¿CÓMO SE DICE MIGUEL HERNÁNDEZ EN INGLÉS? ALGUNAS REFLEXIONES SOBRE LA TRADUCCIÓN DE LA POESÍA

Por
MICHAEL SHADE

Estas reflexiones tienen como punto de partida una charla que me invitaron a dar mis amigos de la Asociación Cultural Orihuela 2010, como una de sus muchas contribuciones al centenario. Querían que explicase un poco sobre la vida y la obra de Miguel Hernández a los residentes extranjeros de habla inglesa de la zona de la Costa de Orihuela, para que pudieran acercarse más a la vida y la cultura del área donde viven. Daría la charla en inglés, claro está, utilizando poemas que me ayudaran a trazar tanto las incidencias de la vida del poeta como las distintas etapas de su desarrollo poético. Decidí basar la selección de poemas en los incluidos en la carpeta *40 Poemas, Miguel Hernández: Antología poética ilustrada por 38 artistas*, publicada a finales del año 2009 por la misma Asociación, razonando que si la gente se interesaba en el tema tendrían oportunidades de enterarse más sobre el poeta comprando la carpeta, que se vendía en las librerías, y visitando la exposición de pinturas que iba y venía durante todo el año por los pueblos y ciudades de la zona.

Sólo me faltaba encontrar traducciones al inglés de los poemas que quería incluir. Mis amigos oriolanos parecían pensar que había «mucho interés por Miguel Hernández en el Reino Unido», pero de hecho, aparte de unos cuantos artículos de la prensa, unos pocos eventos organizados por el Instituto Cervantes, y una sola representación teatral en Londres en febrero de 2011, el centenario ha pasado desapercibido. La triste verdad parece ser que, fuera de un grupo muy reducido de especialistas, en el Reino Unido casi nadie conoce a Miguel.

También es cierto que no ha aparecido ningún libro de traducciones al inglés para marcar el centenario, ni en el Reino Unido ni en Estados Unidos, ni en ningún otro país del mundo donde se habla inglés. He encontrado un total de siete libros de traducciones publicados entre los años 1972 y 2008, seis de los cuales llevan muchos años agotados; sólo el último, *The Prison Poems*, traducido por Michael Smith, todavía se podía obtener en el año del centenario. Además, siendo jubilado, no tengo el acceso que tenía antes a bibliotecas universitarias. Bastante pronto me di cuenta de que si quería utilizar traducciones para la charla, tendría que hacerlas yo mismo.

Ahora bien, yo no soy ni traductor ni poeta. Llevo 40 años enseñando español como lengua extranjera en Inglaterra, a gente de todas las edades, lo cual implica una gama muy amplia de actividades pedagógicas, pero nunca me había sentado a intentar captar en inglés lo que dice un poeta en español. Entonces lo que sigue son las reflexiones de alguien que tiene bastante experiencia profesional en las relaciones entre las dos lenguas, pero que es, sin embargo, un novato en la traducción.

Mientras empezaba a trabajar en mis propias traducciones, iba encontrando en internet las ya publicadas, en versiones de segunda mano de distintas partes del mundo

anglo-parlante. Cada semana llegaba un libro de Estados Unidos, del Canadá, de Irlanda o de Sudáfrica. Temiendo que, con mi poca o nula experiencia de la traducción, podría fácilmente caer bajo la influencia de lo que iba a leer, decidí no consultar ninguno de ellos hasta que no terminara mis propias versiones. Tampoco me arriesgué a entrar en el área académica de la traducción, por un motivo principal: no tenía tiempo de hacer un estudio adecuado de campo antes de emprender el trabajo.

Así que no creo que los especialistas en traducción vayan a encontrar novedades en lo que digo aquí; es mucho más probable que descubran fallos o huecos en mis argumentos. Sin embargo me parece que el proceso mismo de la traducción da lugar a toda una serie de cuestiones que pueden ser de interés a todos los que estudian o trabajan sobre la poesía, y concretamente sobre la poesía de Miguel Hernández.

Mientras hacía un primer esbozo de traducción de los cuarenta poemas, me iba dando cuenta de que me estaba enfrentando repetidamente con una serie de problemas, de varios tipos y muchas veces interrelacionados. Al sentarme a analizarlos, me parecía que se podían agrupar bajo varios títulos generales, que supongo que van a pesar sobre cualquier intento de traducción de la poesía:

> Algunas áreas problemáticas en la traducción de la poesía:
> lengua: gramática, vocabulario, semántica
> forma: métrica, rima, estructura
> técnicas: repetición, metáfora, aliteración
> intención: tono, sentimiento, ideas
> contexto: cultural, social, político, histórico, personal
> efecto poético: interacción de todo estos elementos

El traductor tiene que tener en cuenta, en todo momento, que puede surgir cualquiera de estas áreas problemáticas, en combinación con cualquier otra, en cada estrofa, cada verso, cada frase y cada palabra de cada poema. Menuda tarea.

Consideremos por ejemplo, en términos generales y sin entrar en detalles, el aspecto contextual de un poema –cualquiera– de Miguel Hernández. Dentro del apartado de lo histórico es obvio que habría que tener en cuenta la época en que vivió el poeta –la Segunda República, la Guerra Civil. Y habría que considerarla sobre todo en el caso de Miguel Hernández porque participó directamente en esos eventos e incluso su participación muchas veces fue por medio de sus poemas. Tendríamos que añadir a la mezcla las principales corrientes políticas de la época, sus conflictos o alianzas, y cómo afectaron al poeta; en cuanto a la categoría de lo social, la situación de su familia, el entorno de Orihuela como pequeña ciudad provinciana, entre rural y urbana y con mucha influencia de la iglesia, el cambio de vida que suponía trasladarse a Madrid e intentar ganarse la vida allí, y mucho más. Dentro del aspecto cultural, podríamos mencionar las corrientes poéticas y sus relaciones con ellas y con otros escritores de la época. Y en el ámbito personal, sus relaciones con sus padres, sus amistades, sus amores, su educación y sus trabajos.

Ya he comentado que no se sabe mucho de Miguel Hernández en el mundo anglosajón. Puedo añadir que tampoco se sabe mucho del contexto histórico, político, social o cultural de la España en que vivió el poeta y escribió sus poemas. ¿Qué significa todo esto para el traductor?

Creo que estas consideraciones contextuales son componentes esenciales de una buena traducción. No se notarán necesariamente en el lenguaje usado en la traducción de cada poema, sino que deben informar todo el trabajo del traductor. El traductor que es

consciente de ellas tiene mayores posibilidades de entender las intenciones del poeta, y de poder transmitir lo que quiere decir el poeta con cada poema.

No obstante la importancia del contexto, son las consideraciones lingüísticas y poéticas las que más obstáculos crean en el camino del traductor. El uso por el poeta de elementos rítmicos y estructurales, incluyendo la rima, da musicalidad al poema y crea ciertas expectativas en el lector u oyente; forman una parte imprescindible de la esencia del poema, si cambian, el poema es otro poema, sin ellos el poema no existe. Y en el caso de Miguel Hernández son de máxima importancia porque se empeñaba tanto en utilizar de manera muy estricta las formas tradicionales de la poesía clásica española. Ahora bien, son precisamente esos elementos que se resisten más a la conversión desde una lengua a otra.

El ritmo de un poema, por ejemplo, depende de la cantidad de sílabas que hay en cada verso, y de la distribución de la acentuación entre ellas. El sistema de acentuación del inglés no es el mismo que el del español; el inglés sí que tiene una gama de efectos rítmicos a disposición del traductor, pero no van a ser los mismos.

El caso de la rima es el que sale más a la vista. El español es una lengua con gran riqueza en rimas, debido a la regularidad de sus formas gramaticales, sobre todo en los verbos. Esta regularidad ofrece al poeta toda una serie de posibles terminaciones, cuya repetición al final de los versos crea la rima que en su turno ayuda a dar el ritmo y la musicalidad al poema. Estas terminaciones pueden ser por ejemplo de los tipos:

Vocal-Vocal:–ía (que ocurre en todos los verbos de los grupos -er o -ir)

Vocal-Consonante-Vocal: –ado (verbos –ar)

Vocal-Consonante: –al (algunos sustantivos o adjetivos); o: –ar, –er, –ir (cualquier infinitivo)

Se puede apreciar claramente el efecto de este recurso poético del español en los sonetos de Miguel Hernández, en los cuales utiliza varias estructuras típicas, por ejemplo la de: abba–abba–cdc–dcd. Claro que estas estructuras existen también en la poesía inglesa, pero las regularidades gramaticales que dan lugar a la gran riqueza de posibilidades de rima en el español simplemente no existen en el inglés. Por consecuencia, el traductor no puede reproducir los mismos efectos poéticos.

Hay consideraciones lingüísticas muy importantes también. Aquí sólo quiero resaltar dos de ellas: el orden y la cantidad de las palabras. Para combinar sustantivos con adjetivos, el español utiliza mayormente la secuencia Sustantivo-Adjetivo; admite en ciertos casos colocar el adjetivo delante, en cuyo caso asume un significado determinado, y también hay cierta flexibilidad en el lenguaje poético. El inglés lo hace a la inversa: Adjetivo-Sustantivo, y no admite ninguna flexibilidad. El poeta en español tiene la posibilidad de sacar un sustantivo (o bien un adjetivo) a la luz, colocándolo por ejemplo al principio o al final de una frase o de un verso; las opciones para el traductor al inglés son mucho más limitadas.

Si introducimos un verbo, la cosa se complica aun más. El español no necesita el pronombre personal –«yo», «tú», «nosotros»– para expresar el sujeto del verbo porque esa información ya se expresa en la terminación del verbo: vivo, vives, vivimos. El sistema verbal del inglés no goza de terminaciones personales, así que siempre hay que expresarse el sujeto, que además tiene que ir delante del verbo: I live, you live, we live, lo que supone más limitaciones para el traductor.

Y si queremos ponerle un objeto al verbo, vemos que mientras que la tradición española le permite al poeta cierta flexibilidad en el orden de los elementos, el inglés mantiene

rígidamente el orden Sujeto-Verbo-Objeto. En el caso del uso de los pronombres como objeto del verbo, las dos lenguas se muestran igualmente rígidas en sus diferencias; el español utiliza Pronombre-Verbo –lo leo– mientras que el inglés insiste como siempre en Sujeto-Verbo-Pronombre –I read it.

El español no sólo tiene distintas reglas y más flexibilidad en el orden de las palabras que el inglés, sino muchas veces necesita más palabras para expresar una determinada idea. El ejemplo que se suele dar de este fenómeno es el texto de la Declaración de los Derechos Humanos, donde en el Preámbulo la versión española utiliza un 15% más palabras que la inglesa.

Entonces, ¿hay que concluir de todo esto que las dos lenguas son incompatibles, que el español es de la playa, y el inglés del mar? Y si aceptamos que en el mero hecho de la traducción forzosamente vamos a perder muchos de los elementos que antes hemos creído esenciales para el poema, ¿qué podemos salvar? ¿Y hasta qué punto tenemos el derecho de decir que estamos transmitiendo el poema original?

A continuación, doy algunas de las soluciones, o más bien compromisos, que he aceptado, algunas con más ganas que otras, a estos problemas de la traducción.

En primer lugar, el ritmo. Quería dar como ejemplo de las dificultades inherentes en el intento de replicar el ritmo de un poema español en inglés, la primera estrofa del poema «¿No cesará este rayo?», de *El rayo que no cesa*:

> ¿No cesa*rá* este *ra*yo que me ha*bi*ta
> el cora*zón* de exaspe*ra*das *fie*ras
> y de *fra*guas co*lé*ricas y he*rre*ras
> donde el me*tal* más *fres*co se mar*chi*ta?

He puesto en cursiva las sílabas que marcan la acentuación –el ritmo– de los versos de la estrofa. Se notará que la acentuación cae regularmente en tres sílabas de cada verso, aunque no siempre en las mismas, y que junto con las rimas -ita -era -era -ita (abba), da forma y ritmo a la estrofa.

He aquí mi versión en inglés, con la letra en cursiva marcando la acentuación natural del inglés:

> Will it never *cease*, this *light*ning that *pop*ulates
> my *heart* with ex*asp*erated wild *an*imals
> and *an*gry *black*smith's *for*ges
> where the *fresh*est *met*al *with*ers?

Fue sólo cuando estaba preparando la versión oral de esta comunicación para este Congreso que me di cuenta de que, al intentar traducir las imágenes de la estrofa, y al mismo tiempo mantener la secuencia de ideas, había caído en el mismo ritmo que el original, o al menos en un ritmo muy similar dadas las diferencias entre las dos lenguas. Las acentuaciones no caen en las mismas sílabas, en efecto casi todos los versos de la traducción llevan menos sílabas que su equivalente en el original, pero el efecto rítmico es parecido.

La relación entre la cantidad de sílabas que haya en un verso, y el ritmo que producen, entre una lengua y otra, no es necesariamente muy estrecha, como se puede ver en este verso de la «Elegía (a Ramón Sijé)»:

> a dente*lla*das *se*cas y ca*lien*tes - 11 sílabas, tres puntos de acentuación
> with *dry, hot bites* –sólo 4 sílabas, pero no obstante mantiene los tres puntos de acentuación, dando un ritmo similar

Se notará de paso que en la traducción de la estrofa de «¿No cesará este rayo?» no hice ningún intento de encontrar rimas, ni lo hice en ninguna otra estrofa ni en ningún otro poema. Como dijimos antes, perdemos un elemento intrínseco del poema original, pero no hay remedio, la estructura del inglés no nos permite guardarlo.

Las diferencias entre las lenguas en la manera en que establecen el orden de las palabras dentro de una frase, a las que ya nos hemos referido, también dificultan la tarea del traductor. La combinación de sustantivos con adjetivos es un recurso básico de la expresión que ocurre con mucha frecuencia:

> y de *fraguas* coléricas y herreras
> and angry blacksmith's *forges*

En este caso los dos adjetivos del español tienen que seguir al sustantivo, mientras que en inglés vienen obligatoriamente antes, lo que tiene el efecto aquí de desplazar la referencia a «fraguas» desde el principio del verso en español hacia el final en inglés.

El mismo efecto, pero intensificado, se puede ver en estos versos del poema «Tengo estos huesos hechos a las penas», de *El rayo que no cesa*:

> por una noche oscura de *sartenes*
> redondas, pobres, tristes y morenas.

Los cuatro adjetivos siguen al sustantivo en español, como es normal. Normalmente en inglés vendrían antes, como se ve aquí:

> through a dark night of round, poor,
> sad and dark-haired *frying pans*.

El desplazamiento del sustantivo esta vez es de un verso al siguiente. Sería posible, si bien excepcional –lo llamamos «poetic licence» (licencia poética), en inglés– colocar la lista de adjetivos después del sustantivo, como en el original, mediante el uso de una coma:

> through a dark night of *frying pans*,
> round, poor, sad and dark-haired.

Curiosamente aquí este recurso nos llevaría a otro problema, el de la ambigüedad. No existe categoría de género en los sustantivos en inglés, y los adjetivos tampoco marcan la singularidad o pluralidad del sustantivo a que refieren. Por consecuencia estos cuatro adjetivos, colocados al final de la frase para seguir el orden del original, pero careciendo totalmente de marcador en inglés, podrían referir tanto al sustantivo «night» (noche) como a «frying pans» (sartenes). Por eso me quedé con la primera alternativa.

El español no sólo tiene distintas reglas sobre el orden de las palabras que el inglés, también tiene más flexibilidad. Consideremos estos versos de la «Elegía (a Ramón Sijé)»:

> y *tu sangre* (3) se irán (2) a cada lado (4)
> disputando (2) tu novia y las abejas (1).

He numerado los elementos de la frase según lo que sería el orden normal de expresión en prosa, tanto en inglés como en español, como se ve aquí:

> tu novia y las abejas (1- sujeto) se irán disputando (2- verbo) *tu sangre* (3-objeto) a cada lado (4-adverbio)
> your beloved and the bees (1) will argue over (2) *your blood* (3) from either side (4)

La decisión de Hernández de situar el objeto –«sangre»– al principio de la frase rompe estas normas de expresión, pero se puede aceptar bajo «licencia poética»; es precisamente el hecho de no estar en su posición normal lo que dirige la atención del lector (u oyente) hacia la palabra. El inglés no permite esta flexibilidad, insiste en el orden sujeto (1) –verbo (2) –objeto (3), lo que no nos deja colocar el objeto «blood» al principio de la frase. Entonces, ¿cómo podemos revestir el objeto de la misma importancia que tiene en el original?

Una posibilidad que existe en inglés, si nos empeñamos en seguir el orden semántico del original, sería la de utilizar una expresión con el verbo en forma pasiva:

> *your blood* (3) will be argued over (2) from either side (4)
> by your beloved and the bees (1)
> = y t*u sangre* (3) será disputada (2) a cada lado (4)
> por tu novia y las abejas (1)

El inglés tolera más que el español este tipo de expresión pasiva, así que podría ser una alternativa aceptable. Así que las opciones parecen ser, o seguir el orden semántico del original convirtiendo el verbo en pasivo, o seguir la forma sintáctica con verbo en activo, lo que necesitaría cambiar el orden semántico.

Al mismo tiempo notamos que Hernández ha colocado el sujeto «tu novia y las abejas» en otra posición que llama la atención, al final de la frase, lo que le complica aun más la vida al traductor.

Al final escogí la segunda opción, colocando la frase adverbial al principio de la frase, para permitir que el objeto «blood» ocupara la posición destacada al final:

> and from either side (4) your beloved and the bees (1)
> will argue over (2) *your blood* (3).

También habría sido posible la secuencia (1) (4) (2) (3), que se notará es casi la inversa de la que escogió Hernández.

Así que la traducción de estos dos versos, aparentemente sencillos de comprender y con sólo 14 palabras, resulta en otras 14 palabras de inglés que, aunque no lo parezca, han exigido toda una serie de decisiones y compromisos, a veces contradictorios entre sí. Y no hay remedio: al arreglar una cosa destrozas otra.

Un recurso bastante común en la poesía inglesa, ya desde tiempos de los anglosajones de hace más de mil años, es la aliteración. También en la española su uso remonta hasta la época medieval. Se ve de vez en cuando en la obra de Miguel Hernández, pero no mucho. Sin embargo, dado que el traductor al inglés no tiene acceso a los recursos métricos del español, ni a la posibilidad de rimar, es una herramienta poética de la que puede disponer para intentar crear ambientes o efectos poéticos en sus traducciones.

La segunda estrofa del poema «¿No cesará este rayo?» nos ofrece algunos ejemplos de la aliteración hernandiana:

> ¿No cesará es*t*a terca es*t*alactita
> de *c*ultivar sus duras *c*abelleras
> como espa*d*as y rígi*d*as hogueras
> hacia mi corazón que muge y grita?

Se nota la repetición de la combinación «-st-» en el primer verso, que también contiene nada menos que siete «t»s; en el segundo vienen las «c»s (con sonido «k») al inicio

de «cultivar» y «cabelleras», y en el tercero la terminación «-das» ocurre dos veces. Al empezar a traducir esta estrofa, me di cuenta de que yo también había puesto dos veces «st-» en el primer verso, aunque en diferentes elementos («stubborn» es por «terca»):

> Will this *st*ubborn *st*alactite never cease
> training its *h*ead of *h*ard *h*air
> like swords and sti*ff f*lames
> towards my roar*ing*, shout*ing* heart?

Sin embargo, aun usando el mismo recurso poético, con el mismo sonido «st», la traducción no es totalmente fiel al original. El efecto de la aliteración en la versión inglesa es más fuerte que en el original, porque cae al principio de las palabras afectadas y así atrae más la atención.

Con el segundo verso tuve menos suerte, encontrando una aliteración pero con diferentes sonidos –tres «h»s en vez de las dos «c»s. Siguieron las «s»s y «f»s del tercer verso, que no tienen paralelo en el original, y en el cuarto puse la terminación «-ing» (gerundio) para traducir los dos verbos del español, lo que de cierto modo se podría ver como una referencia a la repetición de las dos «-das» del tercer verso del original.

El uso de la aliteración, entonces, es una posibilidad para el traductor al inglés, pero como cualquier otra técnica, tiene sus peligros, uno de los cuales puede ser el de dirigir la atención del lector hacia unos efectos poéticos que no tienen nada que ver con las intenciones del autor que estamos traduciendo. En tal caso un efecto poético no tarda en cambiarse en un defecto poético muy importante.

Hay ciertos aspectos de la gramática española que permiten al poeta expresarse de maneras que simplemente no existen en inglés. El inglés no tiene verbos reflexivos, ni modo subjuntivo. Así no es difícil deducir que el primer verso del soneto «Me llamo barro», de *El rayo que no cesa*, va a causarnos problemas a la hora de traducir:

> *Me llamo* barro aunque Miguel *me llame*

El efecto poético del verso depende de la repetición del mismo verbo en la misma forma, al principio del verso en modo indicativo, al final en subjuntivo:

> *Me llamo*: primera persona reflexivo indicativo, verbo *llamarse*
>
> *me llame*: primera persona reflexivo subjuntivo, verbo *llamarse*

Dado que no dispone de verbos reflexivos, el inglés tiene que expresar el concepto de «me llamo» de otra manera. Las expresiones más frecuentes son:

> I am called = «soy llamado»
>
> My name is = «mi nombre es»

Existe también: They call me = «me llaman» –pero sólo se usa para los apodos creados por los otros.

La traducción directa de "me llamo" sería "I call myself", pero la referencia sería únicamente a un apodo que me he dado a mí mismo. Aquí parece que Hernández está jugando con el doble sentido de la expresión 'me llamo': mi nombre es / yo me llamo a mí mismo - pero esta jugada depende del uso del verbo reflexivo, y como estos no existen en inglés, no se puede conseguir el doble sentido.

El uso del subjuntivo en este verso complica el caso aun más. Es sólo al llegar a la última sílaba que nos damos cuenta de que la aparente repetición es en realidad un con-

traste, expresado precisamente por el cambio de indicativo a subjuntivo. Es verdad que la conjunción «aunque» nos avisa de que va a haber un subjuntivo, pero el poeta nos mantiene en suspense y sólo desvela de qué verbo se trata al final del verso. Como el inglés no tiene ni reflexivo ni subjuntivo, es imposible obtener el mismo efecto.

Otro aspecto a notar es el carácter casi de palíndromo gramatical que tiene el verso:

> *Me llamo* barro aunque Miguel *me llame*
>
> verbo – sustantivo – conjunción – sustantivo – verbo

En mi intento de traducción he usado las dos expresiones citadas arriba, queriendo al mismo tiempo mantener los elementos de repetición, de contraste, y de palíndromo gramatical, aunque sea sin reflexivo ni subjuntivo, y cambiando el orden:

> Mud *is my name* although *I am called* Miguel
>
> sustantivo – expresión verbal – conjunción – expresión verbal – sustantivo

La traducción usa elementos gramaticales bastante diferentes a los del original:

> *is my name*: tercera persona activo, verbo *to be* (*ser*) + sustantivo
>
> *I am called*: primera persona pasivo, verbo *to call* (*llamar*)

Creo que la traducción mantiene gran parte de la significación del original, junto con los elementos de contraste y de juego de palabras en forma de palíndromo gramatical. Lo que hemos perdido totalmente son el posible doble sentido de 'me llamo», la casi repetición de «me llamo / me llame», y el elemento de suspense introducido por «aunque» y la consecuente espera a un verbo –¿cuál va a ser?– en subjuntivo; pocas cosas, en fin.

Algunas veces es el vocabulario mismo el que nos causa dolores de cabeza. ¿Qué significa la palabra «tuera»? Aparece en el poema «Fuera menos penado», de *El rayo que no cesa*. El diccionario en línea *Oxford Language Dictionaries Online* –OLDO– (<www.oxfordlanguagedictionaries.com>) lleva 300 000 entradas en la sección español-inglés, pero no entiende de «tuera». Mejor suerte con el de la Real Academia Española (<www.rae.es>), que define «tuera» como «coloquíntida». Bueno, pero, ¿qué significa «coloquíntida»? Tampoco aparece en el diccionario de Oxford. La RAE nos revela que es una planta, o el fruto de la misma planta, que tiene el color y tamaño de la naranja, y es muy amargo; pero como todavía no había descubierto cómo se llamaba en inglés, tenía problemas para traducirlo. Y aun si encontrara una traducción, si ésta no apareciera en los diccionarios «normales» de inglés, muy pocos lectores ingleses la entenderían. Al final opté por la descripción en vez de la traducción, y puse «bitter fruit», por «fruto amargo». Pero sé bien que no es una traducción de «tuera».

Otras palabras, al contrario, son muy comunes, y tal vez por esa misma razón tienen varios posibles sentidos. Además, es posible que la gama de sentidos que cubre una palabra en una lengua no corresponda exactamente con la de su traducción más común en otra. En la poesía de Miguel Hernández una de las palabras claves es sin duda «rayo». Aparece en muchos poemas, en algunos de ellos muchas veces, y forma parte del título de uno de sus libros más conocidos. La cuestión de cómo traducirla a otra lengua asume por eso una gran importancia.

Según el diccionario de Oxford, hay dos significados principales:

> 1: «ray» o «beam» o «shaft» of light (= rayo de luz)

2: «bolt of lightning» (= relámpago)

La RAE nos ofrece más; los tres primeros son:

1: línea de energía

2: línea de luz

3: chispa eléctrica

Como se ve, los dos diccionarios se corresponden al menos en las definiciones de línea de luz, y de chispa eléctrica. Pero, ¿qué quería decir Miguel Hernández cuando usaba esta palabra? ¿En qué aspecto de «rayo» pensaba? Y, ¿es que, cada vez que la usaba, quería decir la misma cosa?

Como me parecía que era la imagen de la chispa eléctrica la que dominaba en los poemas del libro *El rayo que no cesa*, traduje el título del libro con «Unceasing lightning». Pude mantener el uso de «lightning» para muchas otras ocurrencias, pero no para todas. En el poema «No cesará este rayo», por ejemplo, tenemos:

> ¿No cesará este *rayo* que me habita
> el corazón
>
> Will it never cease, this *lightning* that populates
> my heart

Y el poema termina con:

> y sobre mí dirige la insistencia
> de sus lluviosos *rayos* destructores.
>
> and upon me, insistently,
> it rains down its destructive *rays*.

Aquí pongo «rays» porque la palabra «lightning» es una palabra genérica, no-contable, y por eso no admite plural. Me parecía que como en el último verso del original el concepto «rayo» se expresa con cuatro plurales –«sus lluviosos rayos destructores»– al menos merecía un plural en inglés.

En «Un carnívoro cuchillo», también de *El rayo que no cesa*, encontramos los versos:

> *Rayo* de metal crispado
> fulgentemente caído,
>
> Tense, metallic *beam of light*
> dazzling as it falls,

En la primera ocurrencia pongo «beam of light» –«rayo de luz»– porque la palabra «beam» en inglés admite varias interpretaciones, incluso la de «viga», que claramente no tiene nada que ver con el asunto, y quería aclarar el sentido. Pero de aquí en adelante pongo simplemente «beam», porque repetir «beam of light» cada vez me parecía demasiada repetición, y de todos modos, ya sabemos de qué tipo de «beam» se trata.

En la «Elegía (a Ramón Sijé)», vemos:

> En mis manos levanto una tormenta
> de piedras, *rayos* y hachas estridentes

In my hands I raise a storm

of strident stones, *bolts of lightning* and axes,

En este caso uso «bolts of lightning» –«relámpagos»– para intentar captar la violencia de la imagen.

Muchos relámpagos, por todas partes. Sin embargo, en «Eterna sombra», del *Cancionero y romancero de ausencias*, Hernández nos ofrece un rayo explícitamente de luz:

Pero hay un *rayo de sol* en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

But there is a *ray of sunlight* in the struggle
which always conquers darkness.

Podríamos hacer un estudio parecido sobre la palabra «pena», que tiene cuatro aceptaciones en el *Diccionario de la RAE*, cada una de las cuales necesitaría su propia traducción al inglés. En el poema «Umbrío por la pena», de *El rayo que no cesa*, la palabra «pena» o derivados aparece nada menos que 14 veces, y se convierte en la característica determinante del poema. Está claro que necesita una traducción consistente –pero, ¿cuál de las posibles equivalencias en inglés debemos escoger? Yo opté por «pain», que ni aparece en la entrada por «pena» en el diccionario de Oxford.

Y, ¿cuánto podríamos decir sobre «por», que según la RAE tiene más de 25 usos diferentes? El diccionario de Oxford los coloca en cuatro categorías, las más significativas de las cuales son: A –relaciones causales, y B– finalidad. O dicho de otra manera: A –acción desde el pasado, y B– acción hacia el futuro. Pues parece que en el «Soneto final» de «El rayo que no cesa», Hernández usa la palabra en los dos sentidos:

Por desplumar arcángeles glaciales = por haber desplumado . . . : acción desde el pasado –en inglés «because»

Por difundir su alma en los metales = para difundir . . . : acción hacia el futuro –en inglés «in order to»

En el «Soneto final» la palabra «por» ocurre siete veces, cinco de ellas seguida por el infinitivo de un verbo. Es la primera palabra del poema –«Por desplumar», y también la penúltima– «por quererte». Merece una traducción única, pero es imposible, los sentidos son distintos y necesitan diferentes soluciones. Así la unidad del poema se rompe en la traducción, inevitablemente.

No hay que decir que el poeta tiene todos los derechos del mundo a utilizar los recursos de su propia lengua como le parezca bien. Por eso es poeta. Lo único que quiero decir aquí es que en este caso no le facilita del todo la tarea al traductor.

Existe otra categoría de trampas para el traductor, que son de su propia responsabilidad y de las cuales él mismo tiene toda la culpa. Son los errores de lectura. Se ha visto lo siguiente, por ejemplo, y no sólo por parte de extranjeros.

En vez de: No me conformo, no: me desespero

se lee: x No me conformo, no me desespero

que significa todo lo contrario.

Y en un libro de traducciones, en vez de: Tu destino es de la playa y mi vocación del mar.

se lee: x Tu destino es la playa y mi vocación el mar.

que pierde gran parte de la sutileza de sentimiento del original.

Yo también he caído en al menos una de estas trampas. Fue sólo después de haber leído mi propia traducción en público, y de publicarla en la web, que me di cuenta, al leer la recién publicada traducción al francés, que no había entendido bien las últimas estrofas del poema «Aceituneros», de *Viento del Pueblo*:

> Jaén, levántate brava
> sobre tus piedras lunares,
> no vayas a ser esclava
> con todos tus olivares.
>
> Dentro de la claridad
> del aceite y sus aromas,
> indican tu libertad
> la libertad de tus lomas.

Al principio había malinterpretado «indican» por «indica», y con un verbo en singular en las manos, como es lógico busqué un sujeto singular. Me convencí de que el sujeto tenía que ser «la libertad de tus lomas», y traduje: «your liberty is proclaimed by the liberty of your hillsides». No me suena mal –pero no es correcto, claro está. Después de leerlo en francés volví al original y vi que, en efecto, a) el verbo es «indican», y b) el sujeto plural viene en la estrofa anterior: «todos tus olivares». Así sale la traducción: «they proclaim your liberty, the liberty of your hillsides». Tampoco me suena mal, pero tiene la indudable ventaja de aproximarse más a lo que escribió Miguel Hernández.

Estas decisiones del traductor, en las cuales intenta pesar, todo a la misma vez, las intenciones del poeta, los efectos poéticos que utiliza, la manera en que expresa sus ideas, sus sutilezas semánticas, y las necesidades sintácticas de las dos lenguas, ocurren a cada paso, y convierten la tarea del traductor en una especie de malabarismo verbal constante. Espero no haber dejado caer demasiadas piezas.

REFERENCIAS

Las citas de los poemas de Miguel Hernández son de:

Mariano Abad y José Antonio Torregrosa (eds.), *40 Poemas, Miguel Hernández: Antología poética ilustrada por 38 artistas*, Orihuela, Asociación Cultural Orihuela 2010, 2010.

Mis traducciones al inglés se pueden consultar en el sitio web:

Michael Shade, *There are Nightingales that Sing*, <https://sites.google.com/site/nightingalesthatsing/>, 2010-11.

Traducciones al inglés:

Michael Smith (translator), *The Prison Poems*, Parlor Press, 2008.

Thomas C Jones Jr (translator), *Songbook of Absences*, The Charioteer Press, 1972.

Timothy Baland and Hardie St.Martin (eds.), *Selected Poems of Miguel Hernández and Blas de Otero*, Beacon Press, 1972.

Michael Smith, (versions), *Unceasing Lightning*, Dedalus, 1986.

Edwin Honig (translator), *The Unending Lightning*, The Sheep Meadow Press, 1990.

Don Share (ed.), *I Have Lots of Heart*, Bloodaxe Books, 1997.

Ted Genoways (ed.), *The Selected Poems of Miguel Hernández*, University of Chicago Press, 2001.