



# Universidad de Granada

FACULTAD DE TRADUCCIÓN E  
INTERPRETACIÓN

*Grado en Traducción e Interpretación*

Curso académico 2021-2022

## Trabajo de Fin de Grado

Marina Tsvetáieva como traductora de poemas de Federico  
García Lorca al ruso: un análisis valorativo

**Alumno:** Alberto González Ramírez

**Tutora:** Natalia Arséntieva



## ÍNDICE

- Introducción
  - Resumen (palabras clave)
  - Objetivos y metodología
- 1. CAPÍTULO I: Una aproximación al estudio del *Poema del Cante Jondo*
  - 1.1. Lorca y Falla: el Concurso de Cante Jondo de 1922
  - 1.2. El *Poema del Cante Jondo* como ciclo poético
- 2. CAPÍTULO II: Federico García Lorca y Marina Tsvetáieva
  - 2.1. Vidas paralelas
  - 2.2. Las últimas traducciones de Marina Tsvetáieva: Federico García Lorca en ruso
- 3. CAPÍTULO III: Análisis poético de los versos lorquianos
  - 3.1. Aproximación teórica
  - 3.2. Paisaje
  - 3.3. La guitarra
  - 3.4. Y después
  - 3.5. Pueblo
  - 3.6. Cueva
- 4. CAPÍTULO IV: Valoración de las traducciones poéticas de M. Tsvetáieva
  - 4.1. Estudios previos
  - 4.2. Aproximación teórica
  - 4.3. Пе́йзаж
  - 4.4. Гитара
  - 4.5. А потом
  - 4.6. Селенье
  - 4.7. Пещера
- 5. Conclusiones
- 6. Bibliografía
- 7. ANEXOS

## INTRODUCCIÓN

### Resumen (palabras clave)

El presente trabajo se propone como objetivo realizar un análisis detallado de los cinco poemas de Federico García Lorca traducidos a la lengua rusa por la también poeta Marina Tsvetáieva, no sin antes haberlos analizado desde una perspectiva de la lengua de origen para así poder entender mejor las decisiones de la traductora, así como estudiar el lenguaje poético lorquiano, cargado de metáforas y simbología.

La razón por la cual me dispongo a desarrollar este tema nace desde mi pasión por la literatura y la poesía, en concreto aquella escrita en ruso, surgida a raíz de la asignatura de Traducción y literatura rusa impartida por la profesora y tutora Natalia Arsentieva, quien me propuso este tema de investigación del cual se ha llegado a publicar muy poco. Además, daré unas breves pinceladas acerca de la vida de ambos autores, detallaré los motivos por los que Tsvetáieva tradujo estos cinco poemas, y expondré cómo se comenzó a gestar el *Poema del cante jondo* de Federico García Lorca en el contexto del I Concurso de Cante Jondo celebrado en Granada en 1922, conmemorando este año su centenario.

**Palabras clave:** literatura rusa, poesía, traducción poética, Federico García Lorca, Marina Tsvetáieva, cante jondo

### Objetivos y metodología

De entre todos los tipos de traducción que existen, quizás la traducción de textos poéticos es aquella que presenta más dificultades en comparación con el resto. Han de tenerse en cuenta de manera simultánea y equilibrada no solo el sentido del texto, que es de por sí el verdadero núcleo de la traducción, sino la rima, la métrica, el ritmo, los recursos literarios, el estilo, la simbología, y un sinnúmero más de requisitos inherentes a la misma poesía. Y es que en literatura —y sobre todo en la poesía— hay que atender, además de qué es lo que quiere decir el autor, cómo quiere expresarlo.

Los cinco poemas que le fueron encargados a Marina Tsvetáieva para su publicación tras su traducción a la lengua rusa pertenecen al poemario *Poema del cante jondo*, escrito en el año 1922,

coincidiendo con la celebración del I Concurso de Cante Jondo en Granada organizado por el propio Federico García Lorca y Manuel de Falla. Atendiendo a la estructura de la obra, tres de los poemas pertenecerían a la primera parte: *Poema de la siguiriya gitana*, mientras que los dos restantes se enmarcarían dentro de la segunda parte de la misma: *Poema de la soleá*. Se trata de los poemas *Paisaje*, *La guitarra*, *Y después*, *Pueblo* y *Cueva*.

Una vez expuestos los antecedentes literarios que desembocaron en la publicación de la traducción de estos cinco poemas de Federico García Lorca y el análisis comparativo de la traducción con respecto a los poemas originales, presentaré a modo de conclusión los datos más relevantes de mi propia investigación, así como mi opinión general de la misma.

## 1. CAPÍTULO I: Una aproximación al estudio del *Poema del cante jondo*

### 1.1. Lorca y Falla: el Concurso de Cante Jondo de 1922

Es de lógica obligación comenzar un trabajo de tales aspiraciones como este por contextualizar la obra de la que se origina el posterior análisis, así como desarrollar un poco la coyuntura histórica y social en la que se encontraba Federico García Lorca cuando creó el poemario *Poema del cante jondo* en 1922.

Federico fue, es y será el granadino más famoso de la historia, un honor merecidísimo por su insondable obra y por considerarlo con mucha seguridad la voz más tradicional de toda la poesía española de nuestro siglo XX. Según apunta Morell (1983), «por los años veinte era más juglar que escritor; cuando publicaba algo en letra impresa ya era conocido el texto entre amigos y gentes de letras por alguna lectura o recital previo», ya que «siempre jugaba la clave de la fascinación y hechizo que Federico despertó en quienes le trataron personalmente: su voz» (Morell, 1983). Durante el verano de 1921, Federico García Lorca se reencuentra con la música que ya conoció en su niñez y que ahora va a marcar toda una etapa de su poesía: el flamenco. Su fascinación por los fandangos, peteneras, tarantos y bulerías le llevaría a estudiar el cante jondo de manera más metódica, y poco a poco iría llegando a la conclusión de que el cante jondo es la expresión esencial del alma andaluza: lo trágico, el dolor, la pena, la muerte... (Gibson y Palomo, 2018).

Manuel de Falla, uno de los mayores compositores españoles del siglo XX y gran amigo de Lorca, le propuso a este una renovación del flamenco, un homenaje y una vuelta a las raíces de lo que él llamaba el “cante jondo” (nótese cómo la denominación oficial ya viene con un rasgo fonético marcadamente andaluz: la aspiración de la ‘h’), el auténtico flamenco, que se estaba perdiendo y cuyo supuesto deterioro musical le preocupaba enormemente, pues percibía cómo se estaba convirtiendo en algo completamente distinto a lo que originalmente solía ser, un espectáculo dirigido a los turistas y a las gentes de fuera, cuando debería seguir la esencia misma de su propio origen. Sin embargo, el flamenco abarca muchos más subgéneros musicales, cada uno con variaciones en el compás, el ritmo, el acompañamiento musical, la tonalidad, la temática... conocidos como palos del flamenco. No me detendré a hablar de ello, ya que es un tema extenso y complejo, pero sí me parece que deba mencionar algunos de esos palos para demostrar lo verdaderamente inabarcable que resulta el tema, puesto que «bajo el nombre de cante jondo, de etimología sefardí, la música gitana abarca un doble repertorio: el cante grande (serranas, rondeñas, malagueñas, granadinas, fandangos, alboreás, peteneras, tarantas, etc.) y el cante chico (bulerías, tangos mirabrás, alegrías, chufas,

etc.)» (Arango, 1986). Si me propusiera hablar sobre cada uno de los palos, resultaría otro trabajo completamente distinto a este, así que trataré de centrarme en lo básico.

A fin de preservar el “cante primitivo andaluz”, e inspirado por el microverso musical de los gitanos de las cuevas del Sacromonte, Falla consigue aunar a una pléyade de intelectuales de la época, con Lorca y Fernando de los Ríos a la cabeza, para organizar un concurso en Granada durante los días 13 y 14 de junio del año 1922, que sería conocido para la posteridad como el “I Concurso de Cante Jondo”, y que aun a día de hoy se sigue conmemorando como uno de los mayores eventos en Granada de todo el siglo pasado (Persia y Gallego Morell, 1992); como curiosidad, este año se conmemora el primer aniversario del certamen. Así pues, tras la aceptación de la subvención del ayuntamiento de Granada por un valor de doce mil pesetas, se organizó el concurso mediante el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada, se comenzó a dar publicidad y el incentivo económico del premio provocó que se interesara gente de todas partes de España, pero sobre todo de Andalucía, la cuna del flamenco y del verdadero cante jondo que se quería reivindicar. Se celebró en la explanada de la placeta de los Aljibes de la Alhambra, un lugar más que propicio y lleno de magia para un evento de tal magnitud, y con una excelente acústica (Persia y Gallego Morell, 1992). El ganador indiscutible del concurso sería el cantaor Diego Bermúdez, “el Tenazas”, aunque se repartió el primer premio para el jovencísimo Manolo Caracol, que contaba por aquel entonces con solo trece años (López Bustamante y Moraga, 2022). Fue un éxito rotundo, y se vivieron dos jornadas de auténtica pasión y genio musical andaluz que fueron alabadas por las crónicas en los periódicos durante el resto del mes.

Nos interesa especialmente lo que Federico García Lorca escribió en torno a esas fechas, y cómo se fraguó su magnífica obra *Poema del cante jondo*, que desarrollaremos más exhaustivamente en el siguiente apartado.

Me gustaría culminar esta sección con una cita del propio Lorca en torno a lo que él entendía como cante jondo, que, cómo no, es pura poesía escrita en prosa:

«El cante jondo canta siempre en la noche. No tiene ni mañana ni tarde, ni montañas ni llanos. No tiene más que la noche, una noche ancha y profundamente estrellada. Y le sobra todo lo demás. Es un canto sin paisaje, y por tanto, concentrado en sí mismo y terrible en medio de la sombra».<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> García Lorca, F. (1922). *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»*. Conferencia leída en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922. Noticiero Granadino.

## 1.2. El *Poema del Cante Jondo* como ciclo poético

Una vez definido en el anterior punto lo que se entiende como “cante jondo”, ahora toca profundizar más en el universo lorquiano en cuanto al género del flamenco que emplea con fines poéticos en su obra *Poema del cante jondo*.

El *Poema del cante jondo* podría considerarse como el libro poético español en el que tanto lo musical como lo literario alcanzan una fusión plena. Sería escrito en el año 1921, aunque el libro no sería publicado hasta 1931, coincidiendo con la llegada de la segunda República Española. Es decir, no es el certamen literario del I Concurso de Cante Jondo (1922) lo que provoca el libro de Lorca, o al menos no exclusivamente, sino que son las conversaciones de un poeta lleno de entusiasmo mantenidas con Manuel de Falla las que cuajan en la idea del concurso. En agosto de 1922 escribe a Falla: «Estoy ordenando para publicar el *Poema del cante jondo*» (Gallego Morell, 1968). Él ya habría escrito un par de obras antes, no muy exitosas, amén de una obra de teatro algo experimental (*El maleficio de la mariposa*) que no llegó a cuajar, y ya por aquellos años comenzaba a frecuentar los cafés literarios y las tertulias, donde comenzaba a granjearse amistades y fama. En Granada regresaría tras su experiencia en la Residencia de Estudiantes de Madrid, y a partir de entonces echaría la vista a su tierra natal, a su Andalucía; esa profunda admiración por lo andaluz, por lo gitano, por lo flamenco, sería uno de los principales factores por los que Lorca saltó a la fama en su época, siendo además su *Romancero gitano* la principal obra y por la que sería mayormente conocido hasta un par de años antes de su muerte, compitiendo (ahora póstumamente) con su faceta como dramaturgo y las tragedias rurales —*Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*— (Gibson, 1989). En sus dos obras con más carácter andaluz, *Poema del cante jondo* y *Romancero gitano*, no solo reivindicaría la figura de los gitanos como pilar fundamental de las raíces andaluzas, sino como preservadores de las auténticas costumbres del pueblo español, dentro de las cuales se incluiría esencialmente el cante jondo. En lo que atañe al llamado “primitivo cante andaluz”, Federico García Lorca pronunció una conferencia en el Centro Artístico, Literario y Científico de Granada el 19 de febrero de 1922, en la que estableció que el objetivo primordial del certamen era el de salvaguardar el alma musical del pueblo, que se estaba perdiendo con el inexorable paso del tiempo, y defendió al cante jondo de sus detractores que lo menospreciaban como algo vulgar y sin calidad. El poeta, en su ponencia, explica para los no iniciados cómo sería una definición de cante jondo, que según él sería «un grupo de canciones andaluzas, cuyo tipo genuino y perfecto es la siguiiriya gitana, de las que derivan otras canciones aún conservadas por el pueblo, como los polos, martinetes, carceleras y soleares» (García Lorca, 1922), así como cuáles serían las características de este cante y sus diferencias

con el cante flamenco: «Las diferencias esenciales del cante jondo con el flamenco, consisten en que el origen del primero hay que buscarlo en los primitivos sistemas musicales de la India, es decir, en las primeras manifestaciones del canto, mientras que el segundo, consecuencia del primero, puede decirse que toma su forma definitiva en el siglo XVIII» (*ibid.*). Aquí el granadino ya establece la conexión intrínseca con el pueblo gitano, errante, cuyos orígenes se remontan a tiempos remotos desde el subcontinente asiático, y, junto con Falla, se pone de acuerdo para establecer que el canto jondo proviene de cantos antiquísimos que echan raíces en nuestra tierra y en el que han confluído diversas culturas y religiones para conformar lo que conocemos ahora como tal. Como curiosidad con el tema que tratamos en este trabajo, la literatura rusa, García Lorca menciona asimismo la enorme influencia que el compositor ruso Mijaíl Glinka recibió de la música española en el siglo XIX, comenzando así una inconmensurable admiración por lo español entre los músicos e intelectuales de su patria, y se permite añadir esta frase que encaja a la perfección con mi estudio: «Vean ustedes cómo las modulaciones tristes y el grave orientalismo de nuestro cante influye desde Granada en Moscú» (*ibid.*), sin saber aún de qué manera él influiría veinte años después en el círculo literario soviético. A lo largo de su conferencia, cargada de un asombroso lenguaje poético y llena de admiración, irá desgranando más detalles de lo que significa el cante jondo para él, unas construcciones líricas cargadas de patetismo melódico y caracterizadas por el llanto, especialmente las *siguiriyas* gitanas, y no escatima en citas y ejemplos para edificar sus razonamientos.

