y la gramática, el proceso de la traducción implica también una serie de criterios extralingüísticos (Bassnett, 1991).

Edward Sapir (1961, p. 69) afirma que el lenguaje representa una «guía de la realidad social» y que los humanos están a su merced, ya que se ha convertido en el medio de expresión de su sociedad. La experiencia, añade, está determinada en gran medida por los hábitos lingüísticos de la comunidad y cada estructura lingüística representa una realidad distinta. No hay dos idiomas que sean tan similares como para que se pueda considerar que representan la misma realidad.

El lenguaje, por lo tanto, según Susan Bassnett (1991, p.23): «constituye el corazón dentro del cuerpo de la cultura, y de la misma forma que un cirujano cuando opera un corazón no puede descuidar el cuerpo que lo rodea, el traductor tampoco puede abordar el texto de forma aislada respecto a su cultura».

## **2.2 Tipos de traducción**

Roman Jakobson (1959), en su artículo «On Linguistic Aspects of Translation», propone tres tipos de traducciones: la traducción intralingüística, o parafrasear, una interpretación de los signos verbales por medio de otros signos en el mismo idioma; la traducción interlingüística, o la traducción propiamente dicha, una interpretación de los signos verbales por medio de otro idioma; y la traducción intersemiótica, o transmutación, una interpretación de los signos verbales por medio de signos de sistemas de signos no verbales.

Una vez estableció estos tres tipos, de los cuales la traducción propiamente dicha describe el proceso de transferencia de la lengua origen a la meta, Jakobson señaló que el problema principal de todos ellos es que, a pesar de que los mensajes pueden servir como interpretaciones adecuadas de unidades de código o mensajes, no existe una equivalencia perfecta al traducir. Incluso la sinonimia aparente no permite la equivalencia y Jakobson muestra cómo la traducción intralingüística, a menudo recurre a una combinación de unidades de código para interpretar totalmente el significado de una sola unidad.

Por lo tanto, debido a que la equivalencia completa no puede producirse en ninguno de estos tipos, Jakobson afirma que la poesía es técnicamente imposible de traducir (Bassnett, 1991).

### 2.3 Decodificar y recodificar

Por consiguiente, el traductor maneja criterios que van más allá de lo puramente lingüístico, y se produce un proceso de decodificación y recodificación. El modelo del proceso de traducción de Eugene Nida (1969) describe las etapas que integran este proceso, que por orden son: texto de la lengua origen, análisis, transferencia, reestructuración y traducción en la lengua meta (Bassnett, 1991).

Como ejemplo de las dificultades que implica la traducción interlingüística, veamos el caso de traducir «sí» al francés y al alemán. Puede parecer a primera vista algo muy sencillo, puesto que las lenguas indoeuropeas están estrechamente relacionadas y existen términos de afirmación en todas. Si buscamos en el diccionario, podemos ver que «sí» en francés es *oui* y *si*, y en alemán es *ja*. Observamos que la existencia en francés de dos términos supone un uso que no se da ni en español ni en alemán, y si investigamos más, vemos que *oui* es el término general, y que *si* se utiliza cuando se quiere responder afirmativamente a una interrogación negativa. El traductor español, por lo tanto, debe tener en cuenta esta regla al traducir una palabra española que permanece igual en todos los contextos.

En el término «sí», la información invariable es la afirmación, pero el traductor ha tenido que tomar en cuenta otros criterios, en este caso, la existencia de esta regla en francés. En el caso de otros ejemplos, también debe tener en consideración factores como la función estilística, el contexto social, el estatus socioeconómico del hablante, etc., y todos ellos pueden intervenir hasta en la traducción más sencilla (Bassnett, 1991).

Así pues, el traductor a la hora de determinar lo que va a utilizar en español, debe: aceptar la intraducibilidad a nivel lingüístico de la oración de la lengua origen a la lengua meta; aceptar que no existe un uso cultural similar en la lengua meta; contemplar la gama de oraciones que la lengua meta ofrece, teniendo en cuenta el estatus del hablante, el sexo, el contexto que se da en la lengua origen, etc.; analizar el significado de la oración en su contexto particular, y por último, reemplazar en la lengua meta el núcleo invariable de la oración de la lengua origen en sus dos sistemas referenciales: el del texto y el de la cultura en la que ha surgido el texto (Bassnett, 1991).

## 2.4 El problema de la equivalencia

Como podemos ver, la cuestión de la equivalencia es un tema muy recurrente en los estudios de traducción. Anton Popovič (1976), cuando dio una definición para el concepto de equivalencia en la traducción, distinguió cuatro tipos:

1. La equivalencia lingüística: en la que se da una homogeneidad a nivel lingüístico, tanto en el texto de la lengua origen como en el de la lengua meta; es decir, la traducción palabra por palabra.
2. La equivalencia paradigmática: donde hay una equivalencia de «los elementos de un eje expresivo paradigmático», es decir, de los elementos gramaticales.
3. La equivalencia estilística: donde hay «una equivalencia funcional de los elementos tanto en el texto origen como en la traducción, con el fin de lograr una identidad expresiva con una invariante de significado idéntico».
4. La equivalencia textual: donde hay una equivalencia en la estructura sintagmática de un texto, es decir, equivalencia en la forma.

Por ejemplo, a la hora de traducir modismos, podemos observar un caso de «equivalencia estilística», que se da al sustituir un modismo de la lengua origen por un modismo que tenga una función equivalente en la lengua meta.

Traducir implica mucho más que sustituir elementos léxicos y gramaticales entre idiomas, y en el caso que mencionamos de la traducción de modismos y metáforas, a veces en este proceso hay que desechar elementos lingüísticos básicos del texto origen para lograr lo que Popovič llama «identidad expresiva» entre el texto origen y el texto meta (Bassnett, 1991).

En los estudios de traducción, la problemática de definir la equivalencia se ha desarrollado en dos líneas. La primera hace hincapié en los problemas especiales de la semántica y en la transferencia de contenido semántico. Con la segunda, que explora la cuestión de la equivalencia en los textos literarios de mano de los formalistas rusos, se amplió esta cuestión desde el punto de vista de su aplicación en la traducción de estos textos.

James Holmes (1988, p.53), por su parte, considera que el uso del término equivalencia es «perverso», ya que exigir una semejanza absoluta es demasiado (Bassnett, 1991).

## 2.5 La pérdida en la traducción

Una vez que asumimos el hecho de que no puede existir una semejanza absoluta entre dos lenguas, podemos abordar la cuestión de las pérdidas y ganancias que se dan en el proceso de traducción. Eugene Nida (1964) resulta una fuente rica de información en lo referente a los problemas de pérdida en la traducción, en particular en lo relacionado a las dificultades con las que se encuentra el traductor cuando se enfrenta a términos o conceptos de la lengua origen que no existen en la meta.

Nida cita el caso del *waika*, una lengua del sur de Venezuela, en la que difícilmente existen términos que reflejen de manera precisa términos en inglés como *murder*, *stealing*, *lying*...sin embargo, los términos *good*, *bad*, *ugly* y *beautiful* cubren en el *waika* un área de significado muy distinta.

Pero no es necesario irse muy lejos, ya que se pueden encontrar ejemplos en Europa de este tipo de distinción. Un claro ejemplo es el finés, con su gran número de términos para los distintos tipos de nieve.

Observamos que además de los problemas léxicos, debemos lidiar también con el hecho de que existen lenguas que no tienen sistemas de tiempos verbales o conceptos, que en cambio sí existen en los sistemas indoeuropeos (Bassnett, 1991).

## 2.6 La cuestión de la intraducibilidad

Cuando al traductor se le presentan tales dificultades, es cuando se plantea la cuestión de la traducibilidad del texto.

Tomando a Popovič (1976) de nuevo como referencia, él también distinguió dos tipos de intraducibilidad. El primer tipo se define como una situación en la que los elementos lingüísticos del texto origen no pueden sustituirse adecuadamente, en términos estructurales, lineales, funcionales o semánticos, como consecuencia de una falta de denotación o connotación. El segundo tipo va más allá de lo puramente lingüístico y se trata de una situación en la que la relación de expresión del significado, es decir, la relación entre el sujeto creador y su expresión lingüística en el texto origen, no encuentra una expresión lingüística en el texto meta (Bassnett, 1991).

Ciertos autores, como es el caso de Burton Raffel (1988), consideran que la imposibilidad de la traducción es en cierto modo, un tema incuestionable. Afirma que si cada lengua humana es distinta, en cuanto a su estructura, sonido y vocabulario, y si cada una tiene características únicas, entonces está claro que es imposible traducir completamente cualquier texto escrito de una lengua a otra. Sin embargo, añade que el truco se encuentra en la palabra «completamente», ya que si bien no es posible traducir completamente, sí es posible traducir la mayoría de elementos y traducirlos bien.

Está claro que la tarea del traductor es encontrar soluciones hasta en las situaciones más desalentadoras. Estas soluciones pueden variar enormemente y la decisión del traductor, en cuanto a lo que constituye una información invariable con respecto a un sistema de referencia, es en sí misma una acción creativa (Bassnett, 1991).

## **2.7 ¿Ciencia o actividad secundaria?**

El mito de la traducción como actividad secundaria, con todas las connotaciones de inferioridad implícitas en tal evaluación, se desvanece una vez que aceptamos el alcance del elemento pragmático de la traducción, y una vez que se establece la relación entre autor, traductor y lector. Este diagrama de la relación comunicativa en el proceso de traducción muestra que el traductor es a la vez receptor y emisor, es decir, el final y el principio de dos cadenas de comunicación separadas pero a la vez unidas (Bassnett, 1991, p.45):

Autor—Texto —Receptor=Traductor—Texto —Receptor

Octavio Paz (1971, pp.2-3) confirma lo anteriormente expuesto afirmando que:

---

«Cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto. Ningún texto es enteramente original, porque el lenguaje mismo, en su esencia, es ya una traducción: primero, del mundo no verbal y, después, porque cada signo y cada frase es la traducción de otro signo y de otra frase. Pero ese razonamiento puede invertirse sin perder validez: todos los textos son originales porque cada traducción es distinta. Cada traducción es, hasta cierto punto, una invención y así constituye un texto único»

---

## **2.8 La invisibilidad del traductor: domesticación vs. extranjerización**

En conexión con lo explicado en el apartado anterior, en relación a la visión de la traducción como una actividad secundaria, el teórico Lawrence Venuti aborda el tema de la invisibilidad del traductor y utiliza este término para describir la situación de este en las culturas británica y estadounidense contemporáneas. Venuti considera que la invisibilidad se consigue de dos formas: por la manera en que los propios traductores tienden a producir un texto meta legible e idiomático, creando una ilusión de transparencia o por la manera en que las traducciones se acogen en la cultura meta, en la que normalmente se juzgan como aceptables si se pueden leer fluidamente y cuando hay una ausencia de particularidades que la hacen parecer transparente.

Así pues, Venuti trata el tema de la invisibilidad de la mano de dos tipos de traducción: la domesticación y la extranjerización.

La domesticación implica una reducción etnocentrista del texto origen que consiste en traducirlo de forma transparente y fluida para minimizar el componente extranjero. Por otro lado, la extranjerización implica traducir sin regirse por los valores culturales dominantes en la lengua meta (Venuti, 2008).

## **2.9 El papel del traductor y su influencia**

Por último, para cerrar este bloque, abordemos la cuestión del papel del traductor. Si una traducción es, efectivamente, un texto que representa a otro, la traducción funcionará a todos los efectos como el texto origen en la cultura receptora; así será desde luego para aquellos miembros de esa cultura que desconocen el idioma en el que el texto fue escrito originalmente. No olvidemos que las traducciones son llevadas a cabo por personas que no las necesitan, para personas que no pueden leer los textos originales.

Autoridad, legitimidad y poder son conceptos que por lo tanto, tienen que ver con la traducción y este asunto sigue siendo objeto de enconados debates. La traducción no solo representa una ventana abierta a otra realidad, sino que más bien, es un canal abierto a través del cual pueden penetrar influencias extranjeras en la cultura nativa. Por consiguiente, pueden surgir cuestiones como: quién traduce, por qué lo hace, quién selecciona los textos que han de ser traducidos, cómo puede la cultura receptora saber que el texto importado está bien representado...y en definitiva, si se puede o no confiar en el traductor (Levefere, 1992).

### **3. Fundamentos teóricos: segunda parte. Problemas específicos de la traducción literaria.**

En el estudio de la traducción literaria, se ha invertido mucho tiempo intentando establecer una diferencia entre «traducciones», «versiones» y «adaptaciones» y pretendiendo determinar una jerarquía de exactitud entre estas categorías.

Dicha aspiración nace del concepto del lector como receptor pasivo. Si el texto se percibe como un objeto que solo debe tener una única lectura invariable, cualquier desviación por parte del lector o traductor se considera una transgresión.

Este juicio podría tener sentido en el caso de los textos científicos, cuando se presentan términos inequívocamente objetivos, pero en el caso de la literatura es diferente. Uno de los mayores avances en el estudio de la literatura del siglo XX ha sido la revaluación del lector. Roland Barthes (1974) considera que en la literatura, el lector más que un consumidor del texto, es quien produce el texto. El lector, por lo tanto, traduce

o decodifica el texto de acuerdo a un conjunto diferente de sistemas y es así como la idea de una única lectura correcta se disuelve. Como ya hemos visto por parte de Paz (1971, pp.2-3), todos los textos son traducciones de traducciones de traducciones y no se pueden separar los conceptos de lector y traductor (Bassnett, 1991).

El traductor, así pues, primero lee/traduce en el idioma de origen y luego, a través de un proceso de decodificación adicional, traduce el texto al idioma de destino. Por lo tanto, el argumento de que la tarea del traductor es traducir pero no interpretar carece del sentido, ya que no son ejercicios separados; en la traducción interlingüística inevitablemente se refleja la propia interpretación creativa del traductor del texto origen (Bassnett, 1991).

### **3.1 La traducción de poesía**

En el campo de la traducción literaria, se ha invertido mucho más tiempo en investigar los problemas que se presentan a la hora de traducir poesía que en cualquier otro género literario (Bassnett, 1991). Al respecto, Octavio Paz (1971, p.3) afirma que «la condena mayor sobre la posibilidad de traducción ha caído sobre la poesía».

Para empezar a abordar este asunto podríamos preguntarnos: ¿qué es la poesía?

Tomando como referencia de nuevo al autor mejicano (p.7): «La poesía, sin cesar de ser lenguaje, es un más allá del lenguaje». Analizando esta afirmación, caemos en la cuenta de que esta característica inherente de la poesía hace que la dificultad para traducirla sea mayor, si la comparamos con la traducción de prosa. Según Paz (p.7): «En la prosa la significación tiende a ser unívoca mientras que, según se ha dicho con frecuencia, una de las características de la poesía, tal vez la cardinal, es preservar la pluralidad de sentidos».

Por su parte, Susan Bassnett afirma que gran parte de la literatura considera que la poesía es un asunto aparte y que el poeta posee una cualidad especial que le permite la creación de un tipo de texto superior: el poema. Buena parte de la culpa es del posromanticismo que percibe al poeta como un ser apartado de los demás e inspirado por lo divino. Añade que se han escrito muchas sandeces acerca de la traducción de poesía, como aquella célebre observación por parte de Robert Frost (1961): «*Poetry is what gets lost in translation*». Sin embargo, la autora está de acuerdo con la de idea de que: «*though*

*a poem cannot be transfused from one language to another, it can nevertheless be transplanted»* (Bassnett, 1998, pp. 57-58).

Este parece ser el punto de encuentro de muchos autores al respecto. Rescatando de nuevo las palabras de Raffel (1988, p.10): el truco se encuentra en la palabra «completamente», ya que sí es posible realizar buenas traducciones de poemas.

Dicho autor, en su obra *The art of translating poetry*, explica que siempre hay aspectos importantes de la obra original que no se pueden reproducir en la lengua meta. Así pues, señala las distintas imposibilidades que se presentan y sus bases lingüísticas:

1. No hay dos lenguas que tengan la misma fonología, por lo que es imposible recrear los sonidos de una obra en otra lengua. Nadie podría discutir que la fonología de cualquier lengua indoeuropea, es ni de lejos similar a la fonología de cualquier lengua semítica, por ejemplo. Sin embargo, la imposibilidad de recreación exacta no excluye la posibilidad de aproximación real, y es precisamente sobre la aproximación que debe construirse una buena traducción de poesía.
2. No hay dos lenguas que tengan las mismas estructuras sintácticas, por lo que es imposible recrear la sintaxis de una obra en otra lengua. Cada lengua tiene su sistema único de patrones de comportamiento y partes de ese sistema pueden mostrar similitudes con partes de sistemas de otras lenguas, pero las diferentes lenguas resuelven las cuestiones de expresión y comunicación de diferente forma. Si es necesario aproximarse para lograr una especie de similitud parcial de los sonidos del lenguaje, es más necesario y aún más difícil aproximar la sintaxis.
3. No hay dos lenguas que tengan el mismo vocabulario, por lo que es imposible recrear el vocabulario de una obra en otra lengua. Incluso las palabras que comparten un parentesco genético cercano pueden tener un impacto muy diferente en lenguas distintas.
4. No hay dos lenguas que tengan la misma historia literaria, es imposible recrear las formas literarias de una cultura en otra lengua y cultura. Las formas literarias, al igual que otras estructuras lingüísticas, tienen raíces profundas en una cultura y lengua determinadas. Por ejemplo, el soneto es una forma muy distintiva de Europa, nació en Italia y emigró a otros países occidentales, en los cuales se desarrollaron nuevas variantes, de forma que el soneto inglés es muy diferente de su progenitor italiano.

5. No hay dos lenguas que tengan la misma prosodia, es imposible recrear la prosodia de una obra en otra lengua. La forma en la que se mide la expresión de las sílabas, es decir, el ritmo de expresión, difiere de una lengua a otra. En un tipo, como en francés, italiano o español, el ritmo viene determinado por el número de sílabas, tónicas o no. En otro tipo de ritmo, como en inglés, las sílabas tónicas se dan por intervalos uniformes, y las sílabas átonas que caen entre las tónicas se ajustan, según sea necesario, con mayor o menor aceleración.

Después de estas dificultades que describe Raffel (1988), pasemos a ver lo que aportaron por su parte dos teóricos de la traducción que pusieron especial interés en la traducción de poesía.

Comencemos por James Holmes. Holmes (1988) sostuvo que la traducción no hace referencia al mismo objeto en el mundo real al que hace referencia el texto origen, pues el lenguaje de la traducción es diferente del lenguaje de la «literatura primaria». Para marcar esta distinción, Holmes adoptó el término «meta-lenguaje», que tomó de Roland Barthes. Este dividía la literatura en dos clases: por un lado, la poesía, la ficción, el teatro, etc., que hablan de objetos y fenómenos, que ya sean imaginarios o no, son externos y anteriores al lenguaje; y por otro lado, la clase de literatura que no trata del mundo, sino de formulaciones lingüísticas hechas por otros, es decir, un comentario de un comentario. El lenguaje de esta última clase es el llamado «meta-lenguaje» y las traducciones podrían entrar en esta categoría. Holmes además añadió, que la traducción métrica es diferente de otras formas de «meta-lenguaje» porque utiliza el verso para llegar a ser un poema por derecho propio. Por ello, introdujo el término «meta-poema» para esta forma literaria en específico, que puede considerarse tanto «literatura primaria» como «meta-literatura».

