



Las primeras traducciones del inglés que hizo Luis Cernuda son sus versiones de dos sonetos de William Wordsworth. Estas traducciones se publicaron en Barcelona en 1938, poco después de la llegada del poeta a Inglaterra. Los sonetos fuente fueron escritos en 1810, durante la guerra española contra Napoleón, y tratan sobre la tiranía y la pérdida de libertad y el efecto de ello en el individuo. No solo la elección de estos poemas sino las estrategias de traducción de Cernuda lo identifican con el grupo social leal a la República Española y con la resistencia contra Francisco Franco.

PALABRAS CLAVE: traducción, resistencia, identidad, exilio.

Traducción, identidad, resistencia: Luis Cernuda, traductor de William Wordsworth*

SOCORRO SOBERÓN

Universidad Nacional Autónoma de México

Translation, Identity, Resistance: Luis Cernuda, William Wordsworth's Translator

Luis Cernuda's first translations with English as a source language are his versions of two sonnets written by William Wordsworth in 1810, at the time of the Napoleonic invasion of Spain. These translations were published in Barcelona in 1938; by then, Cernuda had been living in England for two months. Wordsworth's sonnets deal with the loss of liberty and its effect on the individual who suffers it. Both the choice of the foreign poems and Cernuda's translation strategies identify him with the social group fighting for the Spanish Republic and with the resistance against Francisco Franco.

KEY WORDS: translation, resistance, identity, exile.

* Este trabajo tiene como origen la tesis que presenté para obtener el grado de Maestría en Traducción del Colegio de México, «Visión de traductor, visión de crítico: Luis Cernuda y la poesía inglesa del siglo XIX», bajo la invaluable asesoría de James Valender y Patricia Willson.



INTRODUCCIÓN

48

Luis Cernuda llegó a Inglaterra en febrero de 1938, a la edad de 35 años. Habían pasado cerca de dos años desde el golpe de estado de Francisco Franco contra el gobierno legítimo de la Segunda República Española y Franco había ya formado su primer gobierno (Casanova, 2007: 45). A pesar de que el panorama no era bueno para las fuerzas de la República, el poeta andaluz no sabía entonces que había dejado España para siempre y ese viaje sería el comienzo de un exilio que duraría hasta su muerte en México en 1962.

La razón aparente del viaje a Inglaterra era impartir una serie de conferencias. Cernuda había sido invitado por el poeta inglés Stanley Richardson, a quien había conocido en España en 1935 y con quien había entonces entablado una relación estrecha; es posible que Richardson intentara así alejar a su amigo de los peligros de la guerra. En julio de 1938, Cernuda viajó a París con la idea de proseguir desde allí a Barcelona, en un último intento de entrar a España; sin embargo, no pudo hacerlo y regresó a Inglaterra, en donde permaneció hasta septiembre de 1947. En esta fecha se estableció en Mount Holyoke, Estados Unidos, en donde impartió clases de literatura; finalmente, en 1952 se trasladó a México, el lugar en donde vivió la última etapa de su exilio (Cernuda, 1993).

Poco después de llegar a Inglaterra, Cernuda tradujo, en colaboración con Richardson, dos sonetos de William Wordsworth: «El Roble de Guernica» y «Cólera de un español altanero»; estas traducciones aparecieron en *Hora de España*, núm. XVI, en abril de 1938, en Barcelona, con el título «Dos sonetos de William Wordsworth» (Cernuda, 1993: 746-747). Cernuda no dominaba el inglés; en efecto, en una carta a Higinio Capote con fecha 28 de diciembre de

1929, comenta que estudia este idioma y espera llegar a leerlo y hablarlo «como leo y hablo el francés, es decir, bien» (Cernuda, 2003: 134), en tanto que en la carta del 5 de octubre de 1938 a Edward Sarmiento escribe que habla ya «un poco» el inglés y lee a Blake, Keats y Francis Thompson, quien todavía le resulta «muy difícil» (Cernuda, 2003: 258).

Así pues, es posible deducir que fue Richardson quien propuso traducir estos poemas. Sea como fuere, ambos sonetos tratan sobre la lucha del pueblo español contra un tirano, Napoleón, de manera que esta propuesta iba acorde con la situación de Cernuda, cuya producción poética refleja el estado de ánimo en que se encontraba. En efecto, durante los primeros meses de la guerra así como durante la primera parte de su estancia en Inglaterra escribió los poemas «A un poeta muerto (F. G. L.)», «Elegía española [I]», «Elegía española [II]», «La visita de Dios», «El niño muerto» e «Impresión del destierro», que forman parte de *Las Nubes* (Cernuda, 1993: 247-318). En referencia a los últimos ocho poemas que escribió en España y los primeros seis de Inglaterra, el poeta explicaría años después en «Historial de un libro»: «La mayor parte de unos y otros estaba dictada por una conciencia española, por una preocupación patriótica que no he vuelto a sentir» (Cernuda, 1994a: 645). No hay que olvidar la posición de Cernuda con respecto a la República: el poeta participó en las Misiones Pedagógicas desde que iniciaron en 1931 (Cernuda, 2003: 158) y, tras el golpe de estado de Franco, se enlistó en el Batallón Alpino y estuvo en la Sierra de Guadarrama durante una breve temporada.

Así pues, la primera elección de traductor, la de los poemas, lo identifica con las fuerzas republicanas. Más adelante se verá que esta elección no es la única que hace eso.



CERNUDA, TRADUCTOR

Luis Cernuda comenzó a traducir desde joven. Dominaba el francés, que era la lengua de su abuela materna, de manera que no debe extrañar que sus primeras traducciones conocidas sean las versiones de seis poemas de Paul Éluard que aparecieron en la revista *Litoral* en 1929; también se piensa que las traducciones inéditas de Gérard de Nerval, dos de ellas terminadas y seis inconclusas, pertenecen a los años 1929-1930 (Cernuda, 1993: 727-730).

Sin embargo, el afán del poeta andaluz por la traducción no provenía solo de su familiaridad con una lengua ajena a la suya. En efecto, en «Historial de un Libro», Cernuda narra cómo, a pesar de sus escasos conocimientos del alemán, pudo leer a Hölderlin gracias a Hans Gebser, «poeta alemán que, con la ayuda de un amigo inglés, Roy Winstone, traducía los textos para una antología de los poetas de mi generación»¹ (Cernuda, 1994a: 640). Fue en colaboración con Gebser que Cernuda escribió las versiones de los dieciocho poemas de Hölderlin que aparecieron en el número 32 de *Cruz y Raya*, en noviembre de 1935. A esa época pertenece también la traducción de «La rosa», de Hans Gebser, además de otros dos poemas de Hölderlin, inéditos (Cernuda, 1993: 731-745).

Resulta interesante que a partir de su llegada a Inglaterra, es decir, tras estas primeras traducciones de poesía inglesa, Cernuda solo tradujo de esta lengua. En efecto, después de las versiones de los sonetos de Wordsworth, apareció en México la serie «Tres poemas británicos», en el número 10 de la revista *Romance*, con tres versiones del poeta andaluz: «El niño negro», de William Blake, «Oda al otoño», de John

Keats, y «Ephemera», de W. B. Yeats, en julio de 1940 (Cernuda, 1993: 747-751). Más tarde, aún en Inglaterra, Cernuda comenzó la traducción de *Troilus and Cressida*, de Shakespeare, que se publicó en 1953;² este trabajo, acerca del cual explica en «Historial de un libro» que fue «labor que me iba a enseñar mucho y que emprendí con amor» (Cernuda, 1994a: 631), demuestra lo importante que era para Cernuda esta faceta de su obra: cuando estaba ya seguro de su inminente publicación, escribió a José Luis Cano el 10 de octubre de 1952 con ciertas indicaciones sobre la presentación, entre ellas la demanda de la inclusión de una lista de su obra publicada, y la siguiente instrucción: «mi nombre, como traductor, debe aparecer tanto en la portada como en la cubierta, con letras pequeñas, como está en el original» (Cernuda, 2003: 536).

Posteriormente, durante su estancia en Mount Holyoke, Cernuda tradujo seis poemas de Blake y un «Anónimo inglés», que permanecieron inéditos. Ya en México, en 1955, 1956 y 1958 respectivamente, escribió las versiones «La definición de amor», de Andrew Marvell, «Una *tocatta* de Galuppi», de Robert Browning, y «Bizancio», de W. B. Yeats, que se publicaron juntas en *Poesía y Literatura* (Cernuda, 1994a: 536-546), acompañadas de una breve presentación. Por último, tras su muerte se encontró una traducción inédita del primer acto de *Romeo y Julieta*, de William Shakespeare, aparentemente ya en versión definitiva, junto con un fragmento del segundo acto, aún en borrador (Cernuda, 1994b: 679-722).

Hay varios trabajos sobre las traducciones de Cernuda desde la perspectiva de los estudios sobre el poeta y su poética. Dichos trabajos son de tres tipos: algunos enumeran sus traduccio-

¹ La antología a la que se refiere Cernuda es *Neue Spanische Dichtung*, Berlín, Rabenpresse, 1936.

² En «Historial de un libro», Cernuda escribe: «comencé la traducción en Londres, creo que hacia 1946» (Cernuda 1994a, p. 651-652).



nes y explican aquellas características que les parecen más importantes a sus autores; varios de ellos estudian la relación con su obra poética; por último, otros son eminentemente prescriptivos (Barón, 1998; Bitter, 1998; Dietz, 1979; Díez de Revenga, 2007; Doce, 2002; Ley, 1953; Londero, 2001; McLaren, 1998; Parcerisas, 1999).

CERNUDA Y LA TRADUCCIÓN

No es extraño que un traductor, como lo fue Cernuda, tenga opiniones precisas sobre la manera en que se debe llevar a cabo esta labor, y así es; en diversas cartas y en prólogos las hace explícitas. Por ejemplo, en la nota introductoria a *Troilo y Crésida*, explica (Cernuda, 1994b: 827-828):

En la traducción he pretendido, ante todo, fidelidad al texto original, combinadas literalidad y equivalencia, tratando de que el lenguaje no choque al lector o auditor por una modernidad extemporánea. El diálogo alterna prosa y verso, este sin rima excepto al final de algunos parlamentos, donde aparecen uno o más pareados, cuyo consonante he sustituido por asonante. La ausencia casi general de la rima ha permitido mayor fidelidad a la expresión original, que en una traducción poética estimo como más importante.

Por otro lado, en la nota introductoria de *Romeo y Julieta*, además de insistir en la importancia de la «fidelidad y dignidad expresiva», aclara que «el traductor ha creído necesario adoptar un verso de arte mayor de medida variable, y no exclusivamente el endecasílabo que correspondería en la métrica castellana al “blank verse” inglés» (Cernuda, 1994b: 828). Estas dos citas muestran los elementos que le parecen importantes y el orden jerárquico en que los coloca.

También en su correspondencia se pueden encontrar varias referencias a la traducción; en particular, sobre las versiones de su propia obra hay algunos comentarios que contribuyen a precisar sus ideas sobre el mejor camino en la traducción poética. En una carta del 3 de septiembre de 1938 a Edward Sarmiento (Cernuda, 2003: 253), por ejemplo, escribe:

Mi querido amigo Eduardo: gracias por tus traducciones, que encuentro perfectas. En la elegía a Federico García Lorca, la estrofa que yo omití no me parece necesario seguir omitiéndola ahora, excepto si tú, por tu conocimiento del ambiente y del público inglés, creyeras necesario prescindir de ella. Respecto al final, si me permites, y salvando mi somero entendimiento del idioma, preferiría la versión más exacta, porque al mismo tiempo la encuentro más sencilla y, por tanto, más de acuerdo con el tono que acaso tenga el poema.

No es este el único comentario en el que revela su inclinación por «la versión más exacta»; en la carta a Rica Brown con fecha 16 de mayo de 1947, escribe (Cernuda, 2003: 428):

Me ha interesado la traducción que me envía. Como no tengo simpatía o debilidad de autor por estos versos, creo que puedo apreciar más imparcialmente una traducción de los mismos. En lo que yo puedo percibir, me parece justa. Solo los versos tercero y cuarto de la estrofa segunda necesitarían alguna rectificación. El sentido literal es «*and among this joyless nature, under the rain, look!...*», etc. Por cierto, ¿no habría manera de traducir más aproximadamente el «penacho de locura»?

Acerca de otras traducciones, en su carta a Rafael Martínez Nadal del 5 de junio de 1939 escribe sobre la que hicieron Stephen Spender y Joan Lluís Gili i Sierra de la poesía de Federico

García Lorca: «Me parece que la traducción, en cuanto a fidelidad e interpretación (es decir, la parte de Gili), no tiene reproche; ahora la expresión (parte de Spender, supongo) es incolora y sosa» (Cernuda, 2003: 279). Respecto de este comentario, no hay que olvidar que varias de las traducciones de Cernuda son producto de una colaboración; el supuesto de que la interpretación de los poemas es de Gili y la expresión es de Spender hace pensar que así es como él procedía al trabajar, sobre todo por su reconocida falta de competencia en la lengua fuente. En segundo término, el comentario muestra que más allá de su opinión personal sobre estas versiones, para Cernuda la calidad del poema traducido es esencial. Esto se puede corroborar en sus observaciones sobre la traducción de Luis Astrana Marín de *Troilo y Crésida* en su carta del 20 de agosto de 1953 a José Luis Cano: «Traduce explicando y amplificando el texto, con expresiones de un prosaísmo bien poco shakesperiano, para no aludir a los pasajes donde abandona el texto, porque no lo entiende» (Cernuda, 2003: 545). Hay que notar, una vez más, su empleo de los términos «explicación» y «amplificación», además de su convicción de la necesidad de traducir poesía en poesía y no en prosa.

Así, Cernuda considera que el endecasílabo es el metro que corresponde al pentámetro yámbico, cuando la jerarquía en los elementos que encuentra significativos en el poema se lo permite; el que, a pesar de eso, elija verso de arte mayor y de medida variable para poder traducir verso a verso nos dice que esto le parece, sin embargo, de mayor importancia. De la misma manera, para él la rima es secundaria a lo que llama «fidelidad a la expresión original» o «fidelidad y dignidad expresiva». Cernuda consideraba, además, que había que conservar el uso arcaico de la lengua; es decir, en términos de James Holmes (Holmes, 1994b) prefería la

historicidad frente a la modernización. Resulta interesante notar, además, que Cernuda utiliza términos como «fidelidad», «literalidad» y «equivalencia» y que para él lo fundamental en una traducción era lo que entendía por «fidelidad».



LOS POEMAS DE WORDSWORTH

The Oak of Guernica

Oak of Guernica! Tree of holier power
 Than that which in Dodona did enshrine
 (So faith too fondly deemed) a voice divine
 Heard from the depths of its aerial bower –
 How canst thou flourish at this blighting hour?
 What hope, what joy can sunshine bring to thee,
 Or the soft breezes from the Atlantic sea,
 The dews of morn, or April's tender shower?
 Stroke merciful and welcome would that be
 Which should extend thy branches on the ground,
 If never more within their shady round
 Those lofty-minded Lawgivers shall meet,
 Peasant and lord, in their appointed seat,
 Guardians of Biscay's ancient liberty.

Indignation of a High Minded Spaniard

We can endure that He should waste our lands,
 Despoil our temples, and by sword and flame
 Return us to the dust from which we came;
 Such food a Tyrant's appetite demands;
 And we can brook the thought that by his hands
 Spain may be over powered, and he possess,
 For his delight, a solemn wilderness
 Where all the brave lie dead. But when of bands
 Which he will break for us he dares to speak,
 Of benefits, and of a future day
 When our enlightened minds shall bless his sway;
 Then, the strained heart of fortitude proves weak;
 Our groans, our blushes, our pale cheeks declare
 That he has power to inflict what we lack
 strength to bear.

(Wordsworth, 1995: 380-381)

El poeta romántico inglés William Wordsworth (1770-1850) escribió los dos poemas que



nos conciernen en 1810, durante la Guerra de Independencia Española. Inglaterra también se enfrentaba al Primer Imperio Francés, de manera que no resulta sorprendente el interés de Wordsworth en la lucha del pueblo español contra el invasor. En efecto, en 1809, escribió «The Convention of Cintra» (Wordsworth, 2008: 248-457), un ensayo que apareció en varias entregas y en el cual el poeta reflejó su consternación por la firma del tratado del mismo nombre. Desde la perspectiva de Wordsworth, Inglaterra nunca debió permitir al ejército francés derrotado retirarse de Portugal en los términos, a su entender demasiado generosos, de la Convención de Cintra; sostenía, además, y con cierta razón, que la mayoría de los ingleses compartía esta postura: en esa guerra, Napoleón era el enemigo a vencer y el pueblo español luchaba contra el invasor. Cabe recordar que tras viajar por Europa continental en el verano de 1790, Wordsworth regresó en noviembre de 1791 a pasar un año en Francia, que había sido parte de su itinerario, cautivado por la revolución francesa. Para la época de la guerra napoleónica, sin embargo, toda simpatía por el régimen republicano había desaparecido; de hecho, ya entonces se inclinaba por conservar el orden establecido, en todos los sentidos: sus afanes e impulsos revolucionarios habían cedido a la comodidad del reconocimiento.

En cuanto a la forma, ambos poemas son sonetos ingleses. Tradicionalmente, esta forma poética consiste en catorce versos escritos en pentámetro yámbico, divididos en tres cuartetos y un pareado que funciona como conclusión, amplificación o refutación de lo anterior; además, tiene una progresión semántica lógica: presenta un conflicto en los primeros ocho versos, tal vez de dos maneras distintas, una por cada uno de los primeros cuartetos, que resuelve en el pareado final. Es posible, sin embargo, que

haya tensión entre el desarrollo lógico debido a esta estructura y el contenido lírico (Greenblatt, 2006; Preminger y Brogan, 1993; Strand y Boland, 2000). La rima, por su parte, puede tener patrones distintos; en el caso de estos dos sonetos, es ABBAACCADEEFFD, la de «The Oak of Guernica», y ABBAACCADEEDFF, la de «Indignation of a High Minded Spaniard».

El primero de los poemas en cuestión tiene un elemento característico del romanticismo: el símbolo. En efecto, está dirigido al roble de Guernica, símbolo de las libertades tradicionales de Vizcaya; así pues, es un apóstrofe. Es interesante notar también que hay un ruptura con la forma tradicional, ya que no termina con un pareado sino que está dividido en tres partes, tanto en su patrón rítmico cuanto en su estructura semántica: el primer cuarteto, en el que se introduce el roble de Guernica y su significado; el segundo cuarteto, que consiste en dos preguntas retóricas mediante las cuales la voz poética inquiriere sobre la incapacidad de florecer y la falta de gozo del roble ante la presente situación; por último, el sexteto final, en el que se asienta la carencia de sentido de su existencia al no ser ya guardián de las libertades de Vizcaya.

El segundo soneto, por su parte, no tiene ni un destinatario ni un yo poético definidos, aunque sí hay un *nosotros* que incluye a ambos y un *él* antagonico a *nosotros*.³ Este antagonismo —que aparece continuamente a lo largo del

³ Tengo que agradecer a Danielle Zaslavsky la siguiente observación: esta contraposición es similar a la que aparece en la Declaración de Independencia de los Estados Unidos. Si bien la simpatía que había tenido Wordsworth por el régimen republicano es conocida y ciertamente había estudiado a Thomas Paine, a quien cita extensamente en «Letter to the Bishop of Llandaff» (Wordsworth, 2008: 35-88), esto resulta interesante ante la postura antirrepublicana que había asumido para la época en que escribió este soneto.



poema, en un enfrentamiento entre las acciones, posibles o reales, de *él*, el tirano, y las reacciones de *nosotros*, el pueblo español, a estas acciones— sigue una progresión semántica conducida por la estructura de la forma poética. Además, ésta es más apegada a la forma tradicional del soneto en este caso que en el anterior. En efecto, el poema consiste en tres cuartetos y un pareado. El primer cuarteto hace una propuesta y el segundo la lleva más lejos; ambos tratan sobre la capacidad de *nosotros* de soportar (*endure y brooke*) la devastación que trae consigo el tirano. Estos dos cuartetos están enlazados por la conjunción *and*, al principio del segundo. El tercero presenta un cambio o *volta* mediante la palabra *but* en el octavo verso y describe lo que ya no es soportable: el paternalismo del tirano. Finalmente, la conclusión se presenta en el duodécimo verso, que comienza con *then*; además, esta palabra está escrita en cursivas.

Ahora bien, esta conclusión es un tanto sorprendente, ya que no es sino la expresión física de la desesperanza, que se muestra en la exhibición del dolor y en la vergüenza: en la incapacidad de soportar en silencio lo que el tirano tiene el poder de infligir. Hay que notar, también, el octavo verso, «Where all the brave lie dead»: no hay valientes, así pues no hay oposición al tirano y el único fin de la fortaleza perdida en los versos anteriores era afrontar la opresión en silencio. El sentimiento de rebeldía no está dirigido al tirano, sino a la debilidad de *nosotros*, que no deja salida alguna.

CERNUDA Y WORDSWORTH

Años después de traducir los sonetos de Wordsworth, ya en México, Luis Cernuda escribió *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX* (Cernuda, 1994a: 252-463), libro en el que dedica un capítulo a William Wordsworth. En

este texto así como en «Poesía popular» (Cernuda, 1994a: 471-487), Cernuda estudia al poeta romántico inglés; es importante resaltar que, con el fin de explicar la visión de Wordsworth sobre la poesía, el autor recurre principalmente al Prefacio de *Lyrical Ballads*,⁴ y lo hace mediante sus propias traducciones.

En ambos ensayos, Cernuda se centra principalmente en la primera etapa de la obra del poeta inglés; al respecto, cabe mencionar su opinión sobre los últimos años de Wordsworth. Cernuda escribe (Cernuda, 1994a: 288):

El recuerdo de tal período de su juventud, que expresó, transformándolo poéticamente, en *Vaudracour and Julia*, debió pesar mucho sobre la conciencia puritana y reaccionaria subsiguiente del poeta; pero con la juventud y los ideales de la misma también parece haberle desertado la poesía.

Sin embargo, a pesar de que estos dos poemas pertenecen a la segunda etapa de Wordsworth, ambos responden a varias observaciones que Cernuda vertió en sus textos críticos; esto no debe sorprendernos, ya que, al fin y al cabo, no es aventurado deducir que este fue el primer encuentro del poeta andaluz con la poesía inglesa y en particular con el poeta romántico. En efecto, Cernuda escribe: «La grandeza de Wordsworth resulta precisamente de su lucha individual para conseguir la unidad de espíritu. De ahí que sus poemas expresen la reacción del hombre que se afana por sobrevivir en una sociedad donde no hay sitio para él» (Cernuda, 1994a: 303); en un pasaje anterior del mismo texto, cita la visión del poeta inglés sobre el

⁴ *Lyrical Ballads* es la antología poética que publicaron Wordsworth y Coleridge en 1798. En el Prefacio, agregado en 1800 para la segunda edición y ampliado en 1802 para la tercera, Wordsworth plasma sus ideas sobre la poesía (Greenblatt, 2006: 1495-1507).



objetivo de la poesía: consiste en «tratar de las cosas no como son en sí, sino como aparecen; no como existen en sí, sino como a los sentidos y pasiones les parece que existen» (Cernuda, 1994a: 297).

Así pues, Cernuda resalta algunas características del romanticismo presentes en los dos poemas que tradujo: si bien ambos se refieren a acontecimientos reales, lo hacen desde la subjetividad del individuo; es decir, reflejan no solo una perspectiva personal ante estos acontecimientos, sino una perspectiva íntima: los sentimientos poderosos que ocasionan en quien los vive, el «afán por sobrevivir».

LAS VERSIONES DE CERNUDA

El roble de Guernica

¡El roble de Guernica! Árbol de poder santo,
Más que aquel en Dodona, que encerrara,
Tal lo estimaba crédula cierta fe, la voz divina
Oída en lo profano de su enamada aérea.

¿Cómo floreces tú en estas horas desoladas?
¿Qué esperanza, qué goce puede traerte el sol,
Los vientos dulces al llegar desde el Atlántico,
El rocío de la mañana, las lágrimas de abril?

Golpe misericordioso y feliz sería aquel
Que tendiese tus ramas por tierra,
Si nunca más entre tu círculo de sombra

Deberán reunirse en el lugar debido
Campesinos y señores, legisladores de alto espíritu,
Guardianes de la antigua libertad de Vizcaya.

Cólera de un español altanero

Podemos soportarle, a él, que arrase nuestras
tierras,
Nuestros templos despoje, y con espada y llama
Nos restituya al polvo del cual hemos surgido;
Tal alimento exige el hambre de un tirano.

Podemos resistir al pensar ya vencida
España por sus manos, y que él así posea,
para deleite suyo un desierto solemne
En donde los valientes yazcan muertos.
Mas cuando hablarnos osa de ligaduras rotas,
De beneficios y de un futuro día en que nosotros
Con alma iluminada bendigamos su imperio,

Entonces débil se torna el duro corazón
asediado,
Y gemebundos, entre vergüenza y palidez
decimos
Que inflige ya lo insoportable a nuestra fuerza.

(Cernuda, 1993: 746-747)

Lo primero que hay que notar es que las versiones de Cernuda consisten en dos cuartetos seguidos de dos tercetos y, aunque presentan variaciones de diversas longitudes, en ambos predominan los versos alejandrinos; respecto de la rima, carecen de ella, lo cual es acorde con las ideas del traductor. Así pues, tienen la estructura de soneto castellano sin rima.

«El roble de Guernica» se apega en gran medida al poema de Wordsworth. En efecto, con excepción de los versos 12 y 13, Cernuda traduce verso a verso y casi sin ningún cambio. Quizá resulta interesante, sin embargo, que en el verso 8 escribe «las lágrimas de abril» por «April's tender showers»; es decir, utiliza una metáfora, gracias a la cual las lluvias de abril no solo son suaves o delicadas, sino tristes. Más allá de esto último, en la jerarquía de Cernuda tiene prioridad producir lo que para él era «la versión más exacta» sobre conservar rigurosamente la métrica elegida, tal como lo expresa en sus comentarios sobre la traducción.

«Cólera de un español altanero» merece un análisis más minucioso. Recordemos primero la confrontación entre él y *nosotros* en el soneto de Wordsworth; pues bien, Cernuda introduce el *nosotros* desde la primera palabra del poema, en la flexión del verbo «podemos». En cuanto a



él, el traductor no se reduce al dativo «le» en la segunda palabra, sino que subraya su presencia por medio de la duplicación del objeto en la frase «a él», cuyo único fin es esclarecer el dativo; esta duplicación es aún más notoria debido a que alarga el primer verso a dieciséis sílabas: «Podemos soportarle, a él, que arrase nuestras tierras». Por lo demás, en los versos siguientes aparece solo una vez el pronombre personal de tercera persona; Cernuda alude al tirano por medio de la flexión verbal. De esta manera, el poema traducido conserva la alternancia entre *él* y *nosotros*, aunque tanto el alargamiento del primer verso cuanto la duplicación confieren mayor importancia a él, el tirano.

Con respecto a las conjunciones que conducen el argumento del soneto de Wordsworth, Cernuda traduce *but* y *then* como *mas* y *entonces* respectivamente; con la primera comienza el primer terceto (verso 9) y con la segunda el último (verso 12). En su versión no aparece una traducción de *and*; los dos cuartetos están enlazados por medio de la repetición de la primera palabra, «podemos». Así, Cernuda no recurre a la conjunción para mantener la cohesión del soneto, sino a la anáfora, que es un recurso poético. Esta elección, aunada a la que analizo a continuación, tiene una repercusión importante.

En el verso 5, Cernuda hace un cambio que merece estudiarse. Según el *Oxford English Dictionary*, *brook* significa *put up with*, *bear with*, *endure*, *tolerate* y se usa en construcciones negativas o excluyentes. Cernuda elige *resistir*, pero escribe «al pensar» y no «el pensar» por «the thought»: «Podemos resistir al pensar ya vencida / España». La presencia de la preposición *a* hace que la acepción del verbo sea la intransitiva, de manera que, según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, el primer significado es «oponerse a».

Es decir, este cambio introduce en la versión de Cernuda la resistencia como oposición ante la idea de España ya vencida; esto necesariamente implica que no es necesario que se tolere al tirano, ya que se le puede resistir.

Esta acepción de *resistir* implica a su vez un cambio en el desarrollo lógico del soneto, ya que hay una evolución con una alteración del estado de ánimo que sucede al pensar «ya vencida / España»; en efecto, en el segundo cuarteto existe la posibilidad de resistencia, después de que en el primero se puede soportar la tiranía. En el poema de Wordsworth, los versos 1-8 presentan el problema de la presencia del tirano de dos maneras similares, de modo que la conjunción *and* resulta adecuada. Al omitir la conjunción que funciona como enlace entre los dos cuartetos y repetir la palabra «podemos» al comienzo de ambos, Cernuda elimina toda incongruencia con la interpretación de «brooke» como «resistir a», ya que la anáfora enlaza los primeros dos cuartetos sin necesidad de la cohesión lógica y narrativa que presta la conjunción. Así pues, esta omisión, además de ser necesaria en términos de la métrica, permite esta interpretación sin forzar la coherencia argumentativa del soneto.

En el último terceto, Cernuda hace otro cambio. El verso final del poema de Wordsworth es: «That he has power to inflict what we lack strength to bear»; el de la versión de Cernuda es: «Que inflige ya lo insostenible a nuestra fuerza»; es decir, para Wordsworth, él tiene el poder de infligir lo que el grupo que representa *nosotros* no tiene fuerza para soportar; para Cernuda, ya lo hace. Además, Cernuda traduce *endure*, en el primer verso, y *bear*, en el último, como *soportar*, lo que le permite empezar y terminar el poema con la misma palabra; una vez más, utiliza un recurso de repetición para producir la sensación de cierre.



Finalmente, es importante notar que en el soneto inglés el dolor y la vergüenza no son explícitos, sino que aparecen metonímicamente por medio de quejidos y sonrojos; en la versión de Cernuda, en cambio, la vergüenza sí está explícita (verso 13). Esta vergüenza no es inevitable ante la posibilidad de resistencia y aumenta si no se resiste al tirano. El sentimiento de rebeldía, entonces, no necesariamente viene de la impotencia, sino de la vergüenza de soportar la idea de España ya vencida sin resistir, aunada a la osadía del tirano en decir que todo eso es para bien, para beneficio de *nosotros*. Finalmente, a pesar de que el tiempo verbal es el presente, subrayado además por el adverbio *ya*, la reflexión está condicionada por «mas cuando hablarnos osa de ligaduras rotas»: las dos últimas estrofas del poema describen el vencimiento del espíritu, el momento en que ya no se puede resistir. Esta es la verdadera derrota, la vergonzante.

IDENTIDAD Y TRADUCCIÓN

Según André Lefevere, una refracción consiste en la adaptación de una obra literaria para un público diferente y tiene la intención de influir en la manera en que este público lee la obra. Así, la traducción en tanto refracción es una reescritura cuyo objetivo es la legibilidad del texto en la cultura meta (Lefevere, 2004: 241). Ahora bien, según James Holmes, en el caso de la traducción poética, la elección de la forma incide en la legibilidad del poema meta; en particular, al elegir una forma cuya función en la literatura meta es paralela a la función de la forma del poema fuente en la literatura fuente, el traductor elige no perturbar la tradición literaria de la cultura meta y, de esta manera, inserta el poema fuente en ella, lo naturaliza (Holmes, 1994a). Esto es lo que hace Cernuda al elegir la forma

de soneto castellano para traducir los sonetos de Wordsworth.

Lefevere observa también que es importante tener presente que ninguna cultura es monolítica, sino que siempre existe tensión entre los diferentes grupos que pugnan por marcar la ruta de su evolución; una traducción, nos dice, es un canal que se abre entre la cultura fuente y la meta y mediante el cual se busca no solo influir en la cultura meta sino desafiarla y, de esta manera, apoyar su subversión (Lefevere, 1992: 8). Cuando Cernuda publicó sus versiones de los sonetos de Wordsworth, la cultura meta se encontraba en un momento de definición y su futuro dependía del desenlace de la Guerra Civil; al presentar estas traducciones, el poeta andaluz invocaba la autoridad del texto del poeta inglés (Lefevere, 1992: 2), la cual, a su vez, investía su postura, favorable al grupo que resistía contra el tirano, de autoridad y legitimidad. Esta fue su contribución: abrir ese canal mediante el que un poeta inglés podía hablar al pueblo español de la desventura por la pérdida de sus libertades.

Por su parte, Lawrence Venuti afirma que la traducción puede ayudar a formar identidades nacionales mediante la elección de los textos extranjeros y las estrategias en el proceso de producción del texto meta; de hecho, es posible que la elección del texto extranjero se deba a que la situación social en la que se produjo sea análoga a la situación de la cultura meta en la que aparecerá la traducción (Venuti, 2005: 180). Según él, la traducción inscribe el texto extranjero con valores lingüísticos y culturales que son inteligibles para grupos específicos en la cultura meta; además, esto sucede durante todo el proceso, desde la elección del texto extranjero, que necesariamente excluye otros textos, hasta la estrategia de traducción, que se decanta por determinados valores de la cultura meta y



excluye otros. Esto tiene consecuencias, de las cuales la más importante es la formación de identidades culturales; no solo eso: la traducción construye una posición de inteligibilidad que es también una posición ideológica formada por los intereses y agendas de ciertos grupos en la cultura meta (Venuti, 1998: 67-68).

Estas reflexiones se aplican de inmediato a la situación en la que las traducciones de Cernuda aparecieron en Barcelona. La identidad de la que habla Venuti es la del grupo social leal a la República; es una identidad con múltiples facetas e ideologías, sin embargo con una esencia vinculatoria fundamental: la lucha contra el tirano. En este sentido, la elección de los poemas de Wordsworth responde precisamente a la analogía que menciona Venuti entre las situaciones sociales en las que aparecieron el texto fuente y el texto meta: la lucha del pueblo español contra otro tirano. Por último, la introducción de la resistencia en la traducción de Cernuda llega como una postura ejemplar. Así pues, estas versiones se introducen en el discurso que define la identidad de quienes no cejan en su lucha en la defensa de la República.

Ahora bien, en términos de Maria Tymoczko, las versiones que escribió Luis Cernuda de los sonetos de Wordsworth se inscriben en la traducción activista, comprometida con una ideología, ya que muestran solidaridad con el grupo social que persiste en la lucha contra las fuerzas de Franco y compromiso con sus principios republicanos (Tymoczko, 2010b: 11). En efecto, esta ideología es transparente en el tema y contenido de los sonetos de Wordsworth y su contexto de emisión; en la interpretación que el traductor hace de ellos y el contexto de recepción de sus versiones; por último, en las elecciones de traducción, tanto en las similitudes cuanto en las discrepancias de sus versiones con los sonetos fuente, entre las que aparece el

exhorto a la resistencia (Tymoczko, 2010a: 233). Hay que notar que estas versiones de Cernuda no fueron parte de un movimiento sino que son una muestra aislada de activismo, probablemente espontáneo; basta recordar que, según él mismo, la «preocupación patriótica» que lo impulsó a escribir los poemas de esa época no fue sino algo pasajero y notar que estas son las únicas, entre sus traducciones, que tienen estas características.

El activismo que demuestran las elecciones de traducción de Cernuda, si bien pasajero, tiene su origen en la identificación del poeta con la República y refleja su postura ante la situación que atravesaba España. Según Lefevre, la pregunta importante es cuáles son las condiciones ideológicas, literarias o sociales que conducen al traductor a ciertas elecciones (Lefevre, 1992: 81); en este caso, la respuesta se encuentra precisamente en la identidad republicana de Cernuda.

CONCLUSIÓN

Luis Cernuda salió de España para siempre sin tener la intención de hacerlo; su exilio comenzó cuando aún no sabía que el exilio era irremediable. En la época en que escribió y publicó estas versiones pensaba que era posible que la República ganara la guerra; la República resistía y Cernuda resistía con ella mediante sus palabras. Sus elecciones de traducción definen los parámetros mediante los que el poeta romántico inglés William Wordsworth habla al pueblo español; estos sonetos, entonces, se insertan en la literatura de la resistencia.

En efecto, la primera elección de traductor de Cernuda es la de los poemas, que responde a estas circunstancias tal como lo hace su propia producción poética: «The Oak of Guernica» no solo es un lamento por las libertades perdidas



mediante la desventura de su símbolo, sino que evoca el bombardeo a la ciudad de Guernica, en abril del año anterior; por su parte, «Indignation of a High Minded Spaniard» trata sobre la desmoralización que causa la tiranía en el ser humano. Así pues, al aparecer en Barcelona en 1938 en versión de Cernuda, los sonetos de Wordsworth llevan hasta quienes resisten en España la idea de que su lucha trasciende fronteras tanto geográficas cuanto temporales; por tanto, esta elección incide en que quienes combaten al tirano tengan la conciencia de no estar solos, al hacer ver a sus lectores la universalidad de la lucha por la libertad y contra el tirano y la vergüenza que acarrearía no ofrecer resistencia.

La segunda elección es la de la forma. Las versiones de Cernuda son sonetos castellanos, una forma poética que, aún sin rima, resulta familiar para su lector meta. Al traducir Cernuda así los sonetos de Wordsworth, sus versiones tienen la mayor legibilidad posible para el público receptor, la España republicana; ante la urgencia de la situación que se vivía en esos momentos, era importante que estos poemas no requirieran ningún esfuerzo del lector al que estaban destinados. Esta elección, entonces, facilita su inmersión en una comunidad que no está en una posición que le permita distraerse en la extrañeza de una forma poética ajena: una comunidad que padece la guerra sin dejar de resistir.

Por último, si bien «El roble de Guernica» es muy apegada a «The Oak of Guernica», es decir, Cernuda traduce de acuerdo con la postura que asume en sus comentarios sobre la traducción poética, este no es el caso de «Cólera de un español altanero». En efecto, el análisis muestra que Cernuda va más allá que Wordsworth, en cuanto a que es posible interpretar su versión como un llamado explícito a la resistencia contra el tirano.

La Guerra Civil causó una interrupción en la vida de Luis Cernuda; estas traducciones la marcan. La «preocupación patriótica», el ansia insatisfecha por regresar a España en aquellos momentos en los que se definía su historia, encontraron una expresión en ellas. Así, Cernuda fue parte de la resistencia y lo hizo no solo mediante su propia voz, sino la de otro. Sus versiones de los sonetos de Wordsworth aparecieron en una España que definía su futuro y su identidad como nación, mismos que, a su vez, definirían el futuro y la identidad del traductor. Al final, la República perdió la guerra, España se convirtió en una dictadura y Cernuda jamás regresó: el poeta andaluz se convirtió en un poeta del exilio.

RECIBIDO EN DICIEMBRE DE 2016

ACEPTADO EN MARZO DE 2018

VERSIÓN FINAL DE JUNIO DE 2018

BIBLIOGRAFÍA

- BARÓN, Emilio (1998): «Luis Cernuda traductor. (Sus versiones de poemas franceses, alemanes e ingleses)», en Emilio Barón (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 101-106.
- BITTER, Cynthia (1998): «Poets Translating Poets: Cernuda's Translation of Yeats' *Bizantium*», en Emilio Barón (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 117-127.
- CASANOVA, Julián (2007): *República y Guerra Civil. Historia de España, vol. 8*, Josep Fontana y Ramón Villares (directores), Madrid: Crítica/Marcial Pons.
- CERNUDA, Luis (2003): *Epistolario 1924-1963*, James Valender (ed.), Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- (1993): *Poesía Completa, Obras Completas, vol. 1*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid: Siruela.

- (1994a): *Prosa I, Obras Completas, vol. II*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid: Siruela.
- (1994b): *Prosa II, Obras Completas, vol. III*, Derek Harris y Luis Maristany (eds.), Madrid: Siruela.
- (2002): *Pensamiento poético en la lírica inglesa del siglo XIX*, México: Editorial Tecnos.
- DIETZ, Bernd (1979): «Luis Cernuda, traductor de poesía inglesa y alemana», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 350, 283-299.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier (ed.) (2007): *Las traducciones del 27*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- DOCE, Jordi (2002): «Luis Cernuda, traductor: una aproximación», en James Valender (ed.), *Entre la realidad y el deseo. Luis Cernuda 1902-1963*, Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 405-418.
- GREENBLAT, Stephen, (ed.) (2006): *The Norton Anthology of English Literature, The Major Authors*, 8ª edición, Nueva York: W. W. Norton & Company.
- HOLMES, James S. (1994a): «Forms of Verse Translation and Translation of Verse Form», en James Holmes (ed.), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 23-33.
- (1994b): «Rebuilding the Bridge at Bommel: Notes on the Limits of Translatability», en James Holmes (ed.), *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam: Rodopi, 45-51.
- LEY, Charles David (1953): «Troilo y Crésida», *Ínsula*, 93, 7.
- LEFEVERE, André (1992): *Translation/History/Culture*, Nueva York: Routledge.
- (2004): «Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in a Theory of Literature», en Lawrence Venuti (ed.), *The Translation Studies Reader*, Nueva York: Routledge, 239-255.
- LONDERO, Renata (2001): «Cernuda y Robert Browning: 'Una toccata de Galuppi'», en Renata Londero (ed.), *I mondi di Luis Cernuda*, Udine: Forum, 205-218.
- LÓPEZ QUINTANA, Francisco (1998): «Cernuda traductor de Shakespeare: la traducción de *Troilus and Cressida*», en Emilio Barón (ed.), *Traducir* *poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 129-147.
- McCLAREN, Neil (1998): «Cernuda como traductor de Friedrich Hölderlin (1770-1843)», en Emilio Barón (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería: Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 107-116.
- OXFORD ENGLISH DICTIONARY (2009): Oxford: Oxford University Press, 2ª edición en CD-ROM versión 4.0.
- PARCERISAS, Francesc (1990): «'Una toccata de Galuppi' de Robert Browning en versión de Cernuda», en Jacobo Cortines (ed.), *Actas del primer congreso internacional sobre Luis Cernuda (1902-1963)*, Sevilla: Universidad de Sevilla, 76-84.
- PREMINGER, Alex y T. V. F. BROGAN (eds.) (1993): *The New Princeton Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2014): *Diccionario de la lengua española*, 23ª edición, Madrid: Espasa.
- STRAND, Mark y Eavan BOLAND (2000): *The Making of a Poem*, Nueva York: W. W. Norton & Company.
- TYMOCZKO, Maria (2010a): «The Space and Time of Activist Translation», en Maria Tymoczko (ed.), *Translation, Resistance, Activism*, Amherst y Boston: University of Massachusetts Press, 227-254.
- (2010b): «Translation, Resistance, Activism: An Overview», en Maria Tymoczko (ed.), *Translation, Resistance, Activism*, Amherst y Boston: University of Massachusetts Press, 1-22.
- VENUTI, Lawrence (1998): *The Scandals of Translation*, Nueva York: Routledge.
- (2005): «Local Contingencies: Translation and National Identities» en Sandra Berman y Michael Wood (eds.), *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, Princeton: Princeton University Press, 177-202.
- WORDSWORTH, William (1995): *The Collected Poems of William Wordsworth*, Ware: Wordsworth Editions Limited.
- (2004), California: *The Prose Works of William Wordsworth*, volume 1, W. J. Owen y Jane W. Smyser (ed): Humanities-Ebooks, LLP.