Antes de pasar al poemario, sería necesario explicar brevemente dos palos flamencos que emplea Federico García Lorca en los cinco poemas que veremos más adelante: la *seguiriya* y la *soleá*. Lorca emplea el término *siguiriya* (que también puede verse escrita como *seguiriya* o *seguirilla*), esencialmente una composición triste, en tono de lamento, «con la garganta de quien la canta o dice modulando lo que acaba en hipos de llanto, lo que convierte la expresión literaria en cante profundo, hondo, jondo» (Morell, 1983). Es quizás el paradigma del cante jondo, y a la hora de identificarla, «la mejor pauta que nos va a sugerir que estamos ante un cante por seguiriyas es la melodía melismática apoyada en una extensa gama de quejíos, de sucesivos ‘ayes’» (Núñez, 2014). La métrica de las *seguiriyas* suele consistir en estrofas de cuatro versos asonantados los pares, todos hexasílabos menos el tercero, que sería endecasílabo dividido en dos hemistiquios asimétricos (*ibid.*). Aun así, tenemos que tener en cuenta que Lorca «admite mucha mayor libertad formal y expresiva a la *siguiriya*, diciendo que esta —sobre todo la gitana— debe producirnos la sensación de una prosa cantada, destruyendo toda sensación de ritmo métrico» (Dobrian, 2002). Por otro lado estarían las

soleares, consideradas asimismo la piedra angular del cante jondo, y cuya métrica sería de estrofas de tres (*soleá* corta) o cuatro versos octosílabos con rima asonante o consonante los pares (*ibíd.*).

La arquitectura del poemario alberga once secciones distintas, cada una con su propio título. Valorándolo como conjunto, «la escenografía del *Poema del cante jondo* es la Andalucía doliente y dolida del cante jondo, con un séquito de ciudades, de guitarras, de civiles y de gitanos» (García Lorca, 1981). El libro comienza con un poema introductorio que actúa como si se tratase de un preludio, y que forma su propia sección: se trata de «Baladilla de los tres ríos». A continuación vendrían las cuatro secciones “mayores” del poemario, cada una titulada en honor a un palo distinto del flamenco: «Poema de la siguiiya gitana», «Poema de la soleá», «Poema de la saeta» y «Gráfico de la petenera»; en las dos primeras de estas secciones se enmarcarán los cinco poemas que analizaremos en el presente trabajo, concretamente tres poemas en «Poema de la siguiiya gitana» y dos en «Poema de la soleá». Lorca se inspira en el cante jondo, pero no se basa en él al pie de la letra, sino que se va a permitir adaptarlo libremente y crear nuevas formas de cante jondo sin ningún tipo de ataduras. Estas cuatro composiciones “mayores” vendría a tener cada una atributos distintos; así pues, el «*Poema de la siguiiya* está concebido como una composición musical, el *Gráfico de la Petenera* tiene concepción coreográfica, el *Poema de la soleá* se piensa como drama, y el *Poema de la Saeta*, como una simple relación poética» (Morell, 1983). Se produce un cambio de paradigma de “poema” a “gráfico” en la cuarta sección, aunque las peteneras sean otro palo del flamenco igualmente válido como lo son las saetas o las soleares: esto probablemente se deba a que «la petenera no es un cante tan auténtico y jondo como los que le preceden por ser más reciente y más flamenco» (Gil, 2008), y que además connota una idea de imagen visual que luego se enlazaría con los retratos opuestos y enfrentados de las dos muchachas protagonistas de la siguiente sección homónima. Las cuatro secciones “menores” son «Dos muchachas», «Viñetas flamencas», «Tres ciudades» y «Seis caprichos», en donde el título se corresponde fielmente al contenido: la primera sección comprende solo dos poemas: *La Lola* y *Amparo*; la tercera nos habla de tres ciudades, cada una con un poema distinto: *Malagueña*, *Barrio de Córdoba (Tópico nocturno)* y *Baile*, que habla de Sevilla; y por último, la sección de «Seis caprichos» incluye exactamente seis poemas. Federico García Lorca culmina su poemario con dos textos que bien parecen diálogos de una escena de teatro, y que añadió *a posteriori*: «Escena del teniente coronel de la guardia civil» y «Diálogo del Amargo».

## 2. CAPÍTULO II: Federico García Lorca y Marina Tsvetáieva

### 2.1. Vidas paralelas

Pese a la impresión que pueda dar este trabajo, desgraciadamente Marina Tsvetáieva y Federico García Lorca jamás llegaron a conocerse, ni tan siquiera visitaron sendos países de origen. Si bien es cierto que fueron coetáneos, el contexto histórico (con dos guerras civiles de por medio, tres dictaduras diametralmente opuestas y una guerra mundial que solo vivió ella) y el dramático y violento final de ambas vidas impidieron que pudiésemos rememorar un encuentro que jamás tuvo lugar, pero que habría sido posible dadas las conexiones de ambos poetas, de sus afinidades y de la admiración por parte de Tsvetáieva por la poesía española.

Habiendo contextualizado ya a Federico García Lorca en el anterior apartado, ahora le toca el turno a Marina Tsvetáieva; si bien no es mi intención desarrollar toda su biografía, me centraré en los aspectos más básicos para entender su vida, así como aquellos puntos en los que confluye con el autor andaluz, usando como fuente principal de información el prólogo ofrecido por Elizabeth Burgos en la edición de la *Antología poética* de Hiperión<sup>1</sup>.

Marina Ivanovna Tsvetáieva nació en el año 1892 en Moscú, Rusia, y ya desde muy pequeña le tocó vivir varias hambrunas, guerras y revoluciones: el país no estaba en su época más álgida, y pronto llegaría la Revolución de Octubre de 1917, lo que representaría un punto de inflexión en la vida de la poetisa. Nótese por cierto que nuestros dos autores tuvieron edades muy parecidas, pues solo se llevan seis años de diferencia, y llegaron a ser coetáneos durante la mayor parte de su vida. Comenzó a escribir poesía a una edad muy temprana, con tan solo seis años, y ya desde sus primeros poemas de adolescencia y juventud se hace presente la presencia de la muerte como un hecho conocido de antemano, como si fuese un eco de la misma vida; y aunque los temas de sus obras fuesen variados, su voz era inconfundible, en tanto que toda ella converge hacia el dolor de vivir (Tsvetáieva, 2011). Marina Tsvetáieva empieza a dedicarse a la literatura de manera más seria tras la muerte de su madre, a los dieciocho años, abandonando el ciclo educativo. Formó parte de las tertulias del café literario Musaguet, una más que clarísima conexión con García Lorca y sus tertulias del café literario Alameda y de cuán importantes eran estos círculos literarios para los autores emergentes (aunque también para los más consolidados) a principios del siglo pasado. Poco a poco irá abandonando algunos temas más infantiles y se irá desarrollando una escritura mucho más

---

<sup>1</sup> Tsvetáieva, M. (con Burgos, E.). (2011). *Antología poética*. Prólogo, edición y selección de Elizabeth Burgos. ([4ª ed.]). Poesía Hiperión.

madura, iniciándose de manera temprana en el desamor después de su primer gran desamor: Sofía Parnok. He aquí otro gran punto de conexión con el poeta granadino: el desamor y la homosexualidad, si bien habría que matizar que la rusa llegó a casarse con un hombre y a tener un hijo y dos hijas, lo cual nos hace deducir que su orientación sexual se correspondería con la bisexualidad. A partir del año 1917 se le comenzarían a complicar las cosas: como ya sabemos, da pie la revolución bolchevique en Rusia, lo que conlleva a una cruenta guerra civil que duraría cinco años, hasta 1923. Su marido se alista en el ejército blanco, y ella escribe loas y poemas épicos en torno a la guerra, especialmente dedicados hacia quienes, como su marido, combatían a los comunistas. Desgraciadamente, la hambruna de Moscú no tuvo piedad con ella ni con sus hijas, y en un desesperado intento por salvarlas, las internó en un orfanato, donde una de ellas moriría de hambre; el desgarró que sintió sería algo de lo que jamás podría liberarse. En el año 1922, en el mismo año que se celebraba en Granada el Concurso de Cante Jondo a miles de kilómetros de Rusia, comenzaría su largo exilio de su país, su época de mayor prolificidad, huyendo de la guerra y de quienes se habían enemistado con ella a lo largo de los años: se encontró en Berlín con su marido, a quien pensaba muerto, con quien se mudó a Praga hasta 1924, año en que se trasladaron a París junto con la mayoría de exiliados rusos pertenecientes al círculo de intelectuales. Allí permanecería catorce años más hasta su regreso a Moscú en 1939, donde serían vigilados muy de cerca por su pasado antibolchevique y por haber estado viviendo tantos años en el extranjero; no obstante, su marido sería fusilado en 1941 y su hija y su hermana serían deportadas al gulag siberiano. En esa época, Marina Tsvetáieva apenas escribía, no solo por falta de inspiración o inquietud, sino mayormente por culpa de la censura a la que fue sometida como consecuencia de las sospechas que se cernían sobre ella desde su regreso del exilio. Para ganarse el sustento se dedicó a traducir poemas de otras lenguas, como el alemán y el francés, que lo dominaba bastante bien. En agosto de 1941, en plena 2ª Guerra Mundial (o Gran Guerra Patriótica, como se la conoce en Rusia) y con la ciudad de Moscú siendo asediada y bombardeada constantemente, abandona la capital junto con su hijo, y en agosto de ese mismo año toma una trágica decisión. Tsvetáieva se suicida a la edad de cuarenta y ocho años, una muerte violenta e injusta de una persona del mundo de las letras en una coyuntura bélica: coincidencias con la muerte de Federico García Lorca, fusilado cinco años antes por el bando fascista de la ominosa guerra civil española y enterrado en una cuneta del campo de Granada, cuyo cuerpo aún no ha podido ser exhumado. El trabajo de traducción de Federico García Lorca fue la última obra poética de la poetisa y traductora rusa, quien además había escrito en la última línea de su diario el nombre del andaluz. Quizás sea por eso por lo que la

conexión entre ambos sea tan especial, tan rodeada de tragedia, dos vidas tan prometedoras que acabaron truncadas demasiado pronto, cuyas obras serán recordadas en la eternidad de la literatura.

## 2.2. Las últimas traducciones de Marina Tsvetáieva: Federico García Lorca en ruso

Marina Tsvetáieva ha traducido de y hacia muchos idiomas, entre ellos el inglés, el alemán y sobre todo el francés, pero sus traducciones del español ocupan un lugar especial. Como apuntaba sabiamente Luarsabishvili, «los escritores y corresponsales soviéticos en el frente español, la abundancia de cartas de apoyo al gobierno republicano en la prensa y, finalmente, la trágica muerte de Federico García Lorca [...] hicieron que su personalidad y su obra resultaran tentadoras para las autoridades soviéticas y pueden haber desempeñado un papel decisivo en el interés de los círculos literarios soviéticos por las traducciones de autores españoles» (Luarsabishvili, 2020). Sabemos a ciencia cierta que Marina Tsvetáieva tradujo en total cinco poemas de Federico García Lorca al ruso: *Пейзаж* [*Paisaje*], *Гитара* [*Guitarra*], *Селенье* [*Pueblo*], *А потом...* [*Y después...*] y *Пещера* [*Cueva*], pero gracias al estudio de Polilova (2020) sabemos que llegó a traducir cinco poemas más de Federico García Lorca al francés, haciendo un total de diez poemas traducidos por ella misma: *La route* (*Camino*), *Six cordes* (*Las seis cuerdas*), *Le chasseur* (*Cazador*), *Petite ballade de trois fleuves* (*Baladilla de los tres ríos*) y *Ballade de l'eau de mer* (*La balada del agua del mar*). Podríamos admitir que, dada la repercusión que han obtenido a lo largo de las décadas, las cinco traducciones a su lengua materna son las más famosas de todas las traducciones del poeta granadino en la lengua rusa.

No obstante, debemos preguntarnos en este punto cómo, y sobre todo por qué, decidió traducir a este autor, a sabiendas de su inexperiencia total con el idioma español. Es ya algo conocido por todo aquel interesado en el tema que el encargo de las traducciones de Federico García Lorca vino de parte del hispanista y traductor ruso Fiódor Kelyin, quien formaba parte de la maquinaria cultural e intelectual soviética y era editor de varias revistas literarias. Él confeccionó una selección de siete poemas de un autor español que estaba en boga por aquella época en la Unión Soviética, Federico García Lorca, ya que estaba confeccionando una selección de poemas del granadino para ser publicada por primera vez en ruso en la Goslitizdat de Moscú (Азатовский, 2009). Para ello contaba con la soltura de Tsvetáieva, quien ya por aquel entonces (verano de 1941) se dedicaba casi por completo a traducir como método de subsistencia a consecuencia de la censura que sufrió. Es interesante observar cómo fue el proceso de la moscovita a la hora de traducir desde una lengua desconocida para

ella, y pese a que no se han encontrado escritos de Tsvetáieva sobre García Lorca antes de que ella se pusiera manos a la obra con sus traducciones, no es nada improbable que ya le sonase el nombre o la obra del andaluz. Sí que resulta de especial interés lo que escribió en una carta dirigida a Kelyin en junio de 1941, que reproduciré tal cual:

Милый Федор Викторович!

У меня осталось два стихотворения Лорки: “Ноктюрн” и “De Profundis”, и если нужно – еще, с удовольствием сделаю еще. [...]

Я, например, не знаю, русского современного ударения Кордо́вы (для меня – Кордо́ва), и “De Profundis’a” я не сделала – п[отому] ч[то] там – Андалу́зия (нельзя же Андалу́сия) и Кордо́ва, к[отор]ую, м[ожет] б[ыть], необходимо Кордо́ва? Как согласовать?

Итак, очень жду звонка. Сердечный привет. Мне очень понравился Лорка, Вы для меня хорошо выбрали.

М. Ц[ветаева]<sup>1</sup>

En ella se deduce la preocupación y el perfeccionismo de Tsvetáieva por su propio trabajo, al cuestionarse temas tan aparentemente insignificantes como la pronunciación de topónimos españoles como Córdoba o Andalucía, que nunca ha podido escuchar, solo para asegurarse de que controla la métrica hasta el más mínimo detalle. Es imposible pasar de largo por la última declaración de la carta, tan cargada de emoción y de esa sensación del descubrimiento de un nuevo autor que conecta tanto con nuestro interior, tan difícil de explicar pero a la vez tan satisfactorio: «Мне очень понравился Лорка, Вы для меня хорошо выбрали» [“Me encanta Lorca, ha escogido usted bien para mí”] (Азадовский, 2009).

De los siete poemas de Lorca que le fueron encomendados por Kelyin, hubo dos que no llegó a traducir: “De profundis” y “Barrio de Córdoba (Tópico nocturno)”, todos pertenecientes al *Poema del cante jondo*; sin embargo, sí que llegó a traducir los otros cinco al ruso, y en otra traducción inversa cinco más hacia el francés. Los materiales de archivo revelan algunos detalles del proceso creativo, en el que Kelyin le facilitó a la poetisa

---

<sup>1</sup> Азадовский, К.М. (2009). “Мне очень понравился Лорка...”: Письмо Марины Цветаевой к Ф.В. Кельину. *Звезда*, № 6.

transcripciones en cirílico de los originales españoles y algunas traducciones literales (Polilova, 2020) para que ella pudiese estudiar mejor los versos originales y estructurar la métrica y la asonancia gracias al conocimiento de Kelyin sobre el español.

Por todo lo dicho, por las duras condiciones en las que se encontraba Marina Tsvetáieva cuando tradujo a Lorca, por su escaso conocimiento del español en comparación con el alemán o el francés, por su conexión con Fiódor Kelyin, por la cercanía cronológica entre su trabajo y su muerte, podemos considerar un auténtico milagro ya no solo que tradujese a nuestro celeberrimo poeta, sino que se llegasen a encontrar y publicar sus traducciones y que nos hayan llegado a nuestros días para que podamos maravillarnos ante tal obra de la literatura y tal combinación de almas poéticas tan dispares y similares al mismo tiempo.

### 3. CAPÍTULO III: ANÁLISIS POÉTICO DE LOS VERSOS LORQUIANOS

#### 3.1. Aproximación teórica

A partir de este punto, presentaré los cinco poemas en cuestión que nos conciernen, los analizaré y los contrastaré con el análisis exhaustivo que realizó el académico e hispanista Walter Dobrian<sup>1</sup> del *Romancero Gitano* y de *Poemas del cante jondo* de nuestro poeta, Federico García Lorca. Haré todo lo posible por desmenuzar los versos y explicar la simbología y los recursos literarios de cada poema, siempre que sea posible. Además, aportaré mis propias observaciones, que en ocasiones discreparán de las de Dobrian, pero que en ningún momento pretendo despreciar o minusvalorar el análisis del citado académico, sino todo lo contrario: mi propósito será siempre el de añadir una postura nueva a la que ya aportó el estadounidense, sin por ello dejar de ser críticos ni dar por hecho que cualquier análisis previo representa la verdad absoluta e intangible. Precisamente ahí radica la belleza de la poesía, en la multiplicidad de sus interpretaciones y en cómo para cada persona un mismo poema puede significar cosas completamente distintas, que lejos de anularse, se complementan entre sí.

Los cinco poemas estarán ordenados en función de su orden de aparición en el poemario original *Poemas del cante jondo*. Atendiendo además a la propia organización interna del poemario, los tres primeros formarían parte del *Poema de la siguiriya gitana*, mientras que los dos últimos lo serían del *Poema de la soleá*; más concretamente, *Paisaje* y *La guitarra* son los dos primeros poemas de la primera parte del poemario, cuyo último poema es *Y después*, mientras que *Pueblo* y *Cueva* son el segundo y el octavo poema de la segunda parte del mismo. Se pueden consultar los mismos en el Anexo I.

Mi método de análisis pormenorizado por cada poema seguirá la misma estructura: primero comenzaré con un análisis formal del verso y la rima, por lo que escandiré los poemas y hablaré sobre la métrica y la estrofa, además del tipo de rima o la ausencia de la misma; a continuación plantearé un análisis enfocado al contenido del poema, es decir, sobre los recursos literarios, el simbolismo, el trasfondo del poema, qué nos quiere decir con sus versos, referencias (si las hubiese), etc. En resumidas cuentas, responderé primero al “cómo” y luego al “qué”, por lo que, como resulta evidente, la segunda parte del análisis de cada poema será significativamente más extensa que la primera, así como encerrará un mayor grado de subjetividad —en tanto que es difícil debatir sobre la extensión de un verso, pero no lo es si discutimos acerca del significado de ese preciso verso dada la manifiesta

---

<sup>1</sup> Dobrian, W. (2002). *García Lorca: su “Poema del cante jondo” y “Romancero gitano” analizados*. Alpuerto.

multiplicidad interpretativa del mismo en según qué casos—, mediante la cual, insisto, no pretendo sentar cátedra ni pontificar interpretaciones absolutas, sino simplemente arrojar mi visión y aportar más opciones a la hora de interpretar los siguientes poemas.

### 3.2. Paisaje

El primer poema, denominado *Paisaje*, presenta una estructura de estrofa única aparente con dieciocho versos, todos de arte menor, abarcando desde trisílabos hasta heptasílabos. Menciono lo de “aparente”, ya que formalmente no hay separación entre estrofas, pero internamente sí que la habría, a pesar de que no estén separadas entre sí. Así pues, atendiendo a la estructura interna, la primera estrofa serían los cuatro primeros versos —es decir, la primera oración—, donde hay cierta semejanza estructural (dos trisílabos, seguidos de un pentasílabo y un hexasílabo), aunque no se llega a alcanzar la regularidad métrica que sí se ve en las siguientes estrofas internas, como es el caso de la segunda. Esta también comprendería una sola oración, como la anterior, e iría desde el quinto hasta el octavo verso, todos hexasílabos<sup>1</sup>. La tercera estrofa constaría esta vez de tres versos (noveno al undécimo) y no sería una sola oración, sino dos, siendo asimismo el undécimo verso una oración en sí mismo. Igual que en la segunda estrofa interna, se mantiene la regularidad métrica al ser todos los versos heptasílabos, pero esta regularidad ya no se volverá a repetir en el poema. La cuarta estrofa sería otra terna de versos: desde el duodécimo al decimocuarto, volviendo de nuevo a los versos cortos del principio del poema (tetrasílabo, pentasílabo y trisílabo, respectivamente). Por último, la quinta estrofa interna comprendería desde el decimoquinto hasta el decimoctavo y último, cuatro versos donde son todos heptasílabos a excepción del primero de ellos, que es pentasílabo. Atendiendo a la rima, esta recae en los versos pares de manera exclusiva a lo largo de todo el poema, siendo todos los impares versos sin rima salvo honrosa excepción del séptimo y el noveno, lo cual da a pensar que podría ser puramente incidental, pues la rima buscada es la que se repite desde principio a fin. Este tipo de rima de estilo romance es una rima muy típica de la poesía española, además de ser considerada la más natural a nuestro idioma, siguiendo Lorca además el estilo de las coplas al buscar una rima tradicional.

En lo que respecta al análisis de fondo, el poeta se esmera en describir un paisaje rural, como el propio título indica muy claramente; un olivar, en un día de climatología adversa, donde

---

<sup>1</sup> Nota: Recordemos que, en la métrica poética, con los versos agudos u oxítonos se añade una sílaba al cómputo del verso, mientras que con los esdrújulos o proparoxítonos, se resta.

se puede observar y oír la inquietud de los pájaros que se resguardan entre las ramas de los olivos. Comienza con un símil en el cuarto verso y primera oración del poema: «como un abanico», dando ya desde el principio un toque flamenco con la mención del elemento del abanico, y con la intención de sugerir una imagen en la que el viento es el responsable de hacer que los olivos se abran y se cierren cual abanico. Es interesante destacar que en el uso cotidiano de un abanico el aire se produce mediante él al abrirse y moverse, y Lorca aquí recrea lo contrario, puesto que sería el aire el que mueve al abanico y no al revés: el aire menea las ramas de los olivos, creando la sensación de que con cada ráfaga estos se abren y se cierran cual abanico. A continuación, se nos ofrece una mayor descripción de las condiciones atmosféricas del campo: un «cielo hundido» y «una lluvia oscura de luceros fríos», o sea, cielo nublado y plomizo, que da la sensación de que se hunde hacia la tierra, y precipitaciones. Cabe destacar el uso del oxímoron a la hora de contraponer lo oscura que es la lluvia y los luceros que caen del cielo: una evidente metáfora de las gotas de lluvia, que a su vez es un claroscuro, otro recurso literario que se centra en el contraste de luces y sombras, como en la pintura. Llegados ya a la mitad del poema, aparece otro elemento que nos ayudará a situarnos mentalmente en la escena: un río, dando por hecho que el olivar está a la orilla del mismo; del mismo modo, en el verso anterior se profundiza aún más en los efectos del viento («Tiembra junco y penumbra»). Los tres versos que vienen a continuación insisten de nuevo en la imagen del olivar, pero añadiendo una polifonía de gritos que se resuelve en los cuatro últimos versos, donde se explica que el origen de dicho ruido proviene de los pájaros, que, inquietos, no paran de moverse en los árboles sin dejar de estar presos por el vendaval.

### **3.3. La guitarra**

Esta composición es sin ningún lugar a dudas no solo la más conocida de entre las cinco que nos incumben, sino una de las más famosas de toda la poesía lorquiana, además de una de las que mejor aúnan todo su ímpetu poético y artístico y que ha sido versionada y recitada hasta la saciedad en honor al autor y al flamenco a la vez.

Los veintisiete versos que componen este poema no vienen separados por estrofas, al igual que en *Paisaje* y en *Pueblo*. Como será norma habitual de este poemario, nos encontramos ante una composición poética de arte menor, con versos de diferente medida comprendiendo entre los trisílabos y los octosílabos. En lo que respecta al tema de la rima, aquí veremos cómo Lorca lleva más allá la tradicional asonancia en versos pares. Desde el segundo verso hasta el vigesimocuarto esto se cumple a rajatabla, pero en el último terceto rompe los

esquemas y decide trasladar la misma rima asonante a los versos impares, dando como resultado que el vigesimoquinto rime con el inmediatamente superior, el vigesimosexto se quede sin rima y el último mantenga la asonante de todo el poema, en detrimento del verso par. Esta será la rima vertebral del poema (a), pero el autor añadió varias asonancias más distribuidas entre los versos impares, entre las que se encuentran el primer, quinto y vigesimoprimer verso (b), el tercer, undécimo y decimoséptimo verso (c), el noveno y el decimoquinto (d) y el decimotercer y vigesimoterter verso (e). Por descarte, además del verso vigesimosexto, quedarían sin rimar el séptimo y el vigesimonoveno. En total cinco rimas asonantes, si bien muchas de ellas se consiguen mediante la repetición de las mismas palabras al final del verso, como por ejemplo ‘guitarra’ (2º, 6º, 25º), ‘llanto’ (1º, 5º), ‘imposible’ (9º, 15º) o ‘callarla’ (10º, 16º).

Llegamos a la interpretación de la obra, que concentra en sí un lamento por Andalucía, por el cante jondo y por los gitanos al mismo tiempo, un quejío genuinamente lorquiano, donde «la voz de la guitarra da expresión al dolor humano» (Dobrian, 2002). Sin meternos aún en el significado profundo de los versos, llama la atención que el poeta use varias veces el recurso de la repetición, en concreto con los versos «Empieza el llanto / de la guitarra» (1-2 y 5-6) y «Es imposible / callarla» (9-10 y 15-16). Ya desde el primer verso se incluye un verbo de inicio de acción, sin preámbulos, y con una metáfora prosopopéyica empleada para describir cómo la música que surge del instrumento es un lamento, un llanto, un quejío por cosas que irá enumerando conforme avance el poema. Llegamos ahora a la que es para mí la metáfora más compleja de cuantas analizaré en el presente trabajo, y por la que he mantenido largas conversaciones con mi tutora, Natalia Arsentieva, acerca de su significado: «Se rompen las copas / de la madrugada». Descartaré antes de nada la interpretación de que se refiere a que «cantan las aves en las copas de los árboles anunciando la llegada del alba» (Dobrian, 2002), puesto que tanto mi tutora como yo sostenemos que Lorca era muy preciso a la hora de hacer alusiones a los copas de los árboles cuando de estas se trataba, y en estos versos no parece que sea una referencia tan clara a los mismos, como hizo por ejemplo en su poema *Reyerta* del Romancero Gitano: «En la copa de un olivo / lloran dos viejas mujeres» (García Lorca, 1998). Me parece más apropiado hablar del amanecer y el tránsito de la noche, pues este tipo de sonos melancólicos con la guitarra suelen darse de noche, cuando se hace notar más el contraste con el silencio nocturno, que es lo que rompe precisamente el rasgueo de las cuerdas del instrumento; aquí me permito agregar una percepción personal de la ruptura de copas que señala el poeta, más al pie de la letra, del recipiente de cristal que se rompe en mil añicos, cuyo contraste entre ruido y silencio es muchísimo más intenso: ¿cuántas veces

se ha caído un vaso al suelo, sobre todo en algún sitio donde hubiese mucha gente hablando, y se ha creado un silencio tenso y opresor a consecuencia de esto? Me parece curioso cómo ocurre siempre, y me lleva a pensar que el poeta quiso hacer una referencia a este fenómeno para compararlo con el sonido de la guitarra, que desgarrar para siempre el silencio. Tras esto, se insiste en que cualquier intento por enmudecer el instrumento es en vano, empleando un paralelismo entre los cuatro versos (7-10) con una variación adjetival para no repetirlos exactamente. Los cuatro siguientes versos forman una preciosa similitud con un paralelismo en los dos versos internos, que a su vez son símiles; esta es la maestría de Lorca, que es capaz de emplear varios recursos literarios simultáneamente. En ellos nos describe cómo es el llanto de la guitarra que mencionaba anteriormente, y lo compara con elementos puros de la naturaleza: el agua, el viento y la nieve, que en este contexto adquieren una connotación marcadamente melancólica, a lo cual se añaden las “cosas lejanas” por las que llora la guitarra en los siguientes versos tras la repetición. La “arena del Sur caliente” es una clara metáfora que simboliza Andalucía, que anhela flores blancas en señal de su pureza. La penúltima agrupación de versos de la composición poética consiste en una enumeración de tres elementos con elipsis verbal por los que también se llora, representando la desorientación, la desazón, un rumbo perdido, una ausencia de motivación, que culmina en una metáfora trágica sobre la muerte. Por último, el autor culmina con una de las metáforas más bonitas de toda su obra poética: «¡Oh guitarra! / Corazón malherido / por cinco espadas». Los cinco dedos con los que se toca una guitarra son las espadas con las que se lastima al instrumento, que vendría a ser una extensión del mismo corazón maltrecho del cantaor, si no otro corazón sintiente que padece sus lamentos, dada la prosopopeya a la que somete al instrumento desde que empieza el poema. Me gustaría culminar con un extracto que he leído acerca de *La guitarra*, que me ha parecido tan poético que no he podido evitar incluirlo:

«El llanto es el protagonista central del poema. No ha pasado nada. Únicamente el tiempo permanece silencioso. El corazón es el único testigo de lo fatal. La intemporalidad va hacia lo exterior. Es el hombre que grita desgarrado desde su íntima conciencia. El llanto es sin contenido, sin tiempo definido. Es el llanto de un corazón con una gran herida, imposible de detener, pues todo está regido por el tiempo» (Arango, 1986).

### 3.4. Y después

Este poema presenta una estructura de seis estrofas con diecisiete versos en total. Son por tanto estrofas muy cortas, de entre las cuales sobresalen la segunda y la cuarta por ser idénticas; el resto tienen tres versos salvo la última, que tiene cuatro. El verso sigue siendo de arte menor y muy corto, variando entre los tetrasílabos y los hexasílabos a excepción de un solo heptasílabo, y el estribillo (la estrofa repetida) cuenta con solo dos versos tetrasílabos. En cuanto a la rima, hay asonancia pero repartida de una manera extraña e irregular, pues no parece seguir un patrón fijo: la encontramos en el segundo, quinto, séptimo, décimo, duodécimo, decimoquinto y decimoséptimo verso, así como en el tercero, octavo y decimotercero por la repetición de la misma palabra ('desvanece(n)'), mientras que el resto carecería de rima.

Lo que más llama la atención de este poema es la insistencia, es el poeta o el cantaor repitiendo el mismo motivo en el estribillo y en la estrofa final, y por otro lado el último verso de las estrofas impares, que se repite el mismo en todas (variando en función del número gramatical del sujeto). Los dos versos del estribillo se llegan a repetir hasta tres veces, lo cual se hace más evidente teniendo en cuenta que se trata de un poema de tan corta extensión. Podemos hablar incluso de la presencia de dos temas, uno de ellos inserto en el estribillo: el desierto y el desvanecimiento, que llegan a repetirse cuatro y tres veces, respectivamente. El poema, pues, se basa en una fuerte reiteración de los dos mismos elementos, alternándose estos durante todas las estrofas: en las impares se introduce una idea que se desvanece, en las pares viene el estribillo, y así hasta la última (que es la sexta, y por ende par también), donde los dos primeros versos son el estribillo de nuevo pero sin paréntesis, y los dos últimos son otra referencia al desierto. Lorca nos está imponiendo una imagen, una escena geográfica (como en *Paisaje*) pero mucho más abstracta, sin tanto lujo de detalle como se permitió a la hora de escribir el primero; no se trata de un desierto en concreto, sino más bien simbólico, un yermo, una vasta región donde impera la absoluta nada, que es lo único que queda después de que lo demás se desvanezca. Apunta Dobrian que «la siguiriya reflexiona sobre el motivo eterno y universal del pasar del tiempo, enfocando el olvido y la sensación del vacío que el flujo temporal es capaz de producir» (Dobrian: 2002), y me parece una reflexión bastante acertada y casi rozando lo poético; después de quedarnos sin memoria, sin pasiones, sin recuerdos, ¿qué nos queda? Comienza el poema con el desvanecimiento de «los laberintos que crea el tiempo», con los caminos y los entresijos que vamos conformando, haciendo y deshaciendo, a lo largo de nuestra vida: de nuevo nos topamos con el simbolismo inherente de Lorca, quien magistralmente nos plantea en solo

dos versos un concepto tan amplio de definir que necesitaríamos mil palabras más que él para poder atisbar un mínimo de claridad. Tras esto, el estribillo, una cantinela que se repetirá dos veces como preconizando el final del poema y el final de la vida. En la tercera estrofa, lo que se desvanece es «el corazón, fuente del deseo», desaparece el amor, de donde manan nuestros anhelos, y nos quedamos una vez más tan solo con el desierto. El último elemento en desvanecerse es «la ilusión de la aurora y los besos», una clara alusión al ansia por la llegada de un nuevo día, y al amor, una vez más. El estribillo ahora se convierte en epitafio, donde solo nos queda ese desierto, al que ahora añade el matiz que raya el epíteto de ondulado, en referencia a las dunas características de los desiertos de arena. Es la soledad, es la amplia y vasta nada que le queda a un ser humano tras ser consumido por el tiempo, que nos despoja de nuestra vida y nos deja varados en un desierto tras haber sido condenados al olvido como tributo por haber vivido; es el vacío tras la plenitud de la vida, es donde nos quedamos tras habernos quedado viviendo, lo que nos queda cuando nada más nos queda.

### 3.5. Pueblo

En este poema “de la soleá” Lorca regresa a la estrofa única, como ya hemos visto en *Paisaje* y en *La guitarra*. Es la composición más corta de todas cuantas se analizan en el presente trabajo, contando con tan solo doce versos, también de arte menor exceptuando el último verso, eneasílabo por el hiato de ‘Andalucía’. Los primeros cuatro versos bien podrían formar una estrofa estructuralmente hablando, pues se observa una simetría muy clara en la métrica: heptasílabo, tetrasílabo, tetrasílabo y de nuevo heptasílabo para cerrar; no obstante, no ocurre lo mismo en los siguientes versos, donde se van entremezclando pentasílabos con hexasílabos y trisílabos hasta llegar al último eneasílabo que da cierre al poema. La rima vuelve a ser la clásica asonante en los versos pares, o rima romance, con la distinción de que el primer verso también rima y de que el segundo y el cuarto tienen un diptongo que alteraría en cierto modo la disposición vocálica pero que Lorca se encarga de remediarlo escribiendo dos palabras con rima casi consonántica (‘calvario’ y ‘centenarios’) para así conseguir un mayor efecto fonético. Otro aspecto digno de mención es la rima producida entre el octavo y el décimo verso, ya que se trata de la misma palabra: ‘girando’; si bien el décimo verso se compone únicamente de este vocablo, es además el único verbo presente en todo el poema.

A pesar de la aparente sencillez de la composición, García Lorca nunca da una puntada sin hilo. De nuevo nos hallamos ante un poema cuyo título se corresponde con lo que se describe en el contenido: un pueblo típico de la Andalucía profunda, pequeño y rural. No sería

aventurado hipotetizar acerca de cómo el autor se podría haber inspirado en el pueblo de su niñez, Asquerosa (ahora Valderrubio), para este paraje andaluz tan de campo (y para muchos otros a lo largo de toda su obra), pues era un pueblo de secano donde el cultivo de olivares era una de las principales actividades agrarias. Aquí hay una clara diferencia entre lo implícito y lo explícito, es decir, lo que el poeta pone con palabras y lo que sugiere detrás de las mismas. Comienzan los dos primeros versos con la ubicación geográfica de la villa, «sobre el monte pelado», y hace referencia a un elemento bíblico, pues al pueblo lo llama ‘calvario’. Hace que nos imaginemos una imagen de desolación, de una colina árida y sin vegetación sobre la que se yerguen algunos edificios tristes cuales crucifijos desde la lontananza. He de discrepar en este aspecto con la interpretación de que habla «además del destino inevitable de cada uno de sus habitantes» (Dobrian, 2002) en relación al vía crucis de Jesucristo, pues me parece llevar un poco demasiado más allá una simple postal paisajística, y en ningún momento da lugar a que las personas naturales de ese pueblo ficticio tengan nada que ver con el sufrimiento de Jesucristo ni vayan a sufrir un final trágico como él; como granadino que curiosamente ha estudiado en el colegio público de su pueblo denominado Calvario, no le acabo de encontrar sentido a la hora de interpretar esta palabra en este contexto con más trasfondo del que realmente tiene, que no es más que un apoyo descriptivo y para nada con connotaciones religiosas. Continúa el poema añadiendo dos elementos fundamentales para un pueblo típico andaluz: «agua clara / y olivos centenarios». El manantial de agua, ya sea una acequia o un riachuelo, es imprescindible para el desarrollo de cualquier asentamiento humano desde tiempos paleolíticos, y el campo de olivos es intrínseco de la geografía andaluza, añadiendo el matiz de la edad de los árboles, lo cual acentúa aún más la idea de que el pueblo es antiguo y tradicional. Pasa ahora a describir el poblado por dentro, cuyas calles son callejas (un matiz muy característico para los pueblos y barrios andaluces de gran antigüedad), y cuyos hombres van ‘embozados’, ya sea para protegerse del viento o para ocultar su identidad, opción la cual me parece menos plausible. Los cuatro siguientes versos se centran en el principal elemento que nos facilita entender cómo es el pueblo: el viento, incesante, que hace que las veletas no dejen nunca de girar. Puesto que estaría ubicado en lo alto de un promontorio, es común que sople con más fuerza el viento, y sería lo que provoca que los hombres, los habitantes, vayan con la mitad inferior del rostro tapado, y no por estar «involucrados en cierta actividad misteriosa, nefasta o poco legítima» como afirma Dobrian (2002), ya que no se dan las causas ni el contexto para sospechar de las intrigas de los hombres que allí habitan. Por último, el poeta culmina con un apóstrofe, un grito a la nada, una exclamación de tristeza por la «Andalucía del llanto», por los pueblos perdidos y

desperdigados en el campo, donde se concentra la esencia trágica de lo andaluz que tanto se esmeró el poeta en reflejar en sus versos.

### 3.6. Cueva

El último poema de esta selección tiene una estructura bastante peculiar, pues consta de dieciséis versos repartidos en ocho estrofas, o lo que es lo mismo, ocho estrofas de dos versos cada una. El poeta va intercalando entre cada estrofa-oración una frase entre paréntesis a lo largo de toda la composición, por lo que las estrofas pares serían el complemento descriptivo a la narración producida en las estrofas impares. La métrica del poema, cómo no, es de arte menor, aunque el autor en esta composición no mantiene ningún orden y aparecen todos los tipos de versos desde los trisílabos hasta los octosílabos mezclados entre sí, de modo que no es posible establecer patrones métricos más allá de señalar que los versos de la segunda y la tercera estrofa tienen el mismo número de sílabas (pentasílabos y hexasílabos, respectivamente), pero viendo la ausencia de simetría o de estrofas más elaboradas me aventuro a decir que ha sido producto de la coincidencia silábica. La rima vuelve a ser la misma que ya hemos visto en el resto de poemas: asonancia en los versos pares, con la añadidura de una segunda rima consonante puntual entre el noveno y el decimotercer verso.

El título de esta obra, al igual que sucedía con *Pueblo*, nos ubica exactamente donde el poeta quiere que imaginemos el cuadro; no obstante, no es una cueva agreste en mitad del monte como muchos podrían pensarse, así como tampoco el pueblo era un pueblo cualquiera. Aquí, la cueva juega un papel fuertemente cultural al que, como granadino, tengo la fortuna de entender a la perfección: se trata de una cueva-vivienda muy típica de varios pueblos de la provincia de Granada (especialmente al norte, por la zona de Guadix) y de barrios antiguos de la ciudad de Granada, como el Sacromonte, el Albayzín y el Barranco del Abogado. Este tipo de viviendas solían ser típicas de familias con pocos recursos económicos y frecuentemente estaban habitadas por personas de etnia gitana; hoy en día la mayoría de ellas siguen estándolo, con instalaciones eléctricas y más comodidades sin perder aun así el aura mística a antiguo y tradicional, y muchas de ellas reconvertidas en zambras destinadas a ofrecer espectáculos de cante y baile flamenco. Es a una de estas viviendas adonde nos lleva García Lorca, y no a un accidente geográfico montañoso. Como expliqué antes, las estrofas impares llevan la voz cantante de la narrativa, mientras que los añadidos entre paréntesis en las estrofas pares son en su mayoría una contraposición de colores que contrasta con las impares y se intercalan entre sí, dando la sensación de que el poema está contado a dos voces.

La primera estrofa ya nos prepara para lo que deberíamos estar acostumbrados en una soleá por ser un tema recurrente: ha sucedido una tragedia. Los lamentos que se oyen desde dentro de la cueva son de alguien de luto, llorando y velando a un difunto fallecido de manera violenta, como se intuye por la segunda estrofa. Lorca realizará un contraste de colores continuo a lo largo del poema, que comienza siendo de cárdeno sobre rojo. El color cárdeno es un color purpúreo, y la elección de esta palabra no es casual en absoluto, pues de ahí viene ‘cardenal’, un concepto muy frecuente en el léxico andaluz para referirnos a lo que clínicamente se denomina ‘hematoma’. El muerto al que están velando ha recibido golpes y heridas lacerantes, y su muerte muy seguramente se haya producido a causa de esto: cardenales y sangre, «lo cárdeno / sobre lo rojo». La tercera estrofa, aunque parezca simple, tiene un trasfondo más simbólico de lo que aparenta, ya que puede abrirse a distintas interpretaciones. El poeta ya nos indica en el quinto verso que la víctima y su familia son de etnia gitana, y una figura masculina de las asistentes al velatorio (posiblemente un pariente de sangre, un hermano, su padre, tío, abuelo...) comienza a evocar «países remotos» en el sexto verso. Se podría interpretar en el ámbito de lo concreto o de lo general, pues por un lado es posible que se refiera a anécdotas o vivencias que compartió con la víctima en otros sitios distantes (que no por ello tienen por qué ser naciones diferentes a España en el sentido estricto de la palabra ‘país’); por otro lado, y apelando a la historia del pueblo gitano, también podría tener que ver con el pasado nómada de los gitanos y que, lleno de dolor y melancolía, aproveche el momento de duelo para recordar a sus ancestros. Es por esto que el contraste con la siguiente estrofa entre paréntesis, la única que no hace referencia al color, pueda ser en referencia a esta última interpretación, e incluso cabría asimismo la posibilidad de que esos hombres misteriosos sean los culpables de la muerte del gitano, aunque no es algo del todo claro. La quinta estrofa es una prolongación de la tercera, más centrada en el duelo de quien vela a un difunto, que se le quiebra la voz al hablar y cuya mirada no se despegaba del cuerpo yerto del ser querido. El contraste del color vuelve a ser sobre el rojo de la sangre, pero ahora es el color negro, abierto a multitud de posibilidades: la ropa del luto, el cabello del difunto, la penumbra, la noche... Dobrian establece que es una «referencia a los ojos negros del gitano sobreviviente que contempla la sangre del gitano apuñalado» (Dobrian, 2002), que es otra posibilidad, donde el verso anterior jugaría un papel fundamental para establecer una conexión semántica directa. La penúltima estrofa menciona dos elementos culturales: el encalado de la cueva y el oro. Las casas-cueva necesitan un mantenimiento continuo consistente en el revestimiento de sus paredes en cal, llamado encalado o enjalbegado; por otro lado, es una costumbre arraigada entre las personas gitanas el llevar abalorios de oro,

como pendientes y collares, pero sobre todo anillos; además, las cuevas suelen estar engalanadas de materiales de cobre reluciente. Esta estrofa habla de la luz dentro de la cueva, de cómo se refleja la escena en este material precioso lustrado, que nos llevaría a la última estrofa, la última contraposición de colores: el contraste entre la sangre y las paredes enjalbegadas de la cueva.

## 4. CAPÍTULO IV: VALORACIÓN DE LAS TRADUCCIONES POÉTICAS DE MARINA TSVETÁIEVA

### 4.1. Estudios previos

Llegados a este punto, es de obligado cumplimiento honrar a aquellos investigadores y académicos que me precedieron, sin cuyas publicaciones me habría resultado muchísimo más complicado confeccionar y elaborar el presente trabajo. Sería pretencioso a la vez que falaz hacer creer que soy la primera persona que realiza un estudio sobre la materia que nos atañe, si bien es verdad que he intentado otorgarle a mi trabajo una perspectiva única que lo haga inconfundible a cuantos lo han antecedido y a cuantos vengan después. Para este apartado en concreto, que considero el núcleo principal en el que se sustenta mi investigación, he tenido la suerte de contar con estudios previos, todos bastante recientes, que me han ayudado a desarrollar mi propia tesis; principalmente considero que han sido tres los autores que más me han iluminado con sus publicaciones académicas: Vladimer Luarsabishvili, Julia Obolénskaya y Vera Polilova. Aunque todos traten el mismo asunto que yo, hay diferencias de enfoque entre sí bastante evidentes, que hacen que sus estudios sean únicos en su perspectiva a la par que idénticos en cuanto al tema principal. El autor georgiano, por ejemplo, se centra más en las teorías de grandes traductólogos como Berman o Venuti para establecer un patrón de domesticación en las traducciones de Tsvetáieva; Obolénskaya, por otro lado, se basa principalmente en los escritos y las anotaciones de la traductora para dar sentido a sus interpretaciones acerca de las traducciones, y cuyo estudio sea quizás el más similar al mío de los tres académicos; por último, Polilova realiza su propia investigación sobre los poemas de García Lorca que Tsvetáieva llegó a traducir al francés, a partir de unos manuscritos recientemente desclasificados. Espero que en el futuro este trabajo conste entre la extensa bibliografía de quienes, como yo, se hayan dedicado a estudiar este fascinante tema que tanta admiración me ha causado, y del que jamás tendría el tiempo ni las páginas suficientes para dedicarle como se merece.

También he de aclarar un matiz elemental antes de analizar en profundidad las traducciones de Marina Tsvetáieva, pero sin el cual puedo dar pie a presunciones incorrectas, y es que ella no fue en absoluto la única traductora al ruso de Federico García Lorca; ya en época soviética comenzaron a publicarse más traducciones de la poesía lorquiana a manos de importantes intelectuales e hispanistas como Kelyin, Goncharov, Samaev y Tyniánov, pero fundamentalmente Anatoli Gueleskul (Гарсия Лорка, 1980), y a día de hoy siguen publicándose más traducciones y retraducciones nuevas de los mismos versos del andaluz.

No obstante, las traducciones de los cinco poemas de Tsvetáieva son indiscutiblemente el elemento que popularizó al autor granadino en Rusia, y que a día de hoy siguen generando intensos debates acerca de su forma de mostrar al poeta español ante el pueblo ruso usando como carta de presentación unos poemas donde la labor del traductor (traductora, en este caso) es de todo menos invisible.

## 4.2. Aproximación teórica

En esta parte me dedicaré a hacer un análisis pormenorizado de cada poema de Federico García Lorca traducido al ruso por la también poeta Marina Tsvetáieva, siguiendo el mismo orden que en el apartado anterior para facilitar una mayor organización. Me orientaré fundamentalmente en las nociones poéticas que me ha facilitado mi tutora y de todo lo que he ido aprendiendo de ella, por un lado, así como del artículo de Vera Polilova (2020), en el que la académica hace un estudio parecido al mío basándose en las traducciones de Tsvetáieva al francés de otros cinco poemas del *Poema del cante jondo* de Lorca<sup>1</sup>, por otro lado. También contaré con los estudios que confeccionaron Luarsabishvili (2020)<sup>2</sup> y Obolénskaya (2015)<sup>3</sup> [cf. apartado 4.1], ambos escritos en ruso, en torno a este mismo aspecto, del cual extraeré mis propias conclusiones y daré mi punto de vista en la medida de lo posible, del mismo modo que hice con los poemas de Federico García Lorca. En lo que respecta a la teoría traductológica, haré mención a dos de los principales autores de la historia de la traductología y a mis apuntes sobre ellos que he ido recopilando durante mi etapa formativa en la facultad de Traducción e Interpretación: Amparo Hurtado Albir y Lawrence Venuti.

La relación de poemas traducidos por Marina Tsvetáieva se encuentra en el Anexo II del presente trabajo; no obstante, para mayor comodidad he confeccionado una tabla comparativa de elaboración propia con los poemas de Lorca a un lado y sus traducciones a otro, incluida en el Anexo III.

---

<sup>1</sup> Polilova, V. (2020). Marina Tsvetáyeva, traductora de Federico García Lorca: historia y poética de las traducciones perdidas al francés. *Mundo Eslovo*, 19, 227-243.

<sup>2</sup> Luarsabishvili, V. (2020). Переводческая доктрина Марины Цветаевой с точки зрения переводоведения. *Mundo Eslovo*, 19, 165-176.

<sup>3</sup> Оболенская, Ю. (2015). Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой. *Вестник Московского Университета. Серия 9: Филология*. 5, 99-109

### 4.3. Пейзаж

Marina Tsvetáieva acomete la traducción del primer poema de Lorca con una perspectiva mayormente de estilo propio, que se nota ya a nivel externo en la estructura métrica: lo que en la composición poética original eran versos cortos de arte menor con alternancias silábicas, ahora pasan a ser versos más largos en torno al heptasílabo isométrico. Como resultado de esta mayor condensación de información por cada verso, el texto producido acaba teniendo dos líneas menos que el original. En lo que respecta a la rima y la métrica, pasa de ser asonante en versos pares a convertirse en yambos blancos de tres pies con terminaciones llanas, con rimas asonantes en ‘í’ (Polilova, 2020). Ya en el segundo y en el tercer verso la traductora hace una declaración de intenciones, pues adapta la semántica y la transforma en un paralelismo de dos versos prácticamente idénticos que en ruso le sirven para sugerir al lector el movimiento de un abanico («распахивает веер, / запахивает веер»), tal y como Lorca pretendía, mejorando así cualquier otro tipo de traducción más literal de los versos del granadino mediante la modulación del texto (Hurtado Albir, 2001). Las siguientes líneas son un paradigma perfecto de cómo la poetisa podía traducir de una manera más fiel si se lo llegaba a proponer, pues la carga semántica y la distribución métrica de su trabajo se corresponden prácticamente de idéntica forma con respecto al poema de García Lorca. La autora se permite agregar al final del poema un apóstrofe que no se encuentra en el original, donde se compadece de la “pobre bandada cautiva” («О, бедных пленниц стая»), para rematar con una reinterpretación de los dos últimos versos del andaluz, poniendo como sujeto a la misma penumbra que juega con las colas de los pájaros: «Играет тьма ночная / их длинными хвостами».

Es por ello que considero este poema como su traducción más apegada al texto original, un resultado fidedigno que contrasta con los siguientes poemas por su manera de imprimirle su propio estilo a sus producciones literarias, por mucho que no provengan de su propio puño y letra y se trate de un encargo de traducción.

### 4.4. Гитара

El segundo poema es, como apunté en el capítulo anterior, el más famoso de los cinco escogidos por Tsvetáieva y uno de los que mejor representa el alma poética lorquiana de toda su obra a lo largo de su vida. Podemos observar cómo la moscovita modifica la métrica del poema original a lo largo de la segunda mitad de su texto, tras una primera mitad más

fidedigna al verso corto lorquiano de arte menor. No obstante, su decisión no es al azar: ella busca una isometría que consiga al redactar y encadenar varios versos eneasílabos seguidos. Nos demuestra que podría haber continuado con la métrica original, tal y como empezó en la primera mitad del poema, pero que su propio estilo poético entra en liza con su capacidad como traductora y nos ofrece esto a cambio, una domesticación literaria en toda regla, y por ello el poema resultante es ligeramente más corto que el poema de García Lorca (veinticuatro versos frente a veintisiete). La rima, que era asonante con las vocales ‘a-a’, ahora se corresponde con la acentuación de la vocal ‘a’ en dieciséis de los versos traducidos, con lo que la traductora logra adaptar la rima y traerla empleando la misma vocal. Destaca la capacidad de Tsvetáieva de reproducir exactamente los seis primeros versos del español al ruso, sin añadir ningún matiz ni optar por términos no tan fidedignos al texto original, sino simplemente respetando la semántica y la métrica; en los cuatro siguientes, por otro lado, sí que introduce un ligero cambio con respecto a la gramática de Lorca: donde él expresó impersonalidad, imposibilidad, ella hace mención al lector, en una función interpelativa con verbos en imperativo (‘не жди’ y ‘не проси’) y además en negativo, convirtiéndolos en una orden directa dirigida a una segunda persona gramatical de la que Lorca en ningún momento cuenta con ella. La autora introduce estos cambios para tratar de aumentar la intensidad dramática de los versos, que con su matiz semántico añadido siguen teniendo una métrica similar a los versos que los preceden y que además mantienen la misma estructura que el poema original, dividiendo cada oración en dos, con la misma palabra repetida en los versos pares y manteniendo el paralelismo. Otro matiz que agrega Tsvetáieva es una modificación con respecto al complemento predicativo lorquiano del undécimo verso, donde sustituye ‘monótona’ por ‘неустанно’ (infatigablemente, incansablemente), con la clara intención de insistir en la misma idea que existe en los versos inmediatamente anteriores a este. En el decimotercer verso, la traductora decide de nuevo expandir la cosmovisión lorquiana y añadir un nuevo matiz a la obra, en lo que sería un bonito guiño a las acequias granadinas por donde discurre el agua. Tras los elementos de la naturaleza, la traductora opta por la estrategia traductológica de la elisión (Hurtado Albir, 2001) y omite deliberadamente los versos «Lloro por cosas / lejanas». Pasamos ahora a los cinco últimos versos, donde Marina Tsvetáieva hace un par de cosas interesantes y que a mi juicio merecen ser consideradas, así como criticadas, en lo que considero desde mi humilde punto de vista el único e indiscutible gran error de sus traducciones de Federico García Lorca al ruso. Se trata del verso «Так прощается с жизнью птица / под угрозой змеиного жала», que se correspondería con «y el primer pájaro muerto / sobre la rama» de García Lorca; si bien se mantiene la muerte

metafórica (o no) del pájaro, mientras que el verso original carece de verbos, la traductora no solo introduce el matiz de “despedirse de la vida” como eufemismo de la muerte, sino que, para más inri, deduce la causa de la misma como algo provocado por la “amenaza de la picadura de una serpiente”, que no tiene absolutamente nada que ver con la intención del autor andaluz, es completamente innecesario y empobrece la calidad del texto traducido al hacerlo más burdo y menos simbólico y sugestivo que el original: aquí, más versos son menos poesía. Es completamente lícito que nos preguntemos por qué la traductora en su sano juicio decidió cometer este sinsentido, y quizás la clave sea recordar la coyuntura en la que se encontraba cuando se dedicaba a la labor de traducción del granadino: desesperación, pobreza, detenciones de amigos y familiares, muerte y traición... (Оболенская, 2015) es probable que ella misma, en este claro recurso de domesticación literaria (Venuti, 1995), volcara en el texto su propia preocupación vital, la amenaza constante que sentía por una “picadura de serpiente” que provocase su destino fatal, lo cual, como ya sabemos, no tardaría en acontecer. Llegados ya a la última terna de versos del poema, Marina Tsvetáieva convierte una de las metáforas más famosas de Federico García Lorca en una escena de violencia: donde el poeta se refería a los dedos del guitarrista “hiriendo” a la guitarra, la poetisa sigue manteniendo el apóstrofe de profundo lamento para hacer de la guitarra una “víctima de cinco ágiles puñales” («бедная жертва, пяти проворных кинжалов!»). Me resulta de gran interés y de un gran acierto la explicación que aporta al respecto Julia Obolénskaya, que otorga de un trasfondo religioso y folklórico profundamente andaluz a la decisión de la traductora para culminar el poema, siendo así que para ella «las espadas nobles son sustituidas por puñales, armas de asesinato despreciable, traicionero y criminal» (Оболенская, 2015), y además, la conexión que tendrían con las saetas en todo su sentido polisémico, tan cargado de sentimiento andaluz: por un lado, un tipo de flechas cortas, protagonistas del martirio de San Sebastián, y por otro, un tipo de cante jondo lleno de dolor y desgarró que se suele dedicar en la Semana Santa de Andalucía a las vírgenes y a los cristos, en sufrimiento perpetuo. Como apunta la misma autora, «la representación de Lorca del corazón atravesado por espadas sigue también la tradición cristiana de representar el corazón atormentado y afligido de la Virgen María» (Оболенская, 2015).

En consecuencia, en el texto traducido no solo habría una deformación cualitativa del texto, sino también una evidente domesticación del original, que proyecta un mundo ajeno e inexistente para Lorca: a saber, el mundo de Tsvetáieva (Luarsabishvili, 2020). A lo largo del poema, Lorca se centra en caracterizar la guitarra, en describir sus rasgos específicos, que llega incluso al punto de otorgarle sentimientos humanos (prosopopeya); Tsvetáieva, en

cambio, pone en primer plano a un hombre que espera el silencio de la guitarra. Este cambio de énfasis también es digno de mención desde el punto de vista cultural: no olvidemos que, a la hora de traducir, la guitarra tiene un significado especial en el folklore español; por lo tanto, al cambiar el texto del original, la traductora no solo "perfecciona" a Lorca en ruso, sino que también cambia el significado cultural y semántico del original (Luarsabishvili, 2020).

#### 4.5. А потом...

Llegamos al tercer poema, cuyo título puede dar pie a confusiones, puesto que no se publicó hasta mediados de la década de los sesenta con el título de *Пустыня*, o *Desierto* en español (Оболенская, 2015), motivo por el cual a menudo podemos verlo titulado de las dos maneras, aunque se prefiera la traducción literal para no desentonar con el resto de títulos de la colección poética. Este poema comparte un aspecto fundamental con *Смена*, y es el uso de los paréntesis como voz narrativa complementaria, cuya función sería la de abrir un segundo plano narrativo, una segunda voz en el poema, que lo complementa con una visión exterior e introduce al mismo tiempo otro código distinto (una serie plástica o pictórica), y que a menudo este segundo plano parece romper la conexión con lo cotidiano, otorgando a la imagen una escala universal (Оболенская, 2015). Asimismo, una de las peculiaridades estilísticas de Marina Tsvetáieva es el uso de los guiones largos o rayas, mediante las cuales solventa los versos entre paréntesis de García Lorca: «En los poemas de Tsvetáieva la puntuación es uno de los recursos estilísticos más importantes, y la marca de énfasis más fuerte que emplea es el guion. En sus poemas, una raya es una contraposición, un énfasis, una reticencia y mucho más» (Оболенская, 2015). En total se pueden contabilizar hasta ocho rayas en esta traducción, lo cual es motivo indiscutible de domesticación por parte de la autora, que adaptó el poema a su propio estilo. Por otro lado, la estructura del poema traducido es prácticamente idéntica punto por punto con respecto a la original, así como la métrica, tan similar que se podrían colocar en paralelo ambos textos e ir leyendo línea por línea cada verso en su versión original y en su versión traducida [cf. Anexo III]. Lo único que varía es la última estrofa, en la que Tsvetáieva añadió un par de versos ausentes en el poema que ella recibió para su correspondiente traducción. Otro aspecto que varía es el tiempo verbal de la composición, que en español está en presente mientras que en ruso los verbos están en pasado; y puestos a hablar de los verbos del poema, mientras que Lorca solo empleó 'desvanecerse', la traductora sale del paso cada vez con un verbo distinto: *исчеснуть*,

иссякнуть и пропасть, con el objetivo de otorgar al texto una mayor riqueza léxica en detrimento de una mayor regularidad estructural, en la que sale ganando la autora rusa. La primera estrofa es casi una traducción literal (Hurtado Albir, 2001), con un hipérbaton en el segundo verso que correspondería al primero en la versión de Lorca. En el estribillo, Tsvetáieva ha optado por una buenísima estrategia de conservación de la métrica: ha decidido no traducir ‘solo’ («Solo queda / el desierto») para así obtener dos versos trisílabos («Пустыня — / осталась»), tal y como en el original serían dos versos tetrasílabos. En la penúltima estrofa (sin contar el estribillo) se puede localizar una traducción algo discutible en el primer verso, «Закатное марево», cuyo significado dista de ser el mismo que en el original: «la ilusión de la aurora» lorquiana pasaría a ser algo así como “el espejismo del atardecer”. Por último, Tsvetáieva añade una estrofa nueva al poema, tres versos en una enumeración de cinco verbos, tres de los cuales ya los empleó en las estrofas anteriores, y que expresan el mismo sentimiento de desvanecimiento, de desaparición, de atenuación... con el que la traductora consigue un efecto de transición ontológica abstracta, nos traslada una carga emocional y semántica al final de un poema que remata con el estribillo otra vez más, esta vez sin el matiz de ‘ondulado’ que agregó Lorca, para mantenerse fiel en la insistencia. No cabe duda de que esta traducción es un ejercicio de equilibrio entre domesticación y traducción natural, en la que alterna elementos conservadores del texto origen y otros elementos domesticadores mediante los cuales adapta el texto a su propio estilo, reelaborando el pensamiento poético lorquiano y obligándolo a pasar por su propio lenguaje poético.

#### **4.6. Селенье**

La traductora en esta composición poética se decanta por apegarse más al original, aunque no por ello se mantiene completamente fidedigna: los doce versos del original se convierten en quince, tres versos más que no se encuentran en el poema de Lorca y que Tsvetáieva decide agregar, al final de la primera estrofa, separando en una segunda estrofa los dos últimos versos de Lorca que ella convierte en tres. La métrica es muy similar a la lorquiana, con versos de arte menor de distinta longitud (salvo el antepenúltimo verso de la versión traducida) alternados entre sí. En lo respectivo a la rima, la traductora se deshace de la asonancia original y compone un poema con apenas dos rimas, también asonantes: los dos primeros versos entre sí y los tres últimos de la primera estrofa, aquellos tres versos que ella inserta de su propia mano. Tsvetáieva decide abrir el poema con un paralelismo que le permite jugar con el primer verso de Lorca, amplificándolo, para rematar con una metonimia

al tercer verso, donde sustituye el ‘calvario’ por una capilla, más acorde a lo que ella imaginaba que se vería desde la lejanía, manteniendo así la referencia religiosa. La siguiente oración comprende los versos cuarto, quinto y sexto, que se corresponde con los versos tercero y cuarto del original; sobre ellos, Luarsabishvili (2015) apunta que «en el texto original no existe ‘никнут’ pero sí una descripción: “Agua clara y olivos centenarios”, que es la continuación del núcleo semántico que inicia en la primera estrofa», y asimismo añade que «en la misma estrofa también leemos “жемчужные воды”, que no necesariamente corresponde a “Agua clara”» (Luarsabishvili, 2015); en el verso siguiente, «Расходятся люди в плащах», la autora modifica el poema original con el objetivo de simplificarlo y ayudar al lector a comprender el lenguaje de Lorca, ya que añade un verbo donde antes no lo había y modifica la vestimenta de los individuos del pueblo, lo cual nos ayuda a entender más aún el proceso de *domesticación* (Venuti, 1995) al que sometió Tsvetáieva estos textos. Llegamos ahora a la estrofa arriba mencionada, en la que la traductora expande el concepto de las veletas girando a causa del viento y otorga al texto una sensación de insistencia, un eco poético basado en un paralelismo de cuatro versos anafóricos dedicados a describir la acción del viento sobre dichas veletas. Por último, la autora hace algo bastante curioso, que iría más allá incluso de la domesticación, y es que ella misma se incluye en el apóstrofe final del poema, camuflándose como si fuese ella la autora original del mismo, al añadir el pronombre personal ‘моей’ al referirse a Andalucía. Lo que era «¡Oh, pueblo perdido, / en la Andalucía del llanto!» pasa a ser «О, где-то затерянное селенье / в моей Андалузии / слезной...», y como apunta de una manera muy interesante Obolénskaya (2015), «el orden de las palabras de la última exclamación se mantiene, y el "lacrimógeno" final, junto con una elipsis, reproduce con precisión tanto la intención del autor como el énfasis semántico de la frase en español, siempre contenido en la última palabra» (Оболенская, 2015).

Tres líneas en lugar de dos para expresar el lamento por la Andalucía de Lorca que Tsvetáieva jamás pisó, pero que gracias al granadino siente el mismo desgarró que sintió él, y que gracias a ella pudieron sentirlo los lectores rusos de poesía española.

Como colofón a este poema, me parecía de gran interés comentar la propuesta de traducción de *Селенье* por parte del traductor y académico Vladimer Luarsabishvili (2020), que incluyo en el Anexo IV del presente trabajo. En ella, el georgiano pretende trasladar los versos de Lorca al ruso despojándose de la domesticación a los que fueron sometidos por Tsvetáieva, resultando en un nuevo poema mucho más fiel al original y con soluciones más apegadas a la intención poética de Lorca.

#### 4.7. Пещера

En este último poema de Tsvetáieva, podemos observar que a simple vista ya hay cambios evidentes en la estructura del mismo con respecto al original. Para un ojo inexperto, desconocedor del idioma ruso, ni siquiera parecería una traducción del poema de Lorca, sino otro bien distinto: desaparece la disposición del original, que consistía en ocho estrofas de dos versos cada una, siendo las pares una frase entre paréntesis. La traductora muestra aquí un gran atrevimiento al alejarse tanto del texto origen, en tanto que altera la métrica, la estructura, la rima y la semántica. Los versos son más largos que en español, donde se iba alternando una métrica irregular que alternaba de entre tres a ocho sílabas por cada verso (siempre de arte menor, por supuesto); además, a las estrofas de dos versos les corresponden otras estrofas irregulares y más expandidas, por lo que desaparecería la intención del autor a la hora de organizar las imágenes del poema a un ritmo más pausado y separadas entre sí. Hay que hacer una mención especial a aquellas estrofas entre paréntesis, frases sin verbo alternadas en el poema donde se contraponían colores entre sí: Tsvetáieva convierte eso en incisos dentro de la misma estrofa que ofrece la información anterior a estos, dejando a veces como marca de separación una raya. La función de dichos paréntesis, como ya expliqué anteriormente, sería la de abrir un segundo plano narrativo, una segunda voz en el poema, que lo complementa con una visión exterior e introduce al mismo tiempo otro código distinto, como una serie plástica o pictórica (Оболенская, 2015). En cuanto a la rima, la traductora decide prescindir de la asonancia española, aunque no por ello deje de prestar atención a la distribución de la rima, ya que permite que cuatro de los dieciséis versos terminen con una ‘o’ acentuada y tres con una ‘o’ acentuada y otra ‘o’ postónica: ВЗДОХОМ / ВЗДОХОВ / СТОНЕ / ВЫСОКОЙ (Polilova, 2020). Un vez comentada la estructura externa del poema, pasemos ahora a la interpretación de los versos y a lo que se deja entrever al lector de habla rusa: en la primera estrofa, Tsvetáieva decide realizar una amplificación lingüística (Hurtado Albir, 2001) con el término ‘ВЗДОХ’, basándose en los ‘sollozos’ del original: lo que era una palabra, se convierte en tres palabras repartidas en dos versos, con paralelismo interno en el segundo, que le permite una mayor flexibilidad a la hora de expresarse con mayor énfasis poético. El paréntesis lo convierte ella en una frase separada por una coma de lo anterior, y aporta un matiz cromático que desde mi punto de vista no es del todo correcto: el color cárdeno lorquiano pasa a ser violeta, lo cual no se corresponde no solo con el tono ni con el color original, sino con la idea que expresaba Lorca tras la yuxtaposición cromática de violencia y heridas en la piel (hematomas y laceraciones o hemorragia). La segunda estrofa demuestra la libertad poética que se tomó Tsvetáieva al interpretar estos versos, pues ya no

solo vuelve a expandir lo que originalmente cabía en dos versos hexasílabos, sino que añade una mayor cosmovisión de lo que ella entendía por poesía, de cómo ella escribía, respiraba y vivía la poesía: es capaz de convertir lo que originalmente era un gitano rememorando cosas del pasado a un trago donde resucita países que se desvanecen en la eternidad; lo que eran dos sustantivos con sendos adjetivos «(Torres altas y hombres / misteriosos)», simple y conciso, ahora son torres que se recortan en el cielo y desconocidos repletos de secretos. La siguiente estrofa es la que más se asemeja al original, donde incluye ya mediante una raya al final el contraste de colores; añade un matiz semántico en el que el negro se identificaría con los ojos del gitano, pues para referirse a ellos la traductora opta por hacer referencia a lo que hay bajo sus cejas. Por último, con respecto a la estrofa final Tsvetáieva se decanta de nuevo por hacer otra ampliación: la autora deja atrás una traducción más que correcta de la última estrofa original, y decide añadir dos versos más donde agrega algo que se intuía pero que en ningún momento Lorca ha querido explicitar: las lágrimas fluyen en la cueva, y a continuación insiste en el contraste cromático anterior y lo repite como si se tratase de un eco, para acabar también con el mismo verso que el poeta granadino.

Por todo lo dicho, podríamos considerar que *Плеура* es la traducción más libre de cuantas hizo Tsvetáieva de los versos de Lorca.

## 5. Conclusiones

La traducción poética supone un auténtico reto para cualquier traductor literario, esté o no especializado en la materia (sobre todo si no lo está, claro), puesto que hay que tener en cuenta muchísimos factores de manera simultánea: aparte de traducir el significado implícito del texto, que es lo básico a lo que se enfrentan todos los traductores, se deben hacer malabares con la rima y con la métrica, además de con la compensación de recursos literarios y la estructura estrófica de la composición, y jamás perder de vista la musicalidad. Estos son algunos de los requisitos literarios que debemos solventar quienes queremos dedicarnos a este tipo de trabajo, tan arduo y a la vez tan satisfactorio, en donde es mucho más relevante el cómo quiere expresar algo el poeta que lo que quiere expresar *per se*.

Desafortunadamente, las traducciones de poesía rusa aún están despegando, y ha sido en el presente siglo cuando han empezado a traducirse más textos de este idioma hacia el español de manera más continuada y directa, pues las primeras traducciones que nos llegaron lo

hacían mediante un idioma puente, como solía ser el francés o el alemán, ofreciendo por ello unos textos inevitablemente más pobres y con menos calidad.

Después de este extenso trabajo, podemos afirmar sin ningún género de duda que las traducciones de Marina Tsvetáieva son más que traducciones: son creaciones poéticas en las que adapta, moldea y modela poesía a partir de la poesía original, inspirándose en ella para reflejar su propia cosmovisión literaria (Luarsabishvili, 2020). Federico García Lorca podía llegar a ser un autor bastante complejo, y sus versos estaban cargados de simbolismo y de recursos literarios que a veces necesitan de varias reflexiones por parte del lector para poder entenderse como deben. ¿Y qué es un traductor, sino un lector avezado, o dicho de otro modo, el mejor lector del texto que le ha sido encomendado? Marina Tsvetáieva no lo tuvo nada fácil al traducir a un autor cuya lengua no dominaba, y aun así consiguió producir cinco textos extraordinarios que, si bien no reproducen fielmente el trabajo original, sí que son dignos de admiración por todos los atributos que ella imbuyó a su propia creación. Soy plenamente consciente de que aquí hay un debate implícito que no se debe pasar por alto, y es el de la domesticación y el grado de adaptación al que un traductor puede llegar a someter un texto: ¿hasta qué punto son los poemas de Federico García Lorca en ruso poemas lorquianos y no poemas de Tsvetáieva? ¿Cuánto hay de Lorca y cuánto de Tsvetáieva en esos versos? Es completamente lícito preguntarnos esto, y provocaría un interesantísimo debate en el cual estaría dispuesto a participar pero no para resolverlo ni pontificar desde una postura inamovible, sino para arrojar más dudas que nos hagan recapacitar más acerca de la labor de los traductores.

No obstante lo dicho, estas cinco obras maestras de Federico García Lorca, conocidas en Rusia gracias a las traducciones de Tsvetáieva, demuestran plenamente su fidelidad a la norma que ella misma formuló, la regla de los creadores iguales: "Al seguir las huellas del poeta, hay que desandar todo el camino que él allanó" (Оболенская, 2015). Y la trágica coincidencia del desenlace de estos caminos es similar en lo primordial: no llegaron a morir del todo, sino que alcanzaron la eternidad.

## 6. Referencias bibliográficas

- Agraso, A. (2009). El cantaor de la caricia honda. *La nueva Alboreá*, nº 10, 4-11. Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.
- Arango, M.A. (1986). Dolor y mito en el Poema del Cante Jondo. *Cuadernos Hispanoamericanos*, N° 435-436, 575-580. Agencia Española de Cooperación Internacional (AECID).
- Cheveleva Dergacheva, A. (2019). La recepción y evolución de la imagen de Federico García Lorca en la Unión Soviética. *Revista de Literatura*, vol. LXXXI, nº 162, 607-621. Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC).
- Cheveleva Dergacheva, A. (2020). La poesía de las vanguardias rusas en español: Cuando el contexto social demanda la traducción. En G. Beltrán Cejudo et al. (Eds.), *La traducción literaria en el contexto de las lenguas ibéricas* (pp. 227-248). Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Dobrian, W. (2002). *García Lorca: su "Poema del cante jondo" y "Romancero gitano" analizados*. Alpuerto.
- Gallego Morell, A. (1968). *García Lorca. Cartas, postales, poemas y dibujos*. Editorial Moneda y Crédito.
- Gallego Morell, A. (1983). *García Lorca y su Poema del cante jondo*. Separata de "Homenaje a José Manuel Blecua". Gredos.
- García Lorca, F. (1922). *Importancia histórica y artística del primitivo canto andaluz llamado «cante jondo»*. Conferencia leída en el Centro Artístico de Granada, el 19 de febrero de 1922. Noticiero Granadino.
- García Lorca, F. (1998). *Poema del cante jondo*. Comares.
- García Lorca, F. (1998). *Romancero gitano*. Comares.
- García Lorca, F. (con Armiño, A.). (1981). *Antología poética*. Prólogo y selección de Mauro Armiño. EDAF.
- Gibson, I. (1989). *Vida, pasión y muerte de Federico García Lorca (1898-1936)*. ([2ª ed.]). Plaza y Janés.

- Gibson, I. y Palomo, Q. (2018). *Vida y muerte de Federico García Lorca*. Penguin Random House.
- Gil, H. (2008). Poema del Cante Jondo: réévaluation d'une poétique en devenir. *Bulletin hispanique*, n° 110, 1, 191-243.
- Hurtado Albir, A. (2001). *Traducción y traductología: introducción a la traductología*. Cátedra.
- López Bustamante, J. y Moraga, M. (presentadores). (2022, 15 de enero). García Lorca y el Concurso de Cante Jondo de 1922, en *Gitanos* [episodio de pódcast]. RNE.
- Luarsabishvili, V. (2015). La relación entre el texto original y su traducción: extranjerización de V. Nabokov y domesticación de M. Tsvetaeva. *Eslavística Complutense*, 15, 89-101.
- Luarsabishvili, V. (2020). Переводческая доктрина Марины Цветаевой с точки зрения переводоведения. *Mundo Eslavo*, 19, 165-176.
- Núñez, F. (2014). *Flamencópolis*. Recuperado de: <https://flamencopolis.com/>
- Persia, J. y Gallego Morell, A. (1992). *I Concurso de Cante Jondo: edición conmemorativa, 1922-1992: una reflexión crítica*. Archivo Manuel de Falla.
- Polilova, V. (2020). Marina Tsvetáyeva, traductora de Federico García Lorca: historia y poética de las traducciones perdidas al francés. *Mundo Eslavo*, 19, 227-243.
- Serrano Begega, C. (2012). *Breve estudio de la metáfora lorquiana*. [Trabajo de Fin de Máster] Diploma Internacional de Profesor de Lengua Española. Universidad Pontificia de Salamanca y Fundación Fidescu.
- Serrera Contreras, R. M. (2010). Falla, Lorca y Fernando de los Ríos: Tres personajes claves en el concurso de cante jondo de Granada de 1922. *Boletín de la Real academia Sevillana de Buenas Letras: Minervae Baeticae*, n° 38, 371-406.
- Torquemada Sánchez, J. (2003). La traducción de la poesía rusa al español: aspectos traductológicos. *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación (AIETI)*, 1, 559-566.
- Tsvietáieva, M. (con Burgos, E.). (2011). *Antología poética*. Prólogo, edición y selección de Elizabeth Burgos. ([4ª ed.]). Poesía Hiperión.
- Venuti, L. (1995). *The Translator's Invisibility*. Routledge.

—Азадовский, К.М. (2009). “Мне очень понравился Лорка...”: Письмо Марины Цветаевой к Ф.В. Кельину. *Звезда*, № 6.

—Гарсиа Лорка, Ф. (1980). *Стихи и песни*. Москва: Детская Литература.

—Оболенская, Ю. (2015). Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой. *Вестник Московского Университета. Серия 9: Филология*. 5, 99-109.

## 7. ANEXOS

### ANEXO I

Relación de poemas de Federico García Lorca.

#### PAISAJE

El campo

de olivos

se abre y se cierra

como un abanico.

Sobre el olivar

hay un cielo hundido

y una lluvia oscura

de luceros fríos.

Tiembla junco y penumbra

a la orilla del río.

Se riza el aire gris.

Los olivos

están cargados

de gritos.

Una bandada

de pájaros cautivos,

que mueven sus larguísimas

colas en lo sombrío.

## LA GUITARRA

Empieza el llanto

de la guitarra.

Se rompen las copas

de la madrugada.

Empieza el llanto

de la guitarra.

Es inútil

callarla.

Es imposible

callarla.

Llora monótona

como llora el agua,

como llora el viento

sobre la nevada.

Es imposible

callarla.

Llora por cosas

lejanas.

Arena del Sur caliente

que pide camelias blancas.

Llora flecha sin blanco,

la tarde sin mañana

y el primer pájaro muerto

sobre la rama.

¡Oh guitarra!  
Corazón malherido  
por cinco espadas.

Y DESPUÉS

Los laberintos  
que crea el tiempo  
se desvanecen.

(Solo queda  
el desierto.)

El corazón,  
fuente del deseo,  
se desvanece.

(Solo queda  
el desierto.)

La ilusión de la aurora

y los besos,  
se desvanecen.

Solo queda  
el desierto.

Un ondulado  
desierto.

## PUEBLO

Sobre el monte pelado

un calvario.

Agua clara

y olivos centenarios.

Por las callejas

hombres embozados,

y en las torres

veletas girando.

Eternamente

girando.

¡Oh, pueblo perdido,

en la Andalucía del llanto!

CUEVA

De la cueva salen

largos sollozos.

(Lo cárdeno

sobre lo rojo.)

El gitano evoca

países remotos.

(Torres altas y hombres

misteriosos.)

En la voz entrecortada

van sus ojos.

(Lo negro

sobre lo rojo.)

Y la cueva encalada

tiembla en el oro.

(Lo blanco

sobre lo rojo.)

## ANEXO II

Relación de poemas traducidos de Marina Tsvetaieva.

### ПЕЙЗАЖ

Масличная равнина

распахивает веер,

запахивает веер.

Над порослью масличной

склонилось небо низко,

и льются темным ливнем

холодные светила.

На берегу канала

дрожат тостник и сумрак,

а третий — серый ветер.

Полным—полни маслины

тоскливых птичьих криков.

О, бедных пленниц стая!

Играет тьма ночная

их длинными хвостами.

## ГИТАРА

Начинается

плач гитары.

Разбивается

чаша утра.

Начинается

плач гитары.

О, не жди от неё

молчанья,

не проси у неё

молчанья!

Неустанно

гитара плачет,

как вода по каналам — плачет,

как ведра над снегами — плачет,

не моли её о молчанье!

Так плачет закат о рассвете,

так плачет стрела без цели,

так песок раскаленный плачет

о прохладной красе камелий.

Так прощается с жизнью птица

под угрозой змеиного жала.

О гитара,

бедная жертва,

пяти проворных кинжалов!

А ПОТОМ...

Прорытые временем

лабиринты —

исчезли.

Пустыня —

осталась.

Немолчное сердце —

источник желаний —

иссякло.

Пустыня —

осталась.

Закатное марево

и поцелуи —

пропали.

Пустыня —

осталась.

Умолкло, заглохло,

остыло, иссякло,

исчезло.

Пустыня —  
осталась.

## СЕЛЕНЬЕ

На темени горном,

на темени голом —

часовня.

В жемчужные воды

столетние никнут

маслины.

Расходятся люди в плащах,

а на башне

вращается флюгер,

вращается денно,

вращается ночью,

вращается вечно.

О, где-то затерянное селенье

в моей Андалузии

слезной...

## ПЕЩЕРА

Из пещеры — вздох за вздохом,  
сотни вздохов, сонмы вздохов,  
фиолетовых на красном.

Глот цыгана воскрешает  
страны, канувшие в вечность,  
башни, врезанные в небо.

Чужеземцев, полных тайны...

В прерывающемся стоне  
голоса, и под высокой  
бровью — чёрное на красном.

Известковую пещеру  
дрожь берёт. Дрожит пещера  
золотом. Лежит пещера —  
в блеске — белая на красном —

Павою...

— Струит пещера  
слёзы: белое на красном...

### ANEXO III

Tabla comparativa de los poemas en español y en ruso. Elaboración propia.

VERSOS DE LORCA	СТИХИ ЦВЕТАЕВОЙ
<p>PAISAJE</p> <p>El campo de olivos se abre y se cierra como un abanico. Sobre el olivar hay un cielo hundido y una lluvia oscura de luceros fríos.</p> <p>Tiembla junco y penumbra a la orilla del río. Se riza el aire gris. Los olivos están cargados de gritos. Una bandada de pájaros cautivos, que mueven sus larguísimas colas en lo sombrío.</p>	<p>ПЕЙЗАЖ</p> <p>Масличная равнина распахивает веер, запахивает веер. Над порослью масличной склонилося небо низко, и льются темным ливнем холодные светила. На берегу канала дрожат тостник и сумрак, а третий — серый ветер. Полным—полни маслины тоскливых птичьих криков. О, бедных пленниц стая! Играет тьма ночная их длинными хвостами.</p>
<p>LA GUITARRA</p> <p>Empieza el llanto de la guitarra. Se rompen las copas de la madrugada. Empieza el llanto de la guitarra. Es inútil callarla. Es imposible callarla. Llora monótona</p>	<p>ГИТАРА</p> <p>Начинается плач гитары. Разбивается чаша утра. Начинается плач гитары. О, не жди от неё молчанья, не проси у неё молчанья! Неустанно</p>

<p>como llora el agua, como llora el viento sobre la nevada. Es imposible callarla. Llora por cosas lejanas. Arena del Sur caliente que pide camelias blancas. Llora flecha sin blanco, la tarde sin mañana y el primer pájaro muerto sobre la rama. ¡Oh guitarra! Corazón malherido por cinco espadas.</p>	<p>гитара плачет, как вода по каналам — плачет, как ведра над снегами — плачет, не моли её о молчанье! Так плачет закат о рассвете, так плачет стрела без цели, так песок раскаленный плачет о прохладной красе камелий. Так прощается с жизнью птица под угрозой змеяного жала. О гитара, бедная жертва, пяти проворных кинжалов!</p>
<p>Y DESPUÉS Los laberintos que crea el tiempo se desvanecen.  (Solo queda el desierto.)  El corazón, fuente del deseo, se desvanece.  (Solo queda el desierto.)  La ilusión de la aurora y los besos, se desvanecen.  Sólo queda</p>	<p>ПУСТЫНЯ (А ПОТОМ...) Прорытые временем лабиринты — исчезли.  Пустыня — осталась.  Немолчное сердце — источник желаний — иссякло.  Пустыня — осталась.  Закатное марево и поцелуи — пропали.  Пустыня —</p>

<p>el desierto. Un ondulado desierto.</p>	<p>осталась.  УМОКЛО, ЗАГЛОХЛО, ОСТЫЛО, ИССЯКЛО, ИСЧЕЗЛО. Пустыня — осталась.</p>
<p>PUEBLO Sobre el monte pelado un calvario. Agua clara y olivos centenarios. Por las callejas hombres embozados, y en las torres veletas girando. Eternamente girando. ¡Oh, pueblo perdido, en la Andalucía del llanto!</p>	<p>СЕЛЕНЬЕ На темени горном, на темени голом — часовня. В жемчужные воды столетние никнут маслины. Расходятся люди в плащах, а на башне вращается флюгер, вращается денно, вращается ношно, вращается вечно.  О, где-то затерянное селенье в моей Андалузии слезной...</p>
<p>CUEVA De la cueva salen largos sollozos.  (Lo cárdeno sobre lo rojo.)  El gitano evoca países remotos.  (Torres altas y hombres</p>	<p>ПЕЩЕРА Из пещеры — вздох за вздохом, сотни вздохов, сонмы вздохов, фиолетовых на красном.  Глот цыгана воскрешает страны, канувшие в вечность, башни, врезанные в небо.  Чужеземцев, полных тайны...</p>

<p>misteriosos.)</p> <p>En la voz entrecortada van sus ojos.</p> <p>(Lo negro sobre lo rojo.)</p> <p>Y la cueva encalada tiembla en el oro.</p> <p>(Lo blanco sobre lo rojo.)</p>	<p>В прерывающемся стоне голоса, и под высокой бровью — чёрное на красном.</p> <p>Известковую пещеру дрожь берёт. Дрожит пещера золотом. Лежит пещера — в блеске — белая на красном — Павою... — Струит пещера слёзы: белое на красном...</p>
---	---

## ANEXO IV

Propuesta de traducción del poema *Селенье (Pueblo)* por Vladimer Luarsabishvili<sup>1</sup>:

СЕЛЕНЬЕ

На голой горе

распятие.

Прозрачная вода

и столетние маслины.

По улочкам

закутанные люди

и на башнях

флюгеры вертятся.

Вращаются вечно.

О, потерянное селенье

в Андалусии слезной!

---

<sup>1</sup> Luarsabishvili, V. (2015). La relación entre el texto original y su traducción: extranjerización de V. Nabokov y domesticación de M. Tsvetaeva. *Eslavística Complutense*, 15, 89-101.