Holmes describió cuatro tipos de traducciones de poesía, cada uno con una relación diferente respecto al texto origen y pertenecientes a diferentes tradiciones teóricas:

1. *Mimetic form*: el traductor que hace uso de esta forma mira directamente al poema original para elegir la forma del verso, excluyendo cualquier otra consideración.
2. *Analogical form*: una segunda escuela de traductores ha mirado tradicionalmente más allá del poema original en sí, fijando su atención en la función que cumple la forma del poema dentro de la tradición poética de la lengua origen; y han buscado

una forma que cumpliera una función paralela dentro de la tradición poética de la lengua meta.

Tanto la *mimetic form* como la *analogical form*, podrían ser clasificadas en un segundo plano, como formas «*form-derivative*»; ya que se rigen por el principio que busca una equivalencia dentro de la lengua meta de la forma exterior del poema original.

3. *Content-derivative*, que también podría llamarse *organic form*: el traductor que sigue este enfoque no toma la forma del poema original como punto de partida, sino que parte del material semántico; lo cual le permite adoptar su propia forma poética a medida que la traducción se desarrolla.
4. *Extraneous form*: esta forma no deriva del poema original en absoluto, por lo que se le podría llamar también «*deviant form*». El traductor que toma este enfoque proyecta el «meta-poema» en una forma que no está en absoluto implícita ni en la forma ni el contenido del poema original (Holmes, 1988).

Holmes se abstuvo de inclinarse por alguno de estos cuatro tipos, afirmando que cada enfoque «por su naturaleza abre ciertas posibilidades para el traductor que lo elige, y al mismo tiempo cierra otras» (Gentzler, 2001, p.93).

Pasemos a ver lo que aportó por su parte André Lefevre. En un intento de mostrar un enfoque más empírico y objetivo, Lefevre (1975) tomó un texto origen, concretamente el poema sesenta y cuatro de Catulo, y describió siete formas diferentes de traducir poesía basadas en las distintas metodologías que suelen regir el proceso de traducción. Como señaló Holmes, cada una abre ciertas posibilidades y a la vez cierra otras. En palabras de Lefevre:

1. Traducción fonética: funciona bien para recuperar palabras relacionadas etimológicamente y para reproducir onomatopeyas, pero destruye el significado.
2. Traducción literal: puede transmitir una cierta idea del contenido semántico, pero sacrifica la explicación y el valor literario.
3. Traducción métrica: puede conservar la métrica pero distorsiona el sentido y la sintaxis.

4. Versiones en prosa: evitan que se distorsione el sentido, pero la propia forma despoja al texto de su resonancia poética.
5. Traducciones rimadas: se rigen por tantas limitaciones que las palabras terminan por tener un significado diferente y el resultado final es aburrido y pedante.
6. Verso libre: consigue una mayor precisión y un grado de literalidad. Sin embargo, la métrica impuesta provoca contorsiones, expansiones y contracciones, lo que a menudo hace que las traducciones resulten verbosas y torpes.
7. Interpretaciones: incluyendo versiones e imitaciones, que interpretan el tema para que el texto resulte más fácil a los receptores meta. Sin embargo, se sacrifica la estructura y la textura (Gentzler, 2001).

Por último, para cerrar este apartado dedicado a las aportaciones de expertos de la traducción sobre la traducción de poesía, podríamos abordar la cuestión de quién o no debería llevarla a cabo. Para ello, rescatemos de nuevo unas palabras de Octavio Paz, quien se pronunció al respecto afirmando que a pesar de que en teoría solo los poetas deberían traducir poesía, en realidad, pocas veces resultan ser buenos traductores. La razón de esto es que casi siempre, según Paz, usan el poema original como punto de partida para crear su poema; sin embargo, el buen traductor toma la dirección contraria, ya que su punto de llegada es confeccionar un poema análogo. «El buen traductor de poesía es un traductor que, además, es un poeta; o un poeta que, además, es un buen traductor» (1971, p. 6).

#### **4. Contextualización de las obras**

En este apartado vamos a hacer un breve recorrido por la vida de los autores que nos ocupan en este trabajo y ahondaremos en cómo sus caminos se unieron de una forma u otra.

Empecemos por Lorca. Federico García Lorca nació en la localidad de Fuentevaqueros, Granada, en 1898. Allí transcurre su infancia; aunque de orígenes acomodados, se rodea de un ambiente campesino, en contacto con la naturaleza, con los labradores, las mujeres del pueblo, el folklore andaluz y la cultura popular.

En 1908, se traslada junto a su familia a Granada, donde cursará sus estudios de bachillerato y más tarde los universitarios. Desde temprana edad, muestra una sensibilidad y gusto excepcional por el arte.

En 1918, se traslada a Madrid con el objetivo de proseguir sus estudios e ingresa en la Residencia de Estudiantes, donde se rodea de un importante entorno intelectual y artístico.

En los años veinte, surge un movimiento conocido como «neopopularismo». Los poetas comienzan a interesarse por los cancioneros medievales, el romancero o las composiciones populares, entre otros. Inspirado por esta corriente, compone durante su estancia en la Residencia (1919-1928), el *Romancero gitano*. No será hasta julio de 1928, cuando la obra aparezca de forma pública a través de la *Revista de Occidente*.

En 1929 viaja a Nueva York, en busca de una renovación estética y personal. Como resultado del impacto que la sociedad norteamericana causa en él, compone *Poeta en Nueva York*, de carácter vanguardista, que será publicado tras su muerte (Lorca, Lumbreras & Lumbreras, 2012).

Especialmente fascinado se quedó el poeta con la cultura afroamericana y las gentes con las que se encontró en el barrio de Harlem. En palabras de Lorca: «Lo que yo miraba, paseaba y soñaba era el gran barrio negro de Harlem...», «Yo quería hacer el poema de la raza negra en Norteamérica y subrayar el dolor que tienen los negros de ser negros, en un mundo contrario; esclavos de todos los inventos del hombre blanco y de todas sus máquinas...» (Schneider, 1998, pp. 157-158). Muestra de ello son títulos como: «El Rey de Harlem», «Danza de la muerte» y «Normas y paraíso de los negros», donde Lorca plasma su visión de la compleja situación de la población afroamericana en los Estados Unidos y saca a relucir una vez más su inclinación natural por escribir acerca de las comunidades oprimidas (Paz, 2006).

En abril de este año, se instaura la Segunda República en España. Lorca, de ideas liberales y progresistas, unido a su simpatía innata por las clases humildes, apoya desde un primer momento a los partidos republicanos; razón que también explica su asesinato en los primeros días de la guerra civil.

Es durante esta época cuando centra su producción literaria en obras teatrales y dirige el grupo de teatro «La Barraca», con el que difunde el teatro clásico por los pueblos de España (Lorca, Lumbreras & Lumbreras, 2012).

Corre el año 1936, el poeta granadino ronda los 38 años y ya casi había terminado su excepcional obra *La casa de Bernarda Alba*. Planeaba realizar otro viaje a México, pero movido por las sospechas de que el país estaba al borde de una guerra, decide regresar a su natal Granada.

El 20 de julio, Granada ya estaba en manos de los falangistas y Lorca decide alojarse en casa de la familia Rosales, próxima a los sublevados, en busca de protección. Sin embargo, el 16 de agosto, el poeta es capturado allí y llevado al pueblo granadino de Víznar, donde es fusilado dos días después junto a otros detenidos (Maurer, 1998).

Lorca es encajado dentro de la Generación del 27, un conjunto de poetas nacidos entre 1891 y 1905 que comparten inquietudes personales y deseos por renovar la estética del momento. Muchos de ellos se ven atraídos por las vanguardias, pero también por los clásicos y los cancioneros. Además, todos muestran un talante progresista y laico (Lorca, Lumbreras & Lumbreras, 2012).

Lorca será concebido nacional e internacionalmente como uno de los literatos españoles más relevantes del siglo XX, el que más ha traspasado nuestras fronteras y uno de los que, en particular, ha dejado una huella más profunda en el mundo angloparlante (Rivero). Sus obras teatrales se siguen representando en inglés en todo el mundo, de la misma forma que su poesía es leída, especialmente el *Romancero gitano* (Saz, 2007).

Sin bien es cierto que Lorca ya era conocido en el mundo anglosajón por las traducciones de sus poemas que llevaron a cabo Stephen Spender y Joan Gili en Reino Unido (Rivero), fue su muerte en 1936 y las circunstancias en las que esta se produjo, lo que marcaron un punto de inflexión en la repercusión de sus creaciones. Entre 1936 y 1940, se publicaron unas treinta obras traducidas al inglés en Estados Unidos, mientras que con anterioridad solo habían ido apareciendo traducciones aisladas (Perulero, 2007).

Aquí es cuando entra en juego nuestro segundo protagonista, el poeta estadounidense Langston Hughes, quien sintió durante toda su vida una gran fascinación por Lorca, a quien consideraba como: «*Spain's greatest poet*» (Hughes & Rampersad, 2002, p.172).

El poeta, activista, traductor y corresponsal Langston Hughes (1902-1967) dedicó la mayor parte de su vida profesional y personal a la lucha por los derechos civiles del pueblo afroamericano. Su gran compromiso con la justicia le llevó a sentirse identificado y a empatizar con otras luchas, de ahí su interés por la guerra civil española y su simpatía por la causa republicana (Gutierrez & Villanueva, 2019).

Nació en Joplin, Missouri, en un mundo de incertidumbre y contradicciones para los afroamericanos (Tidwell & Ragar, 2007). Las promesas de la *Reconstruction*, era posterior a la guerra civil estadounidense, según las cuales los afroamericanos se integrarían completamente en la sociedad norteamericana, ya parecían algo más que lejano y la comunidad negra no disponía prácticamente de protección legal (Foner, 2017). Esto sumado a las medidas segregacionistas de los estados sureños que delimitaban el acceso a espacios para ciudadanos blancos y ciudadanos afroamericanos, y toleraban los linchamientos, las conocidas como *Jim Crow laws* (Gutierrez & Villanueva, 2019).

Sin bien es cierto que nació en Joplin, Hughes pasó por diferentes sitios y entornos debido a su inestabilidad familiar. Vivió en Lawrence, Kansas, más tarde en Lincoln, Illinois y en Cleveland, Ohio, donde fue al instituto. Fue en esta época en la que comenzó a adentrarse en la poesía.

Su padre se marchó a vivir a México, donde Hughes fue a visitarlo en varias ocasiones. Allí fue donde forjó sus lazos con el español y el universo latinoamericano (2015). Según lo que el propio Langston dejó escrito en su autobiografía *I Wonder as I Wander* (2003, pp.286-287):

---

*«I have an affinity for Latin Americans, and the Spanish language I have always loved. One of the first thing's I did when I got to Mexico City was to get a tutor, a young woman friend of the Patiños, and began to read Don Quixote in the original»*

---

Hughes ingresó en la Universidad de Columbia, Nueva York, en 1921, hecho que le llevó a descubrir Harlem. El poeta rápidamente se integró en el ambiente efervescente del barrio y se convirtió en pieza clave del movimiento cultural conocido como *Harlem Renaissance* (2015).

Los orígenes de este movimiento yacen en el fenómeno de la *Great Migration* a comienzos del siglo XX, cuando miles de ciudadanos afroamericanos se desplazaron de los estados del sur a grandes áreas urbanas del norte en busca de mejores oportunidades económicas y culturales, lo cual supuso una especie de llegada espiritual a la mayoría de

edad para artistas y pensadores afroamericanos, que aprovecharon esas primeras oportunidades de expresión grupal y autodeterminación (2020).

El *Harlem Renaissance* simbolizó el momento más importante de la literatura afroamericana durante el siglo XX y supuso un hito en la cultura de EE. UU. en general, ya que abrió por vez primera las puertas a la representatividad de la cultura de la comunidad negra (Calvo, 2007).

Como ha sido mencionado anteriormente, Hughes se sintió interesado por la guerra civil española, sobre la cual también compuso poemas. Movido por sus ideas políticas, en 1937 viaja a París para formar parte del Congreso Internacional de Escritores Antifascistas, que también se celebró en Valencia, Madrid y Barcelona. En dichos congresos, expresó que combatir el fascismo en Europa, y en especial en España, tenía un significado importante para él como persona afroamericana.

Habiendo firmado un contrato con el periódico afroamericano *Baltimore Afro-American*, inició un viaje por España como corresponsal que marcaría su vida. Durante su estancia en Madrid, se alojó en la sede de la Alianza de Escritores Antifascistas, donde entabló una íntima amistad con Rafael Alberti y María Teresa León. Esto fue un factor determinante para que allí mismo el poeta empezara a traducir el *Romancero gitano* y *Bodas de Sangre*, recibiendo la ayuda de Alberti y Manuel Altolaguirre (Saz, 2007).

No olvidemos que el *Romancero* tiene como tema central a Andalucía y lo gitano. Respecto a Andalucía, Hughes ya sentía un interés especial por ella incluso antes de visitar España, pero no pudo ir a esta región al estar en manos de Franco. En Madrid sí que pudo asistir a espectáculos de flamenco, los cuales le maravillaron y así lo dejó plasmado en su autobiografía. El poeta ve una similitud evidente entre el *blues* y el flamenco, y el concepto del «duende» no le resulta tan lejano.

En definitiva, Hughes sintió un acercamiento claro respecto a Lorca: de la misma forma que él centraba su creación en la opresión de la comunidad negra, así mismo lo hacía Lorca con otros grupos oprimidos, como los gitanos o las mujeres. También despertaron importantes emociones en él la figura trágica de Lorca, por la forma en la que terminó su vida, y su papel como voz del pueblo (Saz, 2007).

Hughes no pudo completar la traducción antes de volver a Estados Unidos y tardó bastantes años en retomar la tarea de traducir el *Romancero*. Finalmente, en otoño de 1951 publicó su traducción bajo el título de *Gypsy Ballads by Federico García Lorca*, en *The Beloit Poetry Journal* (Saz, 2007).

## 5. Metodología del análisis

Como es evidente me he servido para este análisis de la obra original, que es el *Romancero gitano* de Federico García Lorca y de su traducción al inglés, *Gypsy ballads* de Langston Hughes. De todos los romances que componen el *Romancero*, aquí aparecen analizados: «Romance de la luna, luna», «Romance de la pena negra» y «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla». La selección que se ha llevado a cabo ha sido en base a la extensión de estos romances, que son de los más cortos de la obra y también por una cuestión de predilección personal.

Con el objetivo de realizar un análisis de la traducción de Hughes lo más completo posible, se ha tomado como referencia el método propuesto por el artículo «Translation of Poetry: Towards a Practical Model for Translation Analysis and Assessment of Poetic Discourse». En este artículo se lleva a cabo un análisis de la traducción al inglés de un poema del poeta iraní Ali Mousavi Garmaroudi, basándose en el método que proponen los autores del artículo, el cual se divide en dos niveles: «*textual level*» y «*extra-textual level*». El nivel textual aborda la forma del poema, la musicalidad, el léxico, las figuras literarias, el aura y el mensaje; mientras que nivel extratextual se ocupa de la pragmática del texto origen y el texto meta, así como de los aspectos culturales (Dastjerdi, Hakimshafaai & Jannesaari, 2008).

Me he servido asimismo de una traducción paralela, la que llevó acabo Jane Duran (2011), para tomar en consideración alternativas diferentes a las de la traducción que aquí nos ocupa. Además, he utilizado el libro *Para comprender y analizar poesía lírica* (Balcázar, 2013) para identificar las figuras retóricas que aparecen.

## 6. Análisis de la traducción

### Aspectos generales de la obra original

- Nivel textual:

El romance de Lorca se ajusta al esquema métrico del romancero tradicional, es decir, está compuesta por una serie indefinida de versos octosílabos con rima asonante en los pares, aunque hay novedades que el poeta incluye. Todos los versos del *Romancero* son octosílabos, excepto en el caso particular de «la Burla de don Pedro a caballo» y el primer verso de «La casada infiel», que es decasílabo.

En cuanto a la rima, aunque el poeta se amolda a las pautas marcadas para el romance medieval y del Siglo de Oro, una única asonancia en los versos pares, se introducen algunas innovaciones. En ciertos romances, Lorca divide en secciones el poema y se da un cambio de asonancia.

El *Romancero* destaca por su variedad rítmica. A lo largo de la obra se combinan los tres tipos de octosílabo, el trocaico es el mayoritario pero también utiliza el mixto y el dactílico.

En lo referente a los niveles textuales, aunque pueden aparecer mezclados, podemos distinguir: el narrativo, el dramático y el lírico. Si bien es cierto que posee una naturaleza prominentemente narrativa, ya que es un relato de la vida de los gitanos, en ocasiones el poeta divide el poema en varias escenas, como si fuera una pieza dramática, o intercala las intervenciones de los personajes. Respecto al nivel lírico, lo podemos ver en expresiones exclamativas o interrogativas, comentarios a lo que está pasando, entre otros.

Desde el punto de vista del estilo, vemos huellas de la tradición literaria popular, como el romancero viejo o la copla, y de la culta, como la influencia de Góngora o las vanguardias. En cuanto a los rasgos populares, se puede distinguir el «fragmentarismo», con comienzos y finales abruptos de algunos romances, una tendencia a la repetición, la respuesta de los personajes a sus interlocutores, referencias temporales y del lugar exactas o el uso del estribillo. Respecto a los cultos, destacamos la presencia de la mitología, de la complejidad de las imágenes, la abundancia de metáforas cargadas de expresividad pero a su vez complejas, y toques cubistas o ultraístas.

El poeta se ve muy atraído por las metáforas puras y conecta con destreza los aspectos más dispares de la realidad. Utiliza a su vez una amplia gama de imágenes, figuras retóricas como el símil, la metonimia, el símbolo; imágenes vanguardistas y un claro barroquismo, entre otros elementos. (Lorca, Lumbreras & Lumbreras, 2012).

- Nivel extratextual:

El *Romancero gitano* es la obra del universo poético andaluz, que representa por igual a Andalucía y lo gitano. Para Lorca, el gitano es «lo más elevado» y «aristocrático» de España. La obra resulta ser un retablo de Andalucía, con caballos, crímenes, arcángeles y gitanos.

La esencia de Andalucía se percibe en cada romance, se puede distinguir con claridad esa inspiración basada en su fauna, flora y paisaje, además de las voces de la tradición oral, con historias de venganzas o infidelidades. Lorca no se limita al presente solamente sino que profundiza en las raíces de Andalucía, con referencias romanas, judías, musulmanas y cristianas. Referencias romanas con la mención al dios Neptuno, la historia de Santa Eulalia; la influencia judía es obvia en «Thamar y Amnón», con el relato de este episodio bíblico, la musulmana con el barrio «berberisco» del Albaicín, pero sobre todo, el elemento cristiano es el más palpable, con la abundancia de imágenes cristológicas.

La mayoría de la acción del *Romancero* tiene como escenario a la geografía andaluza. A Granada, Córdoba y Sevilla se dedican varios poemas. La ubicación de algunos romances no es tan clara, pero en todos ellos se respira la esencia de Andalucía (Lorca, Lumbreras & Lumbreras, 2012).

En este espacio poético andaluz ya mencionado, lo gitano tiene especial importancia. Aparte de la mención a su modo de vida, como la afición al baile y al canto, la forja de metales, su relación con los caballos o el gusto por los adornos; todos los elementos se «agitanan», desde la naturaleza a lo sobrenatural. El *Romancero* representa también el antagonismo entre la naturaleza y la historia, lo primitivo y la civilización: el gitano es el exponente de lo primitivo, por su relación con la naturaleza, oprimido por una sociedad civilizada, encarnada por la Guardia Civil. Ese choque entre el instinto y la civilización se encuentra en la obra a través del anhelo de libertad, la pasión, la muerte, la violencia, la pena (Lumbreras & Lumbreras, 2012).

La obra está integrada por un total de dieciocho romances de diferente extensión y siguen este orden: quince romances propiamente gitanos, de diferentes temáticas, y tres romances históricos, de ambientación paleocristiana, medieval y bíblica (Lumbreras & Lumbreras, 2012).

### 6.1 Análisis de la traducción del «Romance de la luna, luna»

Texto origen: «Romance de la luna, luna»	Traducción: « <i>Ballad of the moon, moon</i> »
<p>La luna vino a la fragua con su polisón de nardos. El niño la mira, mira. El niño la está mirando. En el aire conmovido mueve la luna sus brazos y enseña, lúbrica y pura, sus senos de duro estaño. Huye, luna, luna, luna. Si vinieran los gitanos, harían con tu corazón collares y anillos blancos. Niño, déjame que baile. Cuando vengan los gitanos, te encontrarán sobre el yunque con los ojillos cerrados. Huye, luna, luna, luna, que ya siento los caballos. Niño, déjame, no pises mi blancor almidonado.</p>	<p>The moon came to the forge with her bustle of spikenards. The child looks, looks. The child is looking. In the trembling air the moon moves her arms showing her breasts hard as tin, erotic and pure. Fly, moon, moon, moon, for if the gypsies come they'll make rings and white necklaces out of your heart. Child, let me dance! When the gypsies come they'll find you on the anvil with your little eyes closed. Fly, moon, moon, moon, Because I hear their horses. Child, leave me alone, and don't touch my starchy whiteness.</p>
<p>El jinete se acercaba tocando el tambor del llano. Dentro de la fragua el niño tiene los ojos cerrados.</p>	<p>The horseman draws near beating the drum of the plain. Within the forge the child has its eyes closed.</p>
<p>Por el olivar venían, bronce y sueño, los gitanos. Las cabezas levantadas y los ojos entornados.</p>	<p>Through the olive groves come gypsies bronzed and dreamy, their heads held high and their eyes half-closed.</p>
<p>¡Como canta la zumaya, ay, cómo canta en el árbol! Por el cielo va la luna con un niño de la mano.</p>	<p>How the owl hoots! How it hoots in the tree-tops! Through the sky the moon goes with a child by the hand.</p>
<p>Dentro de la fragua lloran,</p>	

dando gritos, los gitanos. El aire la vela, vela. El aire la está velando.	Within the forge gypsies weep, crying loudly. The air veils her, veils her. The air is veiling her.
--	--

- Nivel textual del texto origen

Como ya ha sido mencionado, la mayoría de los romances del *Romancero* se ajustan al esquema métrico del romancero tradicional, es decir, versos octosílabos de rima asonante (en este caso a-o) en los pares, y en este ejemplo lo vemos claro.

Podríamos dividir en tres partes la estructura narrativa de este romance: la primera parte, del primer v. al cuarto, presenta a los personajes principales, el niño y la luna. Del v. cinco al veinte, se desarrolla el nudo del relato: la luna, representando a la muerte, sugiere al niño que la acompañe, el niño se resiste pero finalmente la obedece. Del veinte al final, la tercera parte que relata cómo los adultos, al sospechar que algo pasa, se dirigen a donde está el niño y se encuentran con que ha muerto y lloran desconsolados.

Respecto a las figuras retóricas empleadas, podemos distinguir dos metáforas de carácter cromático: en el v. octavo, los senos de la luna son representados por el estaño, que indica su blancura, dureza y frialdad y en el v. veintiséis los gitanos son representados por el bronce, que indica el color de su piel, pero también estos dos metales hacen referencia al oficio que tradicionalmente han ocupado los gitanos como herreros o hojalateros.

Distinguimos también otra metáfora cosificadora en el v. veintidós, el llano es representado como un tambor, recreándose el sonido de los cascos de los caballos de estos jinetes en la tierra.

Asimismo se dan diversas personificaciones: la luna que «vino a la fragua con su polisón de nardos», una especie de cancán blanco, «el aire conmovido», la luna que «mueve sus brazos» o resulta «lúbrica y pura» ante los ojos del niño, etc.

Vemos una metonimia en el v. veinticuatro, los ojos cerrados del niño nos indican que ha muerto.

En cuanto a las reiteraciones que crea Lorca, estas constituyen gran parte de la musicalidad del poema: «el niño la mira, mira», en el verso cuatro, o «el aire la vela, vela» en el v. treinta y cinco, por ejemplo. A su vez, estos dos versos en concreto también sirven para dar una estructura circular al poema y cerrarlo.

- Nivel extratextual del texto origen

Este romance es una nana original que se basa en la superstición que utilizaban las madres y niñeras para que los niños se durmieran. Solían advertir a estos que no miraran demasiado a la luna porque se los podía comer. En este caso la luna viene a la fragua antropomorfizada como una bailaora que hechiza a un niño gitano y se lo lleva durante la ausencia de los gitanos adultos.

La influencia maléfica de la figura de la luna sobre los gitanos representa el destino trágico de este grupo étnico (Dobrian, 2002). Además, este romance es representativo del papel que tiene la muerte en las creaciones de Lorca, resulta ser un fin trágico, los personajes nunca encuentran la muerte de forma natural. Están sometidos a fuerzas oscuras e inevitables (Ruiz & Dean-Thacker, 1998).

El hecho de que Lorca escogiera este romance como el primero de la obra, le da un sentido de prelude de las escenas dramáticas que nos cabe esperar. Es una especie de ritual misterioso de iniciación que oficia la luna. Esta luna de Lorca, no se podría considerar como surrealista, a pesar de que este poema se escribe en los años de apogeo del surrealismo, sino más bien procede de la corriente del simbolismo y posromanticismo (Reichenberger & López-Vázquez, 1992).

Indudablemente el romance está dominado por la figura de la muerte encarnada por la luna. Estos componentes de tragedia y de angustia existencial podrían ser un reflejo de los propios sentimientos de Lorca.

- Análisis de la traducción

Rescatando lo que dijo Holmes (1988) respecto a las distintas formas de traducir poesía, considero que la estrategia que sigue Hughes es la llamada «*content-derivative*». El poeta no toma la forma del poema original como punto de partida, sino que parte del material semántico, y desarrolla su propia forma poética a medida que va traduciendo.

Hughes se ajusta a lo que dice el poema original, se mantiene fiel y no intenta crear una rima que pueda suponer sacrificar el contenido. La presencia puntual de rima parece accidental.

Hughes determina la longitud de los versos, dependiendo de la idea que Lorca expresa. Además, la musicalidad que existe en la traducción a través de las reiteraciones, viene transferida por el poema original.

Respecto a la elección de léxico, podríamos destacar la traducción de «conmovido» en el v. quinto, refiriéndose al aire, como «*trembling*». Esta traducción enfatiza esa personificación y está en la línea de ese estado del aire que quiere describir Lorca.

En el v. veintiséis, Hughes traduce «bronce y sueño, los gitanos», como «*gypsies bronzed and dreamy*», que resulta muy explicativo para el público meta. *Dreamy* no llega a reflejar ese significado también existente de que al ser de noche, están soñolientos, pero *bronzed* resulta una traducción muy acertada ya que puede significar que están bañados en bronce o que están bronceados por el sol. En el v. veintidós, la elección de traducir «tocando el tambor del llano» como «*beating the drum of the plain*» también aclara mucho el significado de la metáfora para el lector meta.

Por último, podríamos señalar la traducción de «velar» en el v. treinta y cinco por «*veil*». Aquí quiere decir cuidar, especialmente teniendo en cuenta que esto ocurre durante la noche, sin embargo *veil* en inglés significa cubrir con un velo. Hubiera sido más acertada una alternativa como *watch over*.

## 6.2 Análisis de la traducción del «Romance de la pena negra»

Texto origen: «Romance de la pena negra»	Traducción: « <i>Ballad of deep sorrow</i> »
<p>Las piquetas de los gallos cavan buscando la aurora, cuando por el monte oscuro baja Soledad Montoya. Cobre amarillo, su carne, huele a caballo y a sombra. Yunques ahumados sus pechos gimen canciones redondas. Soledad, ¿por quién preguntas sin compañía y a estas horas? Pregunte por quien pregunte, dime: ¿a ti qué se te importa? Vengo a buscar lo que busco, mi alegría y mi persona. Soledad de mis pesares, caballo que se desboca, al fin encuentra la mar y se lo tragan las olas. No me recuerdes el mar,</p>	<p>The picks of the roosters dig looking for dawn as down the dark mountain comes Soledad Montoya. Yellow copper, her skin smells of horses and dusk. Smoky anvils are her breasts moaning round songs. Soledad, whom are you seeking, alone and so late? I'm seeking whom I seek! What's it to you? I come for what I'm looking for, me and my joy. Soledad of my sorrows, horse that takes its head, you will end up in the sea where the waves will swallow you. Don't speak to me of the sea—</p>

<p>que la pena negra me brota  en las tierras de aceituna,  bajo el rumor de las hojas.  ¡Soledad, qué pena tienes!  ¡Qué pena tan lastimosa!  Lloras zumo de limón  agrio de espera y de boca.  ¡Qué pena tan grande! Corro  mi casa como una loca,  mis dos trenzas por el suelo,  de la cocina a la alcoba.  ¡Qué pena! Me estoy poniendo  de azabache, carne y ropa.  ¡Ay mis camisas de hilo!  ¡Ay mis muslos de amapola!  Soledad: lava tu cuerpo  con agua de las alondras,  y deja tu corazón  en paz, Soledad Montoya.</p> <p>Por abajo canta el río:  volante de cielo y hojas.  Con flores de calabaza,  la nueva luz se corona.  ¡Oh pena de los gitanos!  Pena limpia y siempre sola.  ¡Oh pena de cauce oculto  y madrugada remota!</p>	<p>for black pain gushes  through the land of the olives  under the rustle of their leaves.  Soledad, what sorrows!  What awful sorrows!  You weep juice of lemons  sour with waiting and whispers.  Sorrow more than I can bear!  Like a crazy woman  I run through the house.  My two braids sweep the floor  from the kitchen to the bedroom.  Deep in sorrow, turning jet-black  from skin to clothes.  Oh, my shirt of linen!  Ah, my thighs of poppies!  Soledad, wash your body  in the broth of larks,  and leave your heart in peace,  Soledad Montoya.</p> <p>Bellow the river sings:  ruffle of sky and leaves.  With the flowers of the squash-vine  the new light is crowned.  Oh, sorrow of the gypsies!  Sorrow clean and always lonely  Sorrow of the hidden river  and the far-off dawn.</p>
---	---

- Nivel textual del texto origen:

En cuanto a la forma, una vez más nos encontramos con el esquema métrico que prevalece en el *Romancero gitano*, versos octosílabos con rima asonante en los pares, en este caso o-a.

Podemos dividir este romance en tres partes: la primera va del primer v. al octavo, y se nos sitúa espacio-temporalmente, además de describirnos a Soledad Montoya. En la segunda parte, que comienza en el v. noveno, se produce el diálogo entre Soledad y la voz poética desconocida, y se prolonga hasta el v. treinta y ocho. A partir del v. treinta y nueve, se desarrolla la tercera y última parte y se nos presenta a esta mujer como símbolo de la pena enigmática que condena a todo el pueblo gitano.

Respecto a las figuras estilísticas, nos encontramos con varias metáforas. En el primer v. las «piquetas de los gallos» son su canto, también vemos una metáfora aposicional en el v. quinto, la carne de Soledad es «cobre amarillo», cobre por su tez gitana pero amarillo porque ha empalidecido. En el v. séptimo sus pechos son «yunques ahumados», que además: «gimen canciones redondas», Lorca lleva a cabo así una descripción erótica de Soledad. Identificamos otra en el v. cuarenta: el río es el volante de una falda de «cielo y hojas».

El nombre de esta mujer gitana no es casualidad y describe el problema que la tortura. Además, el color negro prevalece en todo el romance, claro ejemplo son elementos como: «monte oscuro», «sombra», «yunques ahumados», evidentemente el término «pena negra», «azabache». No obstante, se recrea en este romance un claroscuro poético, ya que comienza con «la aurora», se introducen todos los elementos oscuros, y acaba con «la nueva luz».

- Nivel extratextual del texto origen:

Este romance refleja, a través de la persona de Soledad Montoya, la «pena negra» del pueblo gitano. Esta mujer se encuentra al borde de la locura, por razones que desconocemos, pero se intuye que es por amor: «Lloras zumo de limón/agrio de espera y boca» (vv. veinticinco y veintiséis).

Este romance parece estar conectado al «Romance sonámbulo» en el que una mujer gitana decide suicidarse al no aguantar esperar durante más tiempo a su amado. Por lo tanto, este romance parece relatar el sufrimiento de esa mujer, que resulta ser Soledad Montoya, antes de acabar con su vida. Podemos encontrar una prueba de esto, aunque hay varias, en el v. diecinueve y veinte: «No me recuerdes el mar, /que la pena negra brota», en referencia a ese amado que se ausenta durante mucho tiempo en la mar.

Este romance se desarrolla como un diálogo entre Soledad y otro interlocutor que desconocemos. Este le pregunta que qué hace e intenta que entre en razón (v. quince, dieciséis y diecisiete: «caballo que se desboca, / al fin encuentra la mar/ y se lo tragan las olas»), pero Soledad le responde describiendo su búsqueda de la alegría y su pesar.

La «pena negra» de la que habla Lorca parece ser un sentimiento difícil de explicar, algo así como la nostalgia que los portugueses llaman *saudade*, pero que en este

caso aflige a los gitanos, quizá como símbolo de su marginación y opresión (Dobrian, 2002).

En este romance, como ocurre con el anterior que ha sido analizado, se respira una atmósfera oscura, no solamente por el cromatismo del romance, sino también por la persona de Soledad. Como se ha mencionado, este romance podría estar conectado al «Romance sonámbulo», por lo tanto, aparece aquí de nuevo ese componente trágico de la obra lorquiana. Ese sentimiento de agonía y de pesadilla misteriosa puede ser, una vez más, un reflejo de las propias emociones de Lorca, además de esa búsqueda de la persona anhelada. Por otra parte, también podríamos destacar el elemento erótico que igualmente se puede palpar en este romance, con la descripción de Soledad, y que constituye de la misma forma una parte importante de la creación lorquiana.

- Análisis de la traducción:

La estrategia que emplea Hughes como ya se ha mencionado anteriormente, es la de ser totalmente fiel al contenido semántico del poema y utiliza esto como guía para crear el «meta-poema».

Respecto a las decisiones de traducción, podríamos empezar por el título. Hughes traduce «pena negra» por «*deep sorrow*». Este concepto se repite a lo largo del romance y Lorca lo emplea especialmente para describir ese sufrimiento único del pueblo gitano. Es un término que aparece en muchas coplas populares, y a pesar de que resulta una traducción explicativa, considero que por su importancia debería mantenerse fiel al término original (Gibson, 2016).

Resulta contradictorio que para el mismo término de «pena negra» en el v. veinte, Hughes elija «*black pain*». Jane Duran (2011) opta por «*black sorrow*», por ejemplo.

La traducción de «caballo que se desboca» en el v. dieciséis por «*horse that takes its head*» resulta de gran belleza. Procede de la expresión «*to give a horse its head*», que significa según el diccionario Collins (2020): «*to allow a horse to gallop by lengthening the reins*».

También decide traducir «agrio de espera y boca» en el v. veintiséis por «*sour with waiting and whispers*». Como se ha expuesto arriba, lector y traductor no son figuras que se puedan separar y las interpretaciones de este siempre se verán reflejadas en los textos que produzca, y este es un buen ejemplo. El elemento de «boca» se puede

interpretar ahí como símbolo de que desea y añora los besos de su amado, pero Hughes decide traducirlo como «*whispers*», seguramente con la intención de que se produzca una aliteración junto a «*weep*» y «*waiting*».

Además, traduce «¡Qué pena tan grande!» en el v. veintisiete por «*Sorrow more than I can bear!*» que resulta una traducción bella y refleja el dolor de Soledad.

En el v. treinta y tres y treinta y cuatro, traduce «Ay» por «*Oh*» y después «*Ah*», que son interjecciones más idiomáticas en inglés, pero quizá hubiera sido interesante preservar la forma original para mantener ese factor extranjerizante.

Volvemos a ver un intento de aliteración cuando traduce «flores de calabaza» en el v. cuarenta y uno por «*squash-vine*», para que junto a «*sings*», «*sky*», «*leaves*» y «*flowers*», se recree el sonido del río.

En líneas generales, Hughes transmite muy bien el aura oscura y triste que transmite este poema y refleja de forma acertada, en concreto, el enfado que expresa Soledad cuando la voz poética le pregunta insistentemente: «*I'm seeking whom I seek!/What's it to you?*» (vv. once y doce).

### 6.3 Análisis de la traducción del romance: «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla»

<b>Texto origen: «Prendimiento de Antoñito el Camborio en el camino de Sevilla»</b>	<b>Traducción: «Arrest of Antoñito el Camborio on the road to Sevilla»</b>
<p>Antonio Torres Heredia, hijo y nieto de Camborios, con una vara de mimbre va a Sevilla a ver los toros. Moreno de verde luna anda despacio y garboso. Sus empavonados bucles le brillan entre los ojos. A la mitad del camino cortó limones redondos, y los fue tirando al agua hasta que la puso de oro. Y a la mitad del camino, bajo las ramas de un olmo, guardia civil caminera lo llevó codo con codo.</p>	<p>Antonio Torres Heredia, son and grandson of Camborios, starts out for Sevilla to the bullfights, with a dry reed for a cane. Dark as a copper-green moon, he walks slowly and proudly. His oily blue curls fall shining into his eyes. Half way down the road he starts cutting round lemons and throws them in the water until the water turns golden. And half way down the road under the branches of an oak the Civil Guards patrolling march him off bound at the elbows.</p>

<p>El día va despacio, la tarde colgada a un hombro, dando una larga torera sobre el mar y los arroyos. Las aceitunas aguardan la noche de Capricornio, y una corta brisa, ecuestre, salta los montes de plomo. Antonio Torres Heredia, hijo y nieto de Camborios, viene sin vara de mimbre entre los cinco tricornos.</p> <p>Antonio, ¿quién eres tú? Si te llamaras Camborio, hubieras hecho una fuente de sangre con cinco chorros. Ni tú eres hijo de nadie, ni legítimo Camborio. ¡Se acabaron los gitanos que iban por el monte solos! Están los viejos cuchillos tiritando bajo el polvo.</p> <p>A las nueve de la noche lo llevan al calabozo, mientras los guardias civiles beben limonada todos. Y a las nueve de la noche le cierran el calabozo, mientras el cielo reluce como la grupa de un potro.</p>	<p>The day passes slowly. The afternoon hangs on one shoulder and sweeps its bullfighter's cape over the sea and over the streams. The olive groves await the night of Capricorn, while a little breeze on horseback jumps over the hills of lead. Antonio Torres Heredia, son and grandson of Camborios, Without his reed of a cane, walks between five guards in three-cornered hats.</p> <p>Antonio, what kind of a man are you? If you were really a Camborio you'd have made a fountain of blood with five streams. You're neither a legitimate Camborio nor anybody else's son. The gypsies are gone who used to wander the hills alone. Their old knives are shivering in the dust.</p> <p>Nine o'clock at night they took him to jail while the Civil Guards all were drinking lemonade. At nine o'clock at night they locked up the jail while the sky shone brightly like the haunches of a colt.</p>
--	---

- Nivel textual del texto origen

Respecto al nivel textual, se sigue cumpliendo el esquema métrico antes descrito, aunque la asonancia en este caso es o-o.

Podríamos decir que el romance se divide en tres partes: la primera, que va desde la primera estrofa a la tercera, presenta a Antoñito y lo describe físicamente. La segunda, de la cuarta estrofa a la décima, narra el arresto de este hombre por parte de la Guardia Civil y la consiguiente pérdida de su honor. La tercera, que ocupa las dos últimas estrofas, cuenta su encarcelamiento y el regocijo de los guardias.

Respecto a las figuras empleadas, en el tercer v. nos encontramos con una metáfora: la vara representa el poder de Antoñito, en el v. veintiocho aparece sin vara, es decir, le han arrebatado su poder. Vemos otra en el quinto, para su tez aceitunada y resplandeciente. En el trece, una cromática: los limones son oro.

En el v. diecinueve identificamos otra pura de naturaleza taurina: el elemento del capote remeda el atardecer rosado. En el v. veintidós, «la noche de Capricornio» nos indica que es invierno. En el v. veintitrés se da una personificación de la brisa que salta «ecuestre» (otra referencia taurina) los montes «de plomo» (metáfora impura que nos indica el gris de los montes).

En el v. veinticinco y veintiséis se da una repetición con respecto al primer y segundo v.: «Antonio Torres Heredia, /hijo y nieto de Camborios».

En el v. veintiocho, se da una sinécdoque: los «cinco tricornios» como los cinco guardias que lo apresan.

En los vv. cuarenta y cinco y cuarenta seis se da un símil, «el cielo reluce/como la grupa de un potro».

- Nivel extratextual del texto origen

Este romance representa claramente una línea temática importante dentro del *Romancero*, que es la persecución de los gitanos por parte de la Guardia Civil española. Este poema nos cuenta el viaje de este hombre gitano por el camino de Sevilla.

Desde el comienzo del romance se nos describe a Antoñito, que es «hijo y nieto de Camborios», de noble procedencia gitana como si de un título aristocrático se tratara. Antoñito es un gitano apuesto, de «empavonados bucles» que «le brillan entre los ojos» y de tez morena. Despreocupado y con gracia, camina con su vara de mimbre, cuando de repente aparece la figura trágica de la Guardia Civil, que contrasta con su naturaleza inocente, la cual le arresta por arrojar limones al agua, acto lúdico que a los ojos de los cinco guardias que lo capturan es delito. Lorca eleva a este hombre gitano a la categoría de héroe en este romance, exaltación que se ve interrumpida en el momento que lo arrestan. Se podría considerar a este poema como una elegía a su muerte, hablando de Antoñito con ternura, la cual se relata en un romance posterior titulado «Muerte de

Antoñito el Camborio» (Ruiz & Dean-Thacker, 1998). Este trato a este hombre forma parte de esa mitificación del pueblo gitano en la obra lorquiana.

Por otra parte, en el poema también se hace alusión al sentido del honor y al sentido de la hombría en la cultura gitana. Se le recrimina a Antoñito su pasividad ante los guardias: «Si te llamaras Camborio, /hubieras hecho una fuente de sangre/ con cinco chorros», o «Ni tú eres hijo de nadie, / ni legítimo Camborio».

Por último, podemos señalar que el poema destaca por las referencias taurinas y ecuestres, mundos por los que Lorca sentía interés (Dobrian, 2002).

- Análisis de la traducción

La estrategia que emplea Hughes como ya se ha mencionado anteriormente, es la de ser totalmente fiel al contenido semántico del poema y utiliza esto como guía para crear el «meta-poema».

Sin embargo, entrando en las particularidades de esta traducción, echemos un vistazo a las decisiones tomadas.

Podemos destacar la traducción de «vara de mimbre» como «*a dry reed for a cane*». La vara de mimbre es un elemento característico del pueblo andaluz, así que es importante especificar que se trata de ese material. Por ejemplo, Jane Duran (2011) opta por «*a wicker staff*».

Hughes se desvía ligeramente del texto origen añadiendo elementos de forma ingeniosa y creativa. «Moreno de verde luna» por «*Dark as a copper-green moon*», reflejando ese rasgo de la piel resplandeciente y morena de Antoñito comparándola con el cobre. Otro caso es «*oily blue curls*» para sus «empavonados bucles». Según la RAE (2019) el pavón es una «capa superficial de óxido abrigantado, de color azulado, negro o café, con que se cubren las piezas de acero para mejorar su aspecto», con lo cual resulta ser una traducción acertada para describir sus bucles brillantes como si tuvieran una capa de pavón azulado.

Como también ha sido mencionado, casi cualquier rima presente en estas traducciones parece accidental. No obstante, percibimos que Hughes ha escogido deliberadamente el término «*oak*» en el v. quince para que rime con «*road*», a pesar de que el texto origen dice «olmo» y no «roble».

Hughes opta por una traducción que hace más transparente la metáfora de la tarde «dando una larga torera»: «*sweeps its bullfighter's cape*». De la misma forma lo hace con

la metonimia de «entre los cinco tricornos» diciendo «*walks between five guards/ in three-cornered hats*».

Por último, como detalle llamativo, vemos que Hughes ha traducido «Sevilla» como «*Seville*», lo cual choca con la tendencia de extranjerización que parece prevalecer en las traducciones, que opta por mantener los nombres originales.

## 7. Conclusiones

En este apartado se expondrán las conclusiones extraídas tras el análisis de estos tres romances y la lectura de la traducción en general.

Como se ha mencionado anteriormente, Hughes opta por la estrategia de aferrarse al contenido semántico de la obra. Tomando como referencia al teórico James Holmes (1988), podríamos clasificar esta estrategia utilizada como: «*content-derivative*». El traductor se rige por el contenido de cada verso, y es lo que constituye su guía para traducir, sin pretender encontrar una forma poética de la tradición literaria de la cultura meta que pueda cumplir una función similar a la que cumple la forma de la obra original, que es el romance en este caso. Tampoco es su intención procurar que los versos rimen, en este caso esa rima para reproducir la rima de la obra original, debería ser asonante en los versos pares, como marca el romancero tradicional. Como resultado, la extensión de los versos del «meta-poema», empleando de nuevo términos propuestos por Holmes, depende del contenido semántico, y como ya se ha mencionado antes, no existe una intención de recrear un esquema métrico en específico por parte de Hughes. Tomando como referencia a Lefevere (1975), una traducción métrica puede distorsionar el contenido semántico y las traducciones rimadas al final provocan que las palabras tengan un significado diferente.

Esta estrategia empleada resulta eficaz, ya que globalmente se podría afirmar que Hughes tiene como principal propósito mantenerse fiel a lo que Lorca expresó. No se atreve en ningún momento, salvo excepciones particulares, a llevar a cabo un proceso de domesticación subordinando el «meta-poema» a los valores dominantes de la cultura meta, en este caso la estadounidense, tal y como Venuti (2008) indicó en referencia a este concepto. Hughes pretende que se preserve ese exotismo que rezuma el *Romancero*, la esencia de lo andaluz y de lo gitano; y procurar una interpretación más accesible, la cual hubiera pasado por una posible alteración del contenido original, hubiera despojado al «meta-poema» de toda vinculación real con la obra original.

Octavio Paz (1971) decía que pocas veces los poetas resultan ser buenos traductores porque utilizan el poema original como punto de partida para crear su propio poema, en lugar de intentar confeccionar uno análogo. En este caso particular podemos afirmar que no fue así. Además, esa cualidad de poeta que Hughes poseía le permitió incorporar elementos creativos, como se ha explicado en el análisis, aun teniendo como prioridad ser fiel al contenido.

Hay autores que apoyan esta misma visión de la estrategia seguida por Hughes. En el libro *Montage of a dream: The art and life of Langston Hughes*, los autores afirman lo siguiente en cuanto a la traducción de esta obra: «*To begin with, his renderings of Lorca's ballads are in intelligible English and, overall, evince a humility toward the source text and an absence of rhetorical self-indulgence that are markedly less in evidence in, for example, David K. Loughran's 1994 bilingual edition of Lorca's Romancero...*» (Tidwell, J., & Ragar, C., 2007, p.179). Con este análisis se evidencia la actitud que adoptó Hughes, la de procurar no eclipsar la figura del autor ni la de la cultura origen. Continúan diciendo: «*Loughran's version, while competent, reads as if there were no source text, as if, in short, the source text had been written in American English*». Como se pone aquí de manifiesto, la intención de Hughes no es que parezca que la obra se ha escrito directamente en inglés de Estados Unidos, sino que más bien lo que quiere es mantener ese elemento exótico, dejar claro de qué cultura procede la obra original y no neutralizar la obra original hasta el extremo. La realidad es que ni siquiera la obra original resulta fácil de interpretar para un nativo, porque está cargada de simbolismos y de metáforas puras.

Por otro lado, se podría decir que esa inclinación por parte de Hughes, nace de la fascinación que sentía por Lorca, como antes ya se ha hecho alusión, y por España. Lefevere (1992) afirmaba que la traducción no solo representa una ventana abierta a otra realidad, sino que más bien, es un canal abierto a través del cual pueden penetrar influencias extranjeras en la cultura meta, y esa parece ser muchas veces la intención del traductor.

En este caso que nos ocupa se podría aplicar tal afirmación en dos sentidos. Hughes pretende introducir en la cultura estadounidense la figura de Lorca, por esa admiración que siente por él, y quiere que se sepa de este autor español en su país. Pero más allá de ese sentimiento, también se podría decir que existen razones políticas.

Hughes, como ya se ha expuesto en el apartado en el que se contextualizan las obras, fue una persona muy comprometida con los movimientos sociales, en cuanto a los derechos de los afroamericanos y también en general, hasta el punto de que llegó a interesarse por la causa republicana española, también movido por su propia ideología política. Gran parte de su creación se centró en el pueblo afroamericano y Hughes sintió una proximidad clara con Lorca, debido a que Lorca se inspira también en sectores oprimidos. De la misma forma que Hughes a través de sus obras pretendía reflejar la realidad de la comunidad afroamericana, seguramente traduciendo el *Romancero* tuvo la

intención de que se supiera sobre la marginación y opresión del pueblo gitano, en este caso en Estados Unidos.

En esa misma línea de las razones políticas que pudieron mover a Hughes a traducir esta obra, podríamos destacar igualmente el hecho de que Hughes vio en Lorca un símbolo importante de la causa republicana, lo cual lo llevó a ser fusilado, y una persona con unas ideas políticas próximas a las suyas propias. Por consiguiente, al traducir a Lorca, no solamente estaría introduciendo en Estados Unidos (y como es probable en su comunidad más concretamente) la figura de este autor por un motivo sentimental vinculado a la admiración que le profesaba, sino que también lo estaría haciendo como figura asociada a unas ideas políticas y a una realidad muy concretas.

Por último y volviendo a las cuestiones traductológicas, aunque Holmes y Lefevere afirmaban que todas las estrategias abren ciertas posibilidades y cierran otras, podríamos decir que la empleada por Hughes da como resultado una traducción eficaz y fiel. No obstante, se ha de señalar que no se trata de una traducción completamente pulida, ni se podría calificar como perfecta, como ya se ha indicado en el análisis de los tres romances incluidos en este trabajo.

## 8. Bibliografía

- Balcázar Orozco, A. (2013). *Para comprender y analizar poesía lírica*. México, D.F: Plaza y Valdés.
- Barthes, R. (1974). *S/Z: An Essay*. London: Cape.
- Bassnett McGuire, S. (1991). *Translation studies* (Rev. ed). London: Routledge.
- Bassnett, S., & Lefevere, A. (1998). Transplanting the Seed: Poetry and Translation. In *Constructing cultures: Essays on literary translation*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Brooks, C., Warren, R. P., & Frost, R. (1961). *Conversations on the craft of poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Calvo, A. F. (2007). *Traducción e interpretación: Langston Hughes y Federico García Lorca, encuentro en el lenguaje* (Order No. 3278446). Disponible en ProQuest Dissertations & Theses Global. (304883223). Recuperado de <https://search.proquest.com/docview/304883223?accountid=14542>
- Collins Online Dictionary. (2020). *Collins English Dictionary*. Recuperado el 31 de mayo de 2021 de <https://www.collinsdictionary.com/>
- Dastjerdi, H. V., Hakimshafaaii, H., & Jannesaari, Z. (2008). Translation of Poetry: Towards a Practical Model for Translation Analysis and Assessment of Poetic Discourse. *Journal of Universal Language*, 9(1), 7–40. doi: 10.22425/jul.2008.9.1.7
- Dobrian, W. A. (2002). *García Lorca: Su "Poema del cante jondo" y "Romancero gitano" analizados*. Madrid: Alpuerto.
- Foner, E. (2017). *Give me liberty!: an American history*. New York: W.W. Norton & Company.
- Frost, W. (1969). *Dryden and the Art of Translation*. New Haven, CON: Yale University Press.
- García Lorca, F, Lumbreras García, P., & Lumbreras Sanchón, L. (2012). *Romancero gitano*. Madrid: Akal.
- Gentzler, D. E. (2001). *Contemporary Translation Theories*. Multilingual Matters.
- Gibson, I. (2016). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca: 1898-1936*. Barcelona: Debolsillo.

- Gutiérrez Lucía Pintado, & Villanueva, A. C. (2019). *New Approaches to Translation, Conflict and Memory: Narratives of the Spanish Civil War and the Dictatorship*. Cham: Springer International Publishing.
- Gutiérrez, L. P., & Villanueva, A. C. (2019). *New approaches to translation, conflict and memory: Narratives of the Spanish Civil War and the dictatorship*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Holmes, J. S. (1988). *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam: Rodopi.
- Hughes, L., & McLaren, J. (2003). *The collected works of Langston Hughes. Autobiography: "I wonder as I wander"*. Columbia: University of Missouri Press.
- Hughes, L., & Rampersad, A. (2002). *The collected works of Langston Hughes* (p. 172). Columbia: University of Missouri Press.
- Jakobson, R. (1959). 'On Linguistic Aspects of Translation', en R.A. Brower (ed.), *On Translation*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Langston Hughes Biography. (2015). Recuperado el 30 de enero de 2020, de <http://www.kansasheritage.org/crossingboundaries/page6e1.html>
- Lefevere, A. (1975). *Translating poetry: Seven strategies and a blueprint*. Assen: Vanm Gorcum.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, History, Culture: A sourcebook*. London: Routledge.
- Lorca Federico García, García Pedro Lumbreras, & Sanchón Sara Lumbreras. (2012). *Romancero gitano*. Madrid: Akal.
- Lorca, F. G., & Hughes, L. (1951). *Gypsy ballads*. Beloit, WI: Beloit College.
- Lorca, F. G., Duran, J., & Lorca, G. G. (2011). *Gypsy ballads*. London: Enitharmon.
- Maurer, C. (1998). *Federico García Lorca: 1898-1936*. Madrid: Fundación Autor.
- Nida, E. (1964) *Towards A Science of Translating. With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating*. (p. 107). Leiden: E. J. Brill.
- Nida, E. A., & Taber, C. R. (1969). *The theory and practice of translation*. Leiden: Publ. for the United Bible Societies by E.J. Brill.
- Paz Moreno, M. (2006). Gypsy Moon Over Harlem: The Intertwined Voices of Langston Hughes and Federico García Lorca. *Langston Hughes Society*, Vol. 20.
- Paz, O. (1971). *Traducción: literatura y literalidad*. Barcelona: Tusquats.

- Perulero Pardo-Balmonte, E. (2007). Recepción y repercusión de la poesía de Federico García Lorca en la poesía norteamericana del s. xx: El caso de Poeta en Nueva York. En *Actas del XV Congreso de la AIH*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. doi:[https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih\\_15\\_3\\_027.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_027.pdf)
- Popovic, A. (1976). *Dictionary for the analysis of literary translation*. Edmonton, Alberta: University of Alberta Press.
- Raffel, B. (1988). *The art of translating poetry*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Real Academia Española. (2019). *Diccionario De La Lengua Española*. Recuperado el 29 de mayo de 2020, de <https://www.rae.es/>
- Reichenberger, K., & López-Vázquez, A. R. (1992). *Federico García Lorca: Perfiles críticos*. Kassel: Edition Reichenberger.
- Rivero, J. (s.f.). Federico García Lorca: Primeras traducciones y su recepción en los Estados Unidos. Recuperado el 30 de enero de 2020 de: [https://www.academia.edu/18938760/FEDERICO\\_GARC%C3%8DA\\_LORCA\\_PRIMERAS\\_TRADUCCIONES\\_Y\\_SU\\_RECEPCI%C3%93N\\_EN\\_LOS\\_ESTADOS\\_UNIDOS](https://www.academia.edu/18938760/FEDERICO_GARC%C3%8DA_LORCA_PRIMERAS_TRADUCCIONES_Y_SU_RECEPCI%C3%93N_EN_LOS_ESTADOS_UNIDOS)
- Ruiz, P. G., & Dean-Thacker, V. P. (1998). *Federico García Lorca: El color de la poesía*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Sapir, E. (1961). *Culture, Language and Personality*. (p. 69) Berkeley: University of California Press.
- Saz, S. M. (2007). Desde Granada a Harlem. La traducción al inglés de Langston Hughes del Romancero gitano. En *125 años del nacimiento de Picasso en Málaga: Actas del XLI Congreso Internacional de la Asociación Europea de Profesores de Español*. Madrid: Asociación Europea de Profesores de Español. doi:[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/aepe/pdf/congreso\\_41/congreso\\_41\\_35.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_41/congreso_41_35.pdf)
- Schneider, L. M. (1998). *García Lorca y México*. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Tidwell, J., & Ragar, C. (2007). *Montage of a dream the art and life of Langston Hughes*. Columbia: University of Missouri Press.
- Venuti, L. (2018). *The translator's invisibility: A history of translation*. London: Routledge.