
La casa de Bernarda Alba y sus traducciones al inglés:

Análisis de las técnicas de traducción de los referentes culturales andaluces

Autor: Ernesto Antonio Aguilar Calero

Director: Josep Manuel Marco Borillo

Fecha de lectura: Octubre 2015



Resumen: El estilo realista y costumbrista del teatro lorquiano alcanza la cúspide de su expresividad con la obra *La casa de Bernarda Alba*. Este carácter único del autor consigue materializar las atmósferas propias de la Andalucía rural de principios del siglo XX. Este trabajo busca analizar el tratamiento que reciben aquellos elementos propios del contexto sociocultural descrito por medio de las traducciones al inglés de la última obra de teatro de Lorca. De este modo, se persigue conocer y valorar qué relevancia tiene el color cultural regional para con el contexto cultural de llegada y cómo se gestiona su importancia en el proceso traslativo.

Palabras clave: Máster Universitario en Traducción e Interpretación, Traducción teatral, Federico García Lorca, La casa de Bernarda Alba, Técnicas de traducción, Factor cultural.

Agradecimientos

Este trabajo ha sido posible gracias a la ayuda de varias personas que han sido el apoyo constante en estos meses de esfuerzo y dedicación. Ante todo, me gustaría agradecer al director de este trabajo, D. Josep Manuel Marco Borillo, su dedicación y su valiosa ayuda, porque sus consejos han sido vitales para seguir adelante obstáculo tras obstáculo.

Asimismo, me gustaría dedicarles un especial agradecimiento a mis padres, Antonio y Pilar, que han sido mi apoyo fundamental en los malos momentos y que me han ayudado a seguir hacia adelante sin mirar atrás. Y a Ángela, porque sin ti no sería el que soy y sé que siempre vas a estar ahí. Gracias a todos los que de una manera u otra han hecho esto posible.

Índice

1.	Introducción	5
2.	Los Estudios de Traducción y su trayectoria	9
3.	El factor cultural	18
3.1.	El concepto de cultura y de referente cultural	18
3.2.	Clasificaciones de referentes culturales	21
4.	El teatro y la traducción.....	31
4.1.	Conceptos básicos.....	31
4.2.	El modelo de Aaltonen.....	33
5.	El teatro de Federico García Lorca	39
5.1.	Aspectos biográficos	39
5.2.	Teatro lorquiano	43
5.3.	La casa de Bernarda Alba	47
5.4.	Simbología de la obra	52
5.5.	Realidad vs. Ficción	53
6.	Metodología	56
7.	Análisis.....	63
7.1.	Análisis cualitativo	64
7.2.	Análisis cuantitativo.....	84
8.	Conclusiones.....	90
9.	Bibliografía.....	94

1. Introducción

Cuando un texto literario surge, lo hace rodeado de unos factores sociales, temporales, estéticos y culturales que le infunden una serie de características. El propio autor es producto de un momento y un contexto sociocultural determinado, pero en sus manos está graduar la relación entre la cultura y su creación. Las marcas que esta interacción deja impresas en el texto se materializan a través de los referentes culturales. La combinación entre los aspectos culturales y el prisma a través del cual el autor ve la realidad hacen que una obra sea única e inigualable y que sea asociada con su creador.

De este modo, si realizamos el camino inverso al que realiza el autor y partimos de su obra analizando los referentes presentes en ella, podemos analizar el contexto sociocultural que influye de manera directa sobre él. Sin embargo, el interés que motiva el presente trabajo no es analizar estos elementos culturales de manera directa, sino cómo han sido trasladados a una lengua y contexto sociocultural distinto a su original. Este es, por lo tanto, un trabajo de carácter empírico que nos va a permitir estudiar mediante la comparación entre texto origen y texto meta qué enfoque reciben los elementos de carácter cultural de la obra.

Como eje central del presente trabajo hemos seleccionado una de las obras más famosas de Federico García Lorca: *La casa de Bernarda Alba*. La elección de esta obra viene motivada por la identidad propia que esta ha ganado con el paso del tiempo. Primero, se trata de una obra con mujeres como protagonistas, algo totalmente innovador teniendo en cuenta el papel de la mujer en la sociedad española de principios del siglo XX. Segundo, por tratarse de una obra de carácter costumbrista en la que, como veremos más adelante, realismo y ficción se funden creando un producto literario único que refleja a la perfección el drama rural de un grupo de mujeres. Tercero, por ser la última obra del autor, Federico García Lorca, y a la que muchos califican como obra maestra del poeta y dramaturgo granadino y culmen de su ciclo de dramas rurales.

Nuestro objetivo se centra en ese color cultural regional que impregna la obra a través de referentes; estos componen un espectro que nos traslada a la Andalucía de principios de siglo, posiblemente a los años previos a la Guerra Civil y, por lo tanto, se trata de elementos muy concretos desde el punto de vista sociológico. Trasladar dichos referentes a una lengua en los que el «factor andaluz» no es natural se puede convertir en algo complicado debido a su especificidad cultural, social o lingüística. Es por ello por lo que nos planteamos el estudio de las técnicas empleadas para su traducción. Sin embargo, al hablar de «lo andaluz» nos referimos a un campo sociológico y lingüístico muy amplio, que puede afectar a «muchas otras parcelas de nuestra realidad cultural,

social, política, etc.» (Ropero Núñez, 1989: 8). Lacomba (1999, en Agudo y Moreno, 2012: 13) expresa de la siguiente manera su visión sobre la relación entre un grupo social y su forma de entender la realidad:

La identidad expresa la singularidad de un colectivo en su manera de ser en la historia, resultado, en sus diferentes etapas de configuración, de la conciencia y asunción de los elementos que conforman el proceso histórico en el que se despliega.

La forma de expresión de esa identidad propia se materializa a través de la lengua. No obstante, no podemos afirmar que el andaluz sea una lengua ya que no posee un sistema lingüístico claramente diferenciado. Como comenta Ropero Núñez (1989: 13-14), desde un punto de vista diacrónico, el andaluz puede ser visto como un dialecto del castellano, sin embargo, desde un punto de vista sincrónico, en la actualidad debemos verlo como «una variedad, una modalidad lingüística del español, considerando que este español es un sistema abstracto y colectivo».

No obstante, el rasgo distintivo del habla andaluza es su riqueza léxica, siendo abundantes los significados locales, las creaciones propias, así como los cambios de sentido y la inclusión de acepciones nuevas en voces comunes en el español estándar (Jiménez Ramírez, 2002: 7). Esta representa una parte esencial de la identidad cultural de Andalucía, aportando un «acervo de expresiones culturales muy rico y diverso, con elementos procedentes de diversos horizontes históricos [...]» (Agudo y Moreno, 2012: 18).

En el desempeño de su trabajo el traductor debe ser consciente de las peculiaridades de esta identidad cultural andaluza, pero al mismo tiempo de las restricciones propias del polisistema literario que rige la cultura de llegada, no solo en relación con aspectos literarios, sino también con aquellos relativos a valores sociales, culturales, éticos, etc. Por ello, la función del traductor es una tarea doble, ya que, por un lado, debe trasladar el mayor contenido posible, transmitiendo todos los aspectos que hacen única la obra literaria en cuestión y lidiando con los aspectos inherentes al género textual, en este caso el teatro. Por otro lado, debe asegurarse de que dicho contenido traducido es comprendido por el receptor y además que este cumpla con los requisitos impuestos por el contexto literario dentro de la cultura de llegada. Esta especie de tira y afloja representa las fuerzas a las que se ve sometido el traductor en el desarrollo del proceso traslativo que le llevan a tomar una serie de decisiones.

Objetivos

El objetivo principal que perseguimos con este trabajo es el estudio del tratamiento que reciben los referentes culturales andaluces en su traducción al inglés, cuáles son las técnicas más frecuentes y cuál es el papel que desempeñan en el contexto sociocultural de llegada. Para llevar a cabo dicho propósito antes debemos identificar una serie de objetivos específicos:

- Ofrecer un marco para el desarrollo de dicha investigación a través de una revisión de los Estudios de Traducción y, en especial, tras las novedades introducidas por el «giro cultural» (Bassnett y Lefevere, 1998);
- Recoger los aspectos fundamentales de la interacción entre teatro y traducción;
- Revisar los lazos que se establecen entre lengua y cultura, así como recopilar las propuestas más importantes en cuanto a la clasificación de referentes culturales y las técnicas disponibles para su traducción;
- Recopilar los aspectos más relevantes de la vida y obra del autor, además de analizar los temas y subtemas principales de la obra estudiada con el fin de contextualizarla;
- Identificar las técnicas más empleadas para los referentes culturales andaluces en las traducciones consultadas siguiendo las propuestas de Newmark (1988), Molina y Hurtado Albir (2002) y Franco Aixelá (1996);
- Valorar los resultados expuestos recurriendo a los «grados de información» y «culturidad» propuestos por Marco (2004).

Así pues, este trabajo va a estar compuesto por cinco partes:

- La primera va a contener una revisión de a la trayectoria de los Estudios de Traducción, incluyendo una breve descripción del desarrollo de estos, y la repercusión que tuvo y todavía tiene el «giro cultural» en esta disciplina.
- Para continuar, nos centraremos en exponer una breve revisión de las relaciones que se establecen entre el teatro y la traducción, atendiendo a las peculiaridades que este género literario conlleva en el proceso traslativo.
- Posteriormente, nos centraremos en el factor cultural, cómo se relaciona con el lenguaje y cómo se visibiliza a través de la lengua; asimismo incluiremos tres propuestas que recogen las clasificaciones más relevantes para categorizar los referentes culturales observables en un texto y concluiremos con una compilación de las técnicas o estrategias de traducción más relevantes para nuestro trabajo.

- En el cuarto apartado, nos centraremos en ofrecer un breve resumen sobre la vida de García Lorca, así como un somero estudio sobre las tendencias literarias más significativas en sus obras y un análisis de la obra *La casa de Bernarda Alba*.
- A continuación, desarrollaremos una metodología propia a partir de lo expuesto anteriormente para luego desarrollar un análisis cualitativo y cuantitativo de los referentes culturales andaluces.
- Por último, valoraremos las tendencias observadas a partir de los datos obtenidos siguiendo la propuesta de Marco (2004).

En cuanto a la metodología de trabajo que hemos seguido para el desarrollo de esta investigación, en el apartado 6 ofrecemos una propuesta de elaboración propia a través de la cual explicamos cómo se han analizado los textos para detectar los referentes culturales presentes, una clasificación para categorizarlos y una recopilación de las técnicas más relevantes que nos permita observar qué técnica de traducción ha sido empleada.

2. Los Estudios de Traducción y su trayectoria

«La traduction est un prolongement inévitable de la littérature». Esta máxima del poeta y traductor francés Meschonnic (1984, en Larfarga, 1996: 23) probablemente resume la realidad que ha representado la traducción durante muchos siglos. La traducción se ha utilizado como vehículo de transmisión de la literatura, y por consiguiente de conocimiento, desde tiempos inmemoriales. De manera paralela a su desarrollo, el papel del traductor ha ido evolucionando, desde los esclavos griegos encargados de traducir al latín tragedias y poemas, adaptando su contenido al gusto del público romano, hasta la traducción automática posible hoy día por medio de las nuevas tecnologías. A la par de del desarrollo de la labor traductora ha ido el estudio de la traducción en sí, es decir, los estudios sobre la traducción o Traductología. En esta primera parte vamos a revisar, de manera concisa, los aspectos más importantes en los Estudios de Traducción hasta el momento para entender el marco en el cual se integra la presente investigación y cómo un estudio de carácter cultural cobra sentido.

El concepto de traducción ha sido tradicionalmente unívoco: la traducción consiste en llevar un texto de un lugar a otro, desde la lengua *X* a la lengua *Y*; sin embargo, esta metáfora de traslado conlleva sus riesgos. Cuando trasladamos un objeto de un lugar a otro, de un punto *A* a un punto *B*, este objeto deja de existir en su lugar de origen para existir en el punto de llegada. Sin embargo, en traducción, ambos objetos continúan existiendo en ambos puntos, a pesar de la linealidad cronológica patente en el momento. Aaltonen (1999: 13-14) plantea lo siguiente:

Linearity is in the eye of the viewer. Indeed, we do need the original to produce a translation. Before we can produce a translation, we need to have the text we are translating. The logical order of the original and its translation is thus unambiguously chronological. [...] Firstly, there can be no source text before it has been translated. Only with the target text a source text is born. One of the prerequisites of research has been the existence of a source text, and most of the twentieth century, research has focused on the relationship between the source text and its translations.

Al igual que la traducción precisa de un origen del que partir, los Estudios de Traducción precisan un objeto legítimo sobre el que basar su investigación. Tradicionalmente, el texto original ha ocupado un puesto privilegiado con respecto a la atención recibida por parte de los estudiosos, quienes principalmente se han centrado en los aspectos textuales del mismo, las operaciones que se producen sobre él o las estrategias empleadas para su traducción (ibíd.: 14). No obstante, la prevalencia del

original sobre el producto traducido ha provocado que la traducción sea tildada de imprecisa, poco fehaciente e incluso infiel.

¿Cómo podemos plantear el estudio de un fenómeno que es considerado imperfecto? Como expone Aaltonen (1999: 18), el camino desde el texto origen al texto meta no puede ser simplificado y reducido a una línea recta, y recoge las palabras de Nida (1989), quien rechaza la «superficialidad» de la traducción. Él mismo propone que el traductor verdaderamente competente debe ser capaz de realizar un proceso circundante por medio del análisis, la transferencia y la reestructuración. Como si de un montañero se tratara, el traductor se topa con un río que no puede atravesar por su profundidad y su turbulenta corriente, por lo que no puede arriesgarse a cruzarlo de manera directa. Así que decide seguir el cauce del río hasta poder vadearlo, de manera que evite cualquier posible riesgo para su persona o el equipamiento que porta. Solo así puede continuar su camino (Aaltonen, 1999:19).

Esta misma metáfora podría servir de analogía para explicar cómo se han desarrollado los Estudios de Traducción. Tradicionalmente, los años 70 han sido considerados como el punto en el cual se produce un giro en las tendencias traductológicas y una evolución en la forma de entender la traducción, comenzando una transición que nos lleva a conocer los Estudios de Traducción como son hoy en día: una disciplina con identidad propia (Snell-Hornby, 2006: 6).

Es difícil establecer cuándo comienzan a asentarse las bases de esta, pero Venuti comenta lo siguiente con respecto a los pensadores alemanes de finales del siglo XIX (2000, en *ibíd.*: 8):

The main trends in translation theory during this period are rooted in German literary and philosophical traditions, in Romanticism, hermeneutics, and existential phenomenology. They assume that language is not so much communicative as constitutive in its representation of thought and reality, and so translation is seen as an interpretation which necessarily reconstitutes and transforms the foreign text. Nineteenth-century theorists and practitioners like Friedrich Schleiermacher and Wilhelm von Humboldt treated translation as a creative force in which specific translation strategies might serve a variety of cultural and social functions, building languages, literatures, and nations.

La relevancia de temas como los mencionados sigue presente hoy día; Humboldt, por ejemplo, es pionero a la hora de relacionar lenguaje y cultura o lenguaje y

comportamiento. Para él, el lenguaje es «something dynamic, and activity (*energeia*) based on the consensus of its speakers rather than a static inventory of items as the product of activity (*ergon*), and the world itself is not merely a sign but a symbol» (Snell-Hornby: 13).

Por su parte, de Schleiermacher destaca su reflexión sobre la encrucijada en la que se encuentra el traductor con respecto a la postura que este debe adoptar durante el proceso traslativo (Schleiermacher en *ibíd.*: 9-10):

There are two maxims in translation: one requires that the author of a foreign nation be brought across to us in such a way that we can look on him as ours; the other requires that we should go across to what is foreign and adapt ourselves to its conditions, its use of language, its peculiarities. The advantages of both are sufficiently known to educated people through perfect examples.

El primer conato para asentar la disciplina de los Estudios de Traducción puede situarse en la reunión mantenida por ciertos teóricos eslavos en Praga en 1926. Estos estudiosos, provenientes de diferentes ramas como la fonética o la sintaxis, a partir de una visión funcional del lenguaje, plantean su estudio de la siguiente manera:

The focus was especially on contemporary language, stressing the function of elements within language, particularly in contrast to each other, and the complete system or pattern as formed by these contrasts.

Los asistentes a esta reunión, entre los cuales destaca la figura de Jakobson y sus estudios sobre la traducción poética, se agruparían para formar lo que se conocería años más tarde como la Escuela de Praga. El periodo posterior destaca por el abandono del foco de atención sobre la literatura comparada y el aperturismo de la disciplina en la que cada nueva contribución es vista como «a flagstone, as it were, paving the way to the new discipline» (Snell-Hornby, 2006: 21).

A raíz de los estudios lingüísticos comparativos, arraigados en la visión tradicional de la traducción, temas como la fidelidad o la equivalencia han sido recurrentes y dan paso a la visión de la traducción como una disciplina imperfecta (Peghinelli, 2012:21): «One possible way of looking at translation activity could be to regard it as a mirror which is held up to accurately represent a source text. The reflected image will never look exactly the same as the original; nevertheless, it is to be trusted as being a true copy of it».

Una de las primeras propuestas que materializan procedimientos sobre cómo poder superar los obstáculos que surgen a raíz de las dificultades que surgen durante proceso traslativo es *Stylistique comparée du français et de l'anglais* (1958) de Vinay y Darbelnet. A pesar de haber sido tildado de atomista y prescriptivo, el aporte de Vinay y Darbelnet en los años 50 supuso un salto en el análisis de las estructuras lingüísticas y los estudios contrastivos. A través de lo que llaman enfoque «estilístico» plantean los conocidos como «procedimientos de traducción», estrategias y procedimientos con los que salvar los obstáculos a los que se puede enfrentar un traductor en el desempeño de su labor.

Como podemos observar, hasta el momento, todas las propuestas y planteamientos parten de estudios comparativos, estrictamente ligados a la lengua, y en muchos casos inherentes a un género textual. No obstante, la publicación de Eugene Nida *Toward a Science of Translating* supone una contribución novedosa que sienta las bases de un nuevo campo de estudio. En palabras de Snell-Hornby (2006: 25)¹, Nida describe la lengua, al igual que los skopistas años más tarde, como «una parte integral de la cultura», en la que las palabras no son más que meras representaciones simbólicas de fenómenos culturales. Teniendo en cuenta la unicidad de cada cultura y sus fenómenos sociales, así como su representación lingüística, no es posible establecer «equivalentes perfectos» sino «equivalentes dinámicos» comentan Nida y Taber (ibíd.: 24):

Translation consists in reproducing in the receptor language the closest natural equivalent of the source-language message, first in terms of meaning and secondly in terms of style.

El «equivalente dinámico» tiene como función encontrar y reemplazar una referencia presente en el texto original por otra, propia del contexto cultural de llegada, que cumpla la misma función. Sin embargo, también surgen críticos acerca de la validez de la propuesta de Nida; por ejemplo, Lefevere, (1992b: 7-8) adopta una postura crítica hacia esta propuesta por la tendencia a establecer criterios basados en la equivalencia, en lugar de plantear un enfoque descriptivo a partir de los textos ya existentes (ibíd.: 7-8):

[...] Any approach to translation dominated by equivalence is likely to focus on the word as the unit of translation, since words can be pronounced equivalent to other words more easily than sentences can be pronounced equivalent to other sentences, paragraphs to other paragraphs, or texts to other texts.

¹ Si no es mencionado de manera particular, todas las citas en español de autores extranjeros han sido traducidas por el autor de este trabajo.

Con el paso del tiempo, la tendencia a abandonar este concepto de equivalencia ha imperado y las distintas líneas teóricas culminan en la propuesta de Toury, en la que se aleja de la comparación binaria entre original y equivalente. A través del concepto de «adecuación», el autor plantea un «tertium comparationis» que permite establecer comparaciones entre el original y la traducción con total significado (ibíd.:10).

A pesar de partir de una visión estrictamente lingüística, la irrupción de los enfoques «hermenéuticos» de traducción han supuesto la evolución de la disciplina y el abandono del binarismo comparativo TO-TM. La búsqueda del equivalente deja de ser su objetivo para centrarse en, como afirma Newmark, «producir traducciones comunicativas más que semánticas» (ibíd.:10-11). Sin embargo, desde el punto de vista de Lefevere, el mayor logro de estos enfoques es la conclusión de que no existe una traducción perfecta y de que, tanto si es aceptada como rechazada en una cultura receptora, dependerá de factores relacionados con el poder y la manipulación (ibíd.:10-11).

El papel de Holmes y Lefevere en el desarrollo de los Estudios de Traducción es crucial, tanto por sus investigaciones como por su labor como organizadores en el seminario de Lovaina de 1976, cuyo objetivo era «to produce a comprehensive theory which can be used as a guideline for the production of translations» (Bassnett, 1998: 124). Durante dicho seminario, se produjo un encuentro entre investigadores israelíes, encabezados por Itamar Even-Zohar, y neerlandeses, que desencadenaría una ruptura con lo anteriormente visto en el contexto de la traducción y su estudio.

La visión de Even-Zohar de la traducción como «un proceso de negociación entre dos culturas» no hace más que reforzar un concepto que copará los estudios a partir de los años 70: la cultura (ibíd.: 11). Se presentan numerosas innovaciones, pero quizás la más importante sea el cambio de rumbo en la forma de pensar en el ámbito de la traducción de la mano de la teoría de los polisistemas. La propuesta de Even-Zohar parte del estudio sistemático de las condiciones que afectan al desarrollo del proceso de traducción y la recepción del texto traducido en una cultura determinada (Even-Zohar, 1978, en Bassnett, 1998: 125-126).

Posteriormente, de entre aquellos teóricos que acompañaban a Even-Zohar al seminario de Lovaina, destacaría la figura de Gideon Toury, quien cambiaría el modo de entender la investigación en traducción por medio de los Estudios Descriptivos (*Descriptive Translation Studies*). Este enfoque materializa la idea de Even-Zohar de relegar la posición preferente del texto original como fuente de información, ya que plantea un

estudio del proceso traslativo a partir del producto final, es decir, el texto traducido (Toury, 1995, en Snell-Hornby, 2006:49):

Not the linguistic features of the source text are then the central issue, but the function of the translation in the «target culture»: that was the essential premise of the new paradigm [...].

Con este giro, conceptos como el de «traducciones definitivas», «precisión», «fidelidad» o «equivalencia» dejan de tener la importancia que antaño tuvieron (Bassnett, 1998:124). En cambio, la introducción de nuevos elementos, como la ideología, la relación con otras disciplinas, como la sociología, y el foco de interés sobre la cultura, desencadenan una evolución cualitativa y cuantitativa en los Estudios de Traducción (Straw, 1993, en Bassnett, 1998:132):

[Cultural studies] represented the turn within a number of disciplines in the humanities to concerns and methods that had previously been seen as sociological.

La naturaleza de estos estudios ha de ser multidisciplinar o «adisciplinar», ya que, como comenta Johnson (1986 en *ibíd.*: 124), al igual que los procesos culturales no se ajustan a los límites establecidos por las disciplinas académicas, los Estudios de Traducción deben ser comprensivos y adaptarse a las peculiaridades que cada texto presenta desde un punto de vista cultural. Esta es una de las ideas que introducen los Estudios Culturales bajo el nombre de «interdisciplinas». De la mano de André Lefevere y Susan Bassnett, se produce en la Traductología un «giro cultural» (*cultural turn*) (1990, en Bassnett, 1998:123-4):

The object of study has been redefined; what is studied is the text embedded in its network of both source and target cultural signs and in this way Translation Studies has been able both to utilize the linguistic approach and to move out beyond it.

Cuestiones como qué papel desempeña el traductor, por qué un determinado texto es seleccionado para ser traducido o quién encarga la traducción comienzan a ser tratadas dentro del ámbito de los Estudios de Traducción. Para entender un texto traducido debemos preguntarnos qué ha influido en su creación (Venuti, 1995; Bassnett, 1998). Por su parte, Lefevere propone que la traducción redireccione su foco de atención hacia tres elementos, a saber: el proceso, el producto y la recepción de la traducción, de manera que nos alejemos de las prescripciones teóricas. (Lefevere, 1992b: 12).

Asimismo, introduce el concepto de «reescritura» o *rewriting* para explicar el proceso de adaptación y manipulación que es en realidad la traducción. Como recoge Bassnett (1998: 136), el traductor (o reescritor) no se aísla del contexto sociocultural para escribir en un vacío, sino que todo cuanto produzca va a formar parte de la cultura en unas circunstancias temporales concretas y unas determinadas condiciones, por lo que dicho texto deberá cumplir una serie de expectativas atendiendo a factores de «raza, género, edad, clase, y biosfera, así como estilísticos, idiosincráticos y aspectos individuales» propios y únicos.

El incremento del poder de decisión que adquiere el traductor de manera progresiva ha dado pie a una nueva página en los Estudios de Traducción. El traductor deja de ser un fiel sirviente a los textos y se convierte en un mediador entre culturas; Venuti, siguiendo a Schleiermacher, es quien describe las dos opciones con las que cuenta el traductor en este contexto. La idea de atraer al autor original hacia la cultura del receptor o dejar al autor en paz representan los conceptos de «domesticación» «extranjerización», respectivamente (1995: 95-98). La visibilidad del traductor queda patente en la postura que adopte al tener en cuenta la legibilidad del texto meta (Wolf, 1997: 129):

The reception of this product is now essential: the less ambiguous a translated text is, the more readable it is, and consequently the more «consumable» on the book market. Venuti goes as far as to equate consumability with ideology, which can be seen as an external determinant of translation.

Para el propio Venuti la tendencia a domesticar, es decir, anular aquellos elementos culturales, lingüísticos, estilísticos, estéticos, etc. ajenos a la cultura de llegada, supone un acto de represión sobre las culturas minoritarias; en pro de mantener una fluidez se sacrifica la «alteridad» (*otherness*) del texto original (Venuti, 1995: 15). A través de la tendencia opuesta, la extranjerización, mantenemos los elementos originales del texto, con el riesgo del rechazo por parte del público receptor, pero se conserva la identidad original y propia del texto y el autor.

En esta misma línea en torno al poder del traductor, Foucault (1972, 1976) muestra cómo la visión europea de los siglos XVIII y XIX se basa en el control del poder y el conocimiento; esta acumulación de poder funciona como forma de sometimiento y represión y, lógicamente, también se expresa en la actividad cultural (Wolf, 1997: 124). El estudio de estas injerencias de poder en la traducción ha dado lugar a la aparición de los Estudios Postcolonialistas, llegando a alcanzar gran popularidad en la década de 1990. Uno de los principales estudios postcolonialistas que podemos destacar es el de

Niranjana (1992, en Snell-Hornby, 2006: 94-95), a través del cual demuestra cómo tanto el idioma, en este caso el inglés, como la traducción fueron herramientas utilizadas por los colonos ingleses en la India para «reforzar y perpetuar las relaciones de poder desiguales, los prejuicios y la dominación».

De esta manera, Venuti propone el empleo de estrategias «extranjerizantes» para acabar con esta «violencia etnocentrista», con el objetivo de trasladar y diversificar los contextos culturales receptores, idea que igualmente defiende Rutherford (2002: 217) al afirmar que «la función principal de la traducción literaria es exponer la lengua y la cultura propias a lo ajeno, y de esta manera enriquecerlas [ya que] sin este injerto extranjero las literaturas nacionales se atrofian [...]».

En contraposición a estas restricciones literarias surge la propuesta del poeta y traductor Haroldo de Campos conocida como teoría canibalista (Arrojo, 2002: 25-32)². Al partir de una visión destructiva de la traducción, de Campos plantea que, solo a través de la «muerte» del texto original, realmente podemos llevar a cabo nuestra tarea: «la traducción comporta tomar el texto original, devorarlo y digerirlo» (Bassnett, 2002: 66)³. De Campos entiende la traducción como una «vampirización», «la aniquilación simbólica del padre para que se instaure un nuevo orden» (ibíd.: 66), es decir, extraer todo el contenido del texto origen, manipularlo y modificarlo para que sea asimilable por el receptor meta. De esta manera, tanto textos canónicos, como no canónicos, pueden dar vida a nuevos textos que, si no fuera a través de este método, no llegarían a existir, como si este proceso fuese una «transfusión sanguínea» (ibíd.: 66-67).

Al igual que los estudios postcolonialistas, los Estudios de Género, a los cuales pertenecen los Estudios de Traducción Feministas, surgen como una respuesta a las relaciones de poder asimétricas dentro de un sistema social en el que se prima la hegemonía patriarcal (Snell-Hornby, 2006: 102). Desde el punto de vista feminista, el traductor (o traductora) tiene derecho a manipular, reescribir y explotar todo cuanto sea posible del lenguaje, pero poniendo fin a los valores antropocentristas que rigen la sociedad y aplicando una visión feminista, es decir, «womanhandling» (Godard, 1990, en ibíd.: 102).

Para concluir con este repaso cronológico, llegamos a la década del 2000, periodo durante el cual se abandona la visión binaria de la traducción como una oposición entre lengua y cultura, que tradicionalmente ha estado anquilosada dentro de un «vacío

² Original en español.

³ Original en español.

intelectual» (Baker, 2002: 44) para convertirse en una disciplina sin fronteras «que atraviesa todos los ámbitos de las humanidades e incluso de las ciencias» (ibíd.: 44) en un entorno global, multicultural y multilingüístico. Se pone fin a debates radicalizados en la comparación entre lenguas y el debate entre «extranjerización» y «domesticación» para dar paso a modelos hermenéuticos como el que propone Ortega Arjonilla (2002: 186-187). El estudio del «sustrato cultural», explícito o implícito en la forma de representar la realidad presente en el texto, queda integrado en el proceso traslativo o bien, como propone María Calzada (2002: 78-79), se invierte el proceso de actuación para partir del estudio de la cultura receptora con el objetivo de analizar los procesos y los fenómenos culturales en torno a este. El camino marcado por estos enfoques conduce hacia la emancipación de los Estudios de Traducción de cualquier posible limitación para proporcionar una dimensión multidisciplinar con el objetivo de ofrecer las herramientas necesarias al traductor para conocer cuanto acontece durante el proceso y que da lugar al texto, así como todo lo que influye sobre este, y alejándonos de cualquier prisma subjetivo.

3. El factor cultural

A pesar del gran interés que ha suscitado la cultura en los Estudios de Traducción, todavía se aprecia cierta falta de unanimidad a la hora de enfocar el análisis de las relaciones que se establecen entre la traducción y los elementos culturales (Carbonell, 1996: 79). Por ello, es preciso comenzar estableciendo a qué nos referimos cuando hablamos de traducción cultural, concepto usado en numerosos contextos y sentidos. En primer lugar, podemos referirnos a la práctica en traducción literaria de «verbalizar un amplio trasfondo cultural o establecer otra cultura a través de la traducción» (Surge, 2009: 67). Para poder llevar a cabo este objetivo, se plantean cuestiones sobre cómo trasladar elementos culturales específicos (*culturally specific items*, Franco Aixelá, 1996), cuáles son las estrategias más efectivas para ello, así como la perspectiva que debe adoptar el traductor para lograr su objetivo (Carbonell, 1996: 79-81). De esta manera, hablamos de elementos culturales, pero ¿a qué nos referimos realmente cuando nombramos la cultura y su relación con la traducción? (Ortega Arjonilla, 2002: 177).

3.1. El concepto de cultura y de referente cultural

Los conceptos de «traducción» y «cultura» presentan una riqueza semántica tal que resulta difícil adoptar una posición en torno a la «traducción de la cultura» sin abordar previamente un estudio de las acepciones significativas más relevantes de ambos términos. Tradicionalmente, el lenguaje ha sido un objeto de estudio exclusivo de la Lingüística; sin embargo, a raíz de nuevas propuestas en los Estudios de Traducción, como el «giro cultural», la traducción comienza a relacionarse con campos tan dispares como la antropología o los estudios de género (ibíd.: 79). Cuando Bassnett y Lefevere (1998) consideran que los Estudios de Traducción deben ser multidisciplinares, son conscientes de la naturaleza transdisciplinar del lenguaje y de la relación intrínseca de este con la cultura. Del mismo modo, la traducción, de la misma manera que el lenguaje, se relaciona de manera directa con numerosos campos englobados bajo el concepto de cultura.

De acuerdo con la acepción recogida en el diccionario de la Real Academia de la Lengua⁴, el concepto de cultura puede hacer referencia a diferentes conceptos, de entre los cuales destacan:

- Cultura como «conjunto de conocimientos que permite a alguien desarrollar su juicio crítico»;

⁴ Consulta a la versión en línea del diccionario: www.rae.es [Última consulta: 27-09-2015].

- Cultura como «modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época o grupo social, etc.»;
- Cultura popular como «conjunto de manifestaciones en que se expresa la vida tradicional de un pueblo».

Para Sobrevilla (1998, en Ortega Arjonilla, 2002: 180), la cultura, en sentido figurado, puede ser entendida, primero, como la «creación de valores, normas y bienes materiales para el ser humano»; segundo, en sentido histórico se refiere al arte; y tercero, en sentido antropológico hace referencia a las culturas o civilizaciones (griega, inca, etc.). Tapias (1995, en *ibíd.*: 182) amplía esta definición incluyendo valores relacionados con la creencia, el conocimiento, el arte o la moral.

Por su parte, Katan plantea una definición de la cultura como un «model of the world», un sistema en el que creencias, valores y estrategias guían la acción y la interacción en un contexto cognitivo determinado (2009: 70). El autor parte del modelo del iceberg de Hall (1959/1990, en *ibíd.*: 70) para describir los distintos niveles que componen la cultura, estableciendo así tres: el nivel visible, el semi-visible y el invisible. El primer nivel, también llamado «técnico», corresponde al área superficial del iceberg y representa la visión humanista de la cultura; en este nivel el traductor debe asegurarse de transmitir todos los términos y conceptos presentes en el TO hacia el TT con la menor pérdida posible (*ibíd.*: 71):

The main concern of translators intervening at this level is the text itself and the translation of ‘culture-bound’ terms, or ‘cultureness’- defined as formalized, socially and juridically embedded phenomena that exist in a particular form or function in only one of the two cultures being compared.

El segundo nivel, al cual Hall llama «formal», representa aquellos valores e ideas considerados como normales o apropiados en el contexto sociocultural. La cultura funciona en este nivel como un patrón sobre las prácticas comunes entre los usuarios. Siguiendo a Toury (1995), aquí podrían detectarse las normas que subyacen a la conducta visible, observable de los traductores a través de sus textos, los métodos de traducción y estrategias empleados etc. (*ibíd.*: 70-71).

Por último, el tercer nivel, llamado «informal» o «imperceptible», es la parte del iceberg que no alcanzamos a ver, en el cual encontramos los valores y creencias que cada usuario posee, inculcados por «la familia, la escuela o los medios de comunicación».

Estos componen el mapa mental del usuario y su modo de entender la realidad, así como su modo de expresarse (ibíd.: 72).

Nuestro foco de interés se centra en aquellos elementos que podemos encontrar en el primer nivel, aquellos visibles a través del lenguaje. Numerosas propuestas han surgido para describir estos elementos y, a continuación, recogemos las más destacadas. Podemos distinguir dos líneas generales a la hora de entender los referentes culturales: ligados a la lengua o ajenos a ella. Tanto Reiss (1971), quien define los fenómenos culturales como «extralingüísticos», además de propios de un pueblo y «arraigados al escenario del acontecimiento narrado» (Mayoral, 1999/2000: 73), como Newmark (1988: 94), quien, desde un punto de vista operativo, no considera el lenguaje como «a component or feature of culture», tratan de romper con esa visión inseparable entre lengua y cultura. Por su parte, Newmark ve el lenguaje como un contenedor de «depósitos culturales», visibles a través de la gramática, las fórmulas de cortesía o el léxico (ibíd.: 95).

En la línea opuesta, Nord (Mayoral, 1999/2000: 74) utiliza la definición de *culturema* para describir los fenómenos culturales relevantes para una cultura determinada. De esta manera, al contrastarlos con otra, son percibidos como propios de su contexto cultural original. Asimismo, Franco Aixelá (1996: 58) acuña el concepto de «culture-specific item» (CSI) para referirse a lo siguiente:

Those textually actualized items whose function and connotations in a source text involve a translation problem in their transference to a target text, whenever this problem is a product of the nonexistence of the referred item or of its different intertextual status in the cultural system of the readers of the target text.

Además de entender lenguaje y cultura como elementos entrelazados, Franco Aixelá recalca el carácter comparativo de los elementos culturales y su denominación de problema de traducción. A partir de esta definición, podemos establecer tres aspectos inherentes a los CSI (ibíd.: 58):

- En primer lugar, partimos de la base de que cualquier elemento lingüístico puede llegar a ser un CSI. Es la función de dicho elemento en el contexto sociocultural original y la recepción en el contexto sociocultural meta lo que determina el *status* de dicho ítem.

- En segundo lugar, como es patente, existe cierto carácter de flexibilidad en la definición, esto es, la etiqueta de «cultural» sobre un elemento puede variar con el paso del tiempo y la evolución de las relaciones interculturales.
- En tercer y último lugar, el desarrollo de estas relaciones por medio del contacto continuo puede conducir a que valores, hábitos u objetos dejen de estar restringidos a una comunidad para ser asimilados e integrados en nuevos contextos socioculturales.

Cada comunidad lingüística presenta una serie de valores, hábitos, formas de entender la realidad que la hacen única en cuanto a qué determinar como cultural. Lo cual, como comenta Franco Aixelá (ibíd.: 59-60), crea un factor de variabilidad que el traductor ha de tener en cuenta. No obstante, a pesar de la especificidad de cada cultura, contamos con diferentes clasificaciones a la hora de organizar por tipologías los referentes culturales. Según el autor, podemos encontrarnos dos tipos de CSI: nombres propios y expresiones comunes. Los primeros se subdividen en dos categorías: convencionales, con ningún significado propio, y cargados, es decir, aquellos nombres o apodos que responden a ciertas asociaciones históricas o culturales en un determinado contexto cultural. El segundo tipo hace referencia al acervo cultural de un pueblo compuesto por giros y expresiones (ibíd.: 59-60).

3.2. Clasificaciones de referentes culturales

Este carácter de unicidad de cada cultura no limita que podamos establecer una línea común entre los referentes culturales reconocibles en cada caso. De esta manera, varias clasificaciones han sido expuestas con el objetivo de establecer categorías bajo las cuales indexar este tipo de elementos. La clasificación de Newmark, quien parte de una anterior de Nida, ocupa un lugar destacado ya que ha servido como modelo para propuestas posteriores (1988: 95):

- 1) Ecology
Flora, fauna, winds, plains, hills.
- 2) Material culture (artefacts)
 - a) Food
 - b) Clothes
 - c) Houses and towns
 - d) Transport
- 3) Social culture – work and leisure
- 4) Organisations, customs, activities, procedures, concepts

- a) Political and administrative
 - b) Religious
 - c) Artistic
- 5) Gestures and habits

De entre las clasificaciones posteriores, hemos de destacar dos propuestas por las numerosas categorías y subcategorías que incluyen. En primer lugar, desarrollamos la clasificación de Santamaría (2001: 288):

- 1) Ecología
 - 1.1. Geografía/topografía
 - 1.2. Meteorología
 - 1.3. Biología
 - 1.4. Ser humano
- 2) Historia
 - 2.1. Edificios
 - 2.2. Eventos
 - 2.3. Personalidades
- 3) Estructura social
 - 3.1. Trabajo
 - 3.2. Organización social
 - 3.3. Política
- 4) Instituciones culturales
 - 4.1. Bellas artes
 - 4.2. Arte
 - 4.3. Religión
 - 4.4. Educación
 - 4.5. Medios de comunicación
- 5) Universo social
 - 5.1. Condiciones sociales
 - 5.2. Geografía cultural
 - 5.3. Transporte
- 6) Cultural material
 - 6.1. Alimentación
 - 6.2. Indumentaria
 - 6.3. Cosmética, peluquería
 - 6.4. Ocio
 - 6.5. Objetos materiales

6.6. Tecnología

Por último, contamos con la clasificación de Mangiron, la cual eleva el número de categorías y subcategorías y da cabida a numerosos campos no incluidos hasta el momento (2008: 138-140):

1. Medio natural

1.1. Geología

1.2. Biología

1.2.1. Flora

1.2.2. Fauna

2. Historia

2.1. Edificios

2.2. Acontecimientos históricos

2.3. Instituciones y personajes históricos

2.4. Símbolos históricos

3. Cultura social

3.1. Trabajo

3.1.1. Profesiones:

3.1.2. Unidades de medida

3.1.3. Unidad monetaria

3.2 Condiciones sociales

3.2.1. Antropónimos

3.2.1a Antropónimos convencionales

3.2.1b Antropónimos simbólicos

3.2.2. Relaciones familiares

3.2.3. Relaciones sociales

3.2.4. Costumbres

3.2.5. Geografía cultural

3.2.6. Transporte

4. Instituciones culturales

4.1. Bellas artes

4.1.1. Pintura, cerámica y escultura

4.1.2. Artes florales

4.1.3. Música y danza

4.2. Arte

4.2.1. Teatro

4.2.2. Literatura

- 4.3. Religión
- 4.4. Educación
- 5. Cultura material
 - 5.1. Hogar
 - 5.2. Alimentación
 - 5.2.1. Comida
 - 5.2.2. Bebida
 - 5.3. Indumentaria:
 - 5.4. Ocio
 - 5.4.1. Juegos
 - 5.4.2. Deportes y artes marciales
 - 5.4.3. Hoteles y restaurantes
 - 5.5. Objetos materiales
- 6. Cultura lingüística
 - 6.1. Sistema de escritura
 - 6.2. Dialectos
 - 6.3. Dichos, expresiones y frases hechas
 - 6.4. Juegos de palabras
 - 6.5. Insultos
 - 6.6. Onomatopeyas
- 7. Interjerencias culturales.
 - 7.1. Referencias a otras lenguas
 - 7.2. Referencias a instituciones culturales
 - 7.2.1 Pintura, cerámica y escultura
 - 7.2.2. Literatura
 - 7.3. Referencias históricas

3.3. Técnicas de traducción

Un aspecto que no hemos comentado anteriormente al hablar de la definición de Newmark de referente cultural es la percepción de estos como problemas de traducción. El autor considera que cuanto mayor sea el grado de especificidad cultural del texto, mayor será el número de aspectos culturales presentes, lo cual da lugar a una serie de problemas de traducción (1988: 95). Esta percepción de Newmark de los elementos culturales como problemas de traducción surge de la comparación entre lenguas y culturas, es decir, estos no son problemas *per se*, sino que representan cierta dificultad a la hora de ser reflejados en un contexto donde son extraños (Franco Aixelá, 1996: 58).

Esta visión ha conducido a la búsqueda de mecanismos para completar con éxito el proceso de traducción. La primera compilación a este respecto, bajo el nombre de «estrategias de traducción», es llevada a cabo por Vinay y Darbelnet en *Stylistique comparée du français et de l'anglais* en 1959. A partir de entonces numerosas propuestas y denominaciones han ido surgiendo, induciendo a cierta confusión entre «estrategias», «procedimientos» o «métodos»; este solapamiento entre términos ha derivado en una confusión conceptual que hasta hoy día perdura. No obstante, la labor de Molina y Hurtado Albir (2002: 507-508) ha tenido una doble función, primero, para diferenciar entre los conceptos de método, estrategia y técnica y, segundo, para ofrecer una de las recopilaciones más completas con las que contamos en la actualidad. En primer lugar, el método es una opción global del proceso traductor que afecta al texto por completo, el cual condicionará los subprocesos teniendo en cuenta el objetivo del mismo, ya sea interpretativo-comunicativo, literal, libre, etc. (Hurtado Albir, 1999, en *ibíd.*: 508); en segundo lugar, la estrategia corresponde a los procedimientos que se producen de manera cognitiva en la mente del traductor para superar las dificultades que pueden surgir durante la traducción; por último, las técnicas representan la decisión que toma un traductor al traducir una unidad textual y cuentan con cinco características básicas (*ibíd.*: 509):

- They affect the result of the translation.
- They are classified by comparison with the original.
- They affect micro-units of text.
- They are by nature discursive and contextual.
- They are functional.

Una vez aclaradas las diferencias conceptuales, planteamos una recopilación de tres propuestas que consideramos vitales para entender los procesos de traducción por varios motivos: en primer lugar, porque miran al pasado, es decir, parten de propuestas de autores anteriores e introducen sus propias innovaciones; en segundo lugar, por la repercusión que tuvieron en el momento de su publicación y que en muchos sentidos se mantiene; y, en tercer lugar, porque parten de los referentes culturales, en la mayoría de las ocasiones, para describir las funciones de cada técnica, en especial la propuesta de Franco Aixelá.

Newmark (1988: 103; Marco 2004: 136-137)⁵:

⁵ Hemos optado por una explicación descriptiva a partir de las fuentes citadas en lugar de una cita original ya que el autor ilustra cada caso con un ejemplo y nuestro objetivo es obtener una definición teórica de carácter aplicativo.

- Transferencia: utilizar un préstamo, es decir, una palabra propia de la cultura original desconocida en la cultura de llegada durante el proceso de traducción.
- Equivalente cultural: recurrir a un concepto cultural de la lengua de llegada que se aproxima en significado al original.
- Neutralización: eliminar el carácter cultural de una palabra ofreciendo una explicación funcional o descriptiva del mismo.
- Traducción literal: también llamada calco, consiste en trasladar una palabra de manera literal a la lengua de llegada.
- Etiqueta: traducción provisional de un neologismo.
- Naturalización: adaptar y transferir una palabra siguiendo las reglas morfológicas y ortográficas de la lengua de llegada.
- Análisis componencial: ofrecer una definición explicitante de los rasgos definitorios de un referente cultural propio de la lengua original.
- Omisión: eliminación de elementos o rasgos que sean de poca importancia o redundantes.
- Couplet: combinar dos o más técnicas para traducir un elemento cultural.
- Traducción estándar aceptada: usar una traducción acuñada, la cual es aceptada por algún órgano institucional o por la práctica dominante en la cultura de llegada.
- Paráfrasis, glosa, nota, etc.: añadir información extra, de carácter cultural o lingüístico; puede ser intratextual o extratextual.
- Clasificador (hiperónimo): usar un término más general para hacer llegar el valor cultural detrás de dicho referente.

A pesar de no aplicar su clasificación a la traducción de referentes culturales, Molina y Hurtado Albir han destacado por su trabajo a la hora de presentar una clasificación que aún numerosas propuestas previas (2002: 509-510):

- Adaptation: to replace a ST cultural element with one from the target culture.
- Amplification: to introduce details that are not formulated in the ST.
- Borrowing: to take a word or expression straight from another language (pure or naturalized).
- Calque: literal translation of a foreign word or phrase (lexical or structural).
- Compensation: to introduce an element of information or stylistic effect in another place in the TT because it cannot be reflected in the same place as in the ST.
- Description: to replace a term or expression with a description of its form or/and function.

- Discursive creation: to establish a temporary equivalence that is totally unpredictable out of context.
- Established equivalent: to use a term or expression recognized (by dictionaries or language in use) as an equivalent in the TL.
- Generalization: to use a more general or neutral term.
- Linguistic amplification: to add linguistic elements.
- Linguistic compression: to synthesize linguistic elements in TT.
- Literal translation: to translate a word or an expression word for word.
- Modulation: to change the point of view, focus or cognitive category in relation to the ST.
- Particularization: to use a more precise or concrete term.
- Reduction: to suppress a ST information item in the TT.
- Substitution (linguistic, paralinguistic): to change linguistic elements for paralinguistic elements (information, gestures) or vice versa.
- Transposition: to change a grammatical category.
- Variation: to change linguistic or paralinguistic elements (intonation, gestures) that affect aspects of linguistic variation: changes of textual tone, style, social dialect, etc.).

Franco Aixelá adapta los conceptos de domesticación y extranjerización para establecer dos categorías: *conservation* y *substitution*. Las técnicas son clasificadas teniendo en cuenta si conservan el CSI original o lo sustituyen (1996: 61-64):

- Repetition: the translators keep as much as they can of the original reference.
- Orthographic adaptation: this strategy includes procedures like transcription and transliteration, which are mainly used when the original reference is expressed in a different alphabet from the one target readers use.
- Linguistic (non-cultural) translation: the translator chooses in many cases a denotatively very close reference to the original, but increases its comprehensibility by offering a target language version which can still be recognized as belonging to the cultural system of the source text.
- Extratextual gloss: the translator uses one of the above-mentioned procedures, but considers it necessary to offer some explanation of the meaning or implications of the CSI. [...] The decision, then, is to distinguish the gloss by marking it as such (footnote, endnote, glossary, commentary/translation in brackets, in italics, etc.).
- Intratextual gloss: the translators feel they can or should include their gloss as an indistinct part of the text, usually so as not to disturb the reader's attention [...].

- Synonymy: the translator resorts to some kind of synonym or parallel reference to avoid repeating the CSI.
- Limited universalization: the translators feel that the CSI is too obscure for their readers or that there is another more usual possibility and decide to replace it.
- Absolute universalization: the translators do not find a better known CSI or prefer to delete any foreign connotations and choose a neutral reference for their readers.
- Deletion: the translators consider the CSI unacceptable on ideological or stylistic grounds, or they think that it is not relevant enough for the effort of the comprehension required of their readers [or either too obscure].
- Autonomous creation: the translators decide that it could be interesting for their readers to put in some nonexistent cultural reference in the source text. [...].

No obstante, como apunta Marco (2004: 131), el problema de la propuesta de Molina y Hurtado Albir, aplicable también a las otras dos, es la mezcla de categorías que utilizan para clasificar las técnicas: «algunes de las oposicions binàries⁶ que apareixen en les classificacions obeeixen a un criteri, mentre que d'altres responen a un criteri diferent». En total podemos distinguir cuatro criterios sobre los que basar la clasificación (ibíd.: 131-132):

- La cantidad de información explícita;
- La inserción del ítem traducido en el sistema cultural de partida o en el de llegada;
- La distinción entre técnicas empleadas como consecuencia de los factores contrastivos y técnicas empleadas como resultado de otros factores;
- El nivel lingüístico en el que operan (nivel palabra – nivel texto)

El criterio que mayor peso ha ganado para clasificar las técnicas de traducción parte de dos posturas: la domesticación y la extranjerización. Como comentamos anteriormente, la primera consiste en adaptar el contenido, en especial los posibles elementos problemáticos como referencias culturales, al contexto cultural de recepción, eliminando todo el «exotismo» que pueda haber en el texto; mientras que la segunda se basa en mantener todos los valores y aspectos singulares de la traducción original, independientemente de los conflictos que puedan surgir en torno a su comprensión (Olk, 2013: 345).

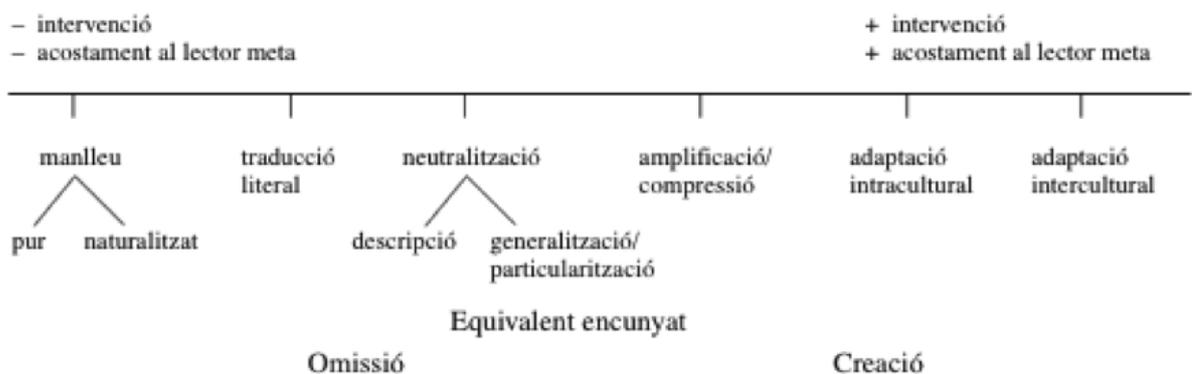
Dentro de estas dos posturas, más que una orientación hacia uno de estos extremos, la aplicación de determinadas técnicas rara vez conduce a la consecución de un producto

⁶ En su propuesta original, las autoras presentan las técnicas en parejas para ofrecer una explicación de una técnica y la opuesta a la misma. En el presente trabajo hemos optado por indexarlas con el fin de ser más aclarativos.

textual totalmente domesticado o totalmente extranjerizado. No obstante, dentro del espacio que existe entre ambos polos, el traductor opta por una tendencia más exotizante o más familiarizante. Sin embargo, la hipotética toma de decisiones, descrita por Franco Aixelá (1996: 52) como un equilibrio inestable, no es siempre tan clara y directa; a menudo, el traductor no es el iniciador de la traducción, es decir, la persona que encarga que un determinado texto sea traducido suele ser un editor o, en el caso del teatro, un dramaturgo o un director. Ellos se encargan de establecer la dirección que debe seguir el texto traducido.

No obstante, autores como Rutherford (2002: 216) rechazan esta dicotomía y la teórica libertad de la que dispone el traductor para orientar la traducción, ya que lo considera como emplazado en el camino domesticante y la única posibilidad en su mano es optar por «maniobras extranjerizantes [...] para escapar de vez en cuando de los bordes de este camino y así evitar una domesticación excesiva». Adoptar, pues, una postura totalmente opuesta a la domesticación, en primer lugar, conduciría a la no traducción del texto y, en segundo lugar, solo es posible en ciertos géneros textuales, como la poesía (Venuti, 1998 en ibíd.: 216-217). En consecuencia, la opción más factible es intervenir de acuerdo con lo que el traductor considere más oportuno en cada caso (Katan, 2009: 71) y potenciar una de estas dos tendencias con el uso de las correspondientes estrategias a su disposición (Rutherford, 2002: 217).

De esta manera, Marco (2004: 138) dispone de la siguiente manera la clasificación que siguen las técnicas de traducción de acuerdo con el grado de intervención y el grado de adaptación al lector meta:

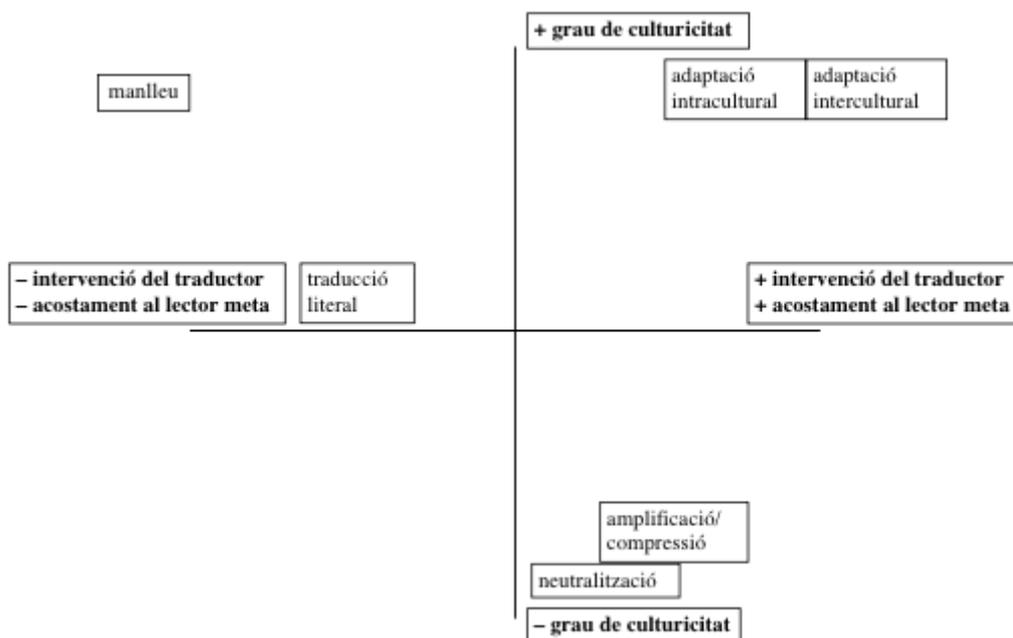


Hasta ahora, solo hemos conocido un criterio para indexar las técnicas de traducción, sin embargo, contamos con otros criterios, de entre los cuales destaca el presentado por Marco (ibid: 139) que introduce la «culturicidad» y la «cantidad de información» como

dos nuevas referencias para crear una nueva clasificación. El grado de «culturicidad» corresponde al porcentaje en que la aplicación de una técnica determinada conduce al empleo de un referente cultural en el texto de llegada. A pesar de que su papel se centra en los aspectos estéticos, es imposible negar su relevancia en el proceso traslativo (Mayoral, 1994 en ibíd.: 139):

[L]os marcadores espaciotemporales o culturales sirven para dar mayor colorido y expresividad a una historia (...) o son elementos relevantes del significado (...) o ambas cosas al mismo tiempo.

El segundo criterio, la cantidad de información, responde a la comparación entre el concepto original y su traducción para analizar si se ha mantenido el ciento por cien de la información, o bien si se ha producido una pérdida o una ganancia. Como comenta Marco (ibíd.: 139), el traductor debe considerar las necesidades informativas al pensar en su lector ideal y a partir de ahí adaptar el contenido. Así quedan dispuestas las técnicas atendiendo a los límites de culturicidad/información y manipulación (ibíd.: 140):



4. El teatro y la traducción

4.1. Conceptos básicos

Una vez que hemos revisado los aspectos más importantes en el campo del factor cultural aplicables al presente trabajo, es preciso que nos centremos en los aspectos más importantes de la traducción teatral. En primer lugar, es preciso que comprendamos las circunstancias especiales que se dan en el teatro y que diferencian este género literario de los demás (Törnqvist, 1993, en Aaltonen, 1997: 100):

1. A stage performance involves a two-way communication process: the actors may respond to reactions from the audience.
2. A theatre visit is a social event: the reactions are those of a mass audience.
3. Every stage performance is unique, unrepeatable.
4. A stage performance is determined by the spatial facilities available.
5. The spatial limitation necessitates abundant use of proxemics and the distance from stage to auditorium requires special kinesics and paralinguistics.
6. A stage performance has a plurimedial and unrepeatable nature and it is therefore difficult to notate.

Antes de adentrarnos en el análisis las peculiaridades propias de la traducción teatral, debemos definir qué entendemos por este concepto. Ezpeleta (2007: 2) entiende esta como «una mediación interlingüística e intercultural que opera entre dos textos dramáticos». A efectos prácticos, esta definición no dista de una definición genérica de traducción; sin embargo, a través de la definición de texto dramático entendemos la especificidad de este género (ibíd.: 4): «una ficción en relación dialéctica con la representación escénica que se ordena en el diálogo y que se construye de acuerdo con unas determinadas convenciones que le son propias»

A diferencia de la traducción literaria, el traductor teatral centra su atención en los distintos aspectos inherentes al diálogo teatral y cómo la fidelidad o la adecuación experimenta variaciones. Veltrusky (1977, en Bassnett 1998b: 99) propone una división entre drama y teatro, lo cual conduce hacia una diferenciación entre texto dramático y texto teatral. Este primero debe ser leído dentro de las convenciones propias del género literario, mientras que el otro da lugar a una relación con la representación que cruza las fronteras tradicionales de la literatura. No obstante, estos aspectos parecen reformularse a partir de las relaciones entre el texto y la representación física. Como comenta Peghinelli (2012: 21), el teatro es «a mirror that not only reflects the verbal utterances but also actions, gestures, silences and the whole apparatus that

goes together with them». La interacción entre el diálogo y los *kinetics* ofrecen una dimensión única en cuanto a la forma de entender las normas estilísticas del lenguaje; las diferencias culturales y las convenciones teóricas que se aplican al proceso – o subprocesos traslativos, como los define Gonstand (ibíd.: 21) – afectan a la traducción de manera intrínseca.

A partir de esta serie de elementos se pueden estudiar las interrelaciones que surgen entre el texto teatral y su representación y, a partir de ahí su relación con la traducción. A lo largo de las próximas páginas desarrollaremos aquellos aspectos que de una manera u otra influyen sobre el desarrollo del proceso traslativo. Sin embargo, antes de comenzar, debemos prestar atención a un tema que ha generado diversos puntos de vista: la traducción «for the page» y la traducción «for the stage». El aspecto esencial de la traducción teatral es su dualidad funcional, es decir, la obra teatral puede ser enfocada de dos maneras: como una obra literaria o como una obra de teatro (Anderman, 2009: 92). Santoyo (1989: 97) ve esta dicotomía entre traducción literaria, calificada como «fija» y «permanente», y la traducción para el teatro, «fluida» y «efímera», como dos partes de un proceso: el primer paso corresponde a la traducción literaria de la obra, mientras que el segundo paso consiste en «re-traducir» el texto para ser expuesto a través de una representación. Sin embargo, este proceso no siempre se completa, dando lugar a una dicotomía dentro la orientación de las obras, diferenciando entre aquellas destinadas a ser representadas sobre el escenario y aquellas cuyo objetivo es el estudio filológico: es lo que se conoce como la traducción «stage-oriented» y «reader-oriented». Para algunos autores, tal dicotomía no existe, sino que se trata de «un criterio inicial que enmarca la traducción» (Merino, 1994, en Currás, 2009: 67). La orientación del texto hacia uno de estos dos sentidos condiciona el proceso traslativo en un grado tan importante que da lugar a dos tipos de traducción totalmente distintas.

La visión del texto como una base sobre la que construir la representación es común en los estudios en torno a traducción teatral. Newmark (1988: 172) considera la representación como la finalidad principal de traducir una obra teatral. Ubersfeld, por su parte, define el texto teatral como «*troué*», agujereado en el sentido de que está compuesto por huecos o espacios que solo pueden completarse mediante la representación. Otros, en cambio, ven el texto como un esbozo sobre el que se puede construir una infinidad de representaciones. No obstante, todos comparten la percepción de que el texto escrito está incompleto y, por lo tanto, necesita ser materializado para alcanzar su máximo potencial (Bassnett, 1998b: 91-92).

Kowzan (1975, en Bassnett, 1998b: 99) establece cinco categorías de expresión a la hora de crear una representación, las cuales se corresponden a cinco sistemas semióticos. La primera está relacionada con el texto hablado, el cual puede partir de un guion previamente establecido; en la segunda, encontramos la expresión corporal; la tercera representa todo aquello bajo el concepto de *kinetics*, esto es, expresiones faciales, gestos, apariciones, etc.; en cuarto lugar, todo aquello relacionado con el emplazamiento donde se lleva a cabo la representación, como el escenario o la iluminación; y, por último, la quinta categoría corresponde al sonido que no es diálogo. Las interrelaciones de estos elementos pueden suponer diversos conflictos, de la misma manera que las características específicas de una obra literaria.

4.2. El modelo de Aaltonen

Para estudiar las interrelaciones que se producen entre estos elementos y el género teatral vamos a seguir el modelo de estudio planteado por Aaltonen (1997). A partir de Papanek (1973), establece seis dimensiones fundamentales para poder entender los microprocesos que concluyen en un texto dramático: método, uso, necesidad, tesis, asociación y estética. Todo parte de la visión del traductor como manipulador, lo cual le sitúa en una posición en la que se puede ver abocado a modificar el orden de las escenas, a alguno de los personajes, la ambientación (Andrews, 1984 en Aaltonen, 1997: 89), así como aspectos intratextuales, con el fin de hacer posible la representación de la obra.

Sobre el traductor recae la responsabilidad de hacer viable la comprensión del público acercándole la obra – siguiendo la teoría de domesticación y extranjerización – (Soncini, 2007: 276). Sin embargo, ¿hasta qué punto tiene el traductor vía libre para llevar a cabo modificaciones? Aaltonen (1997: 90-91) define como «método» la combinación del material disponible y las circunstancias en las cuales se produce el proceso de traducción. El resultado de las relaciones que se producen entre ambos elementos influye en el desarrollo del proceso y determina la recepción del texto traducido en el polisistema de llegada, variable entre «central» o «periférica» (Even-Zohar, 1990). Dependiendo del papel del traductor como creador o mediador, el abanico de posibilidades de las que este dispone será mayor o menor, ya que deberá cumplir las expectativas que los receptores crean de manera consciente o inconsciente al asistir a la representación. A diferencia de los otros géneros literarios, las características del teatro limitan de manera significativa las opciones de las que dispone el traductor para superar los obstáculos que cada traducción presenta; como comenta Newmark, estas singularidades «impiden que incluyamos pies de página, expliquemos juegos de palabras, ambigüedades o referencias culturales» (1988: 172).

No obstante, al igual que la fidelidad o la equivalencia, la interpretabilidad se puede enfocar desde muchas perspectivas, tantas cuantas producciones de las obras se llevan a cabo, ya que cada una de estas estará condicionada por una serie de circunstancias: lugar, público, presupuesto, etc. Pero no solo aspectos físicos restringen el margen de maniobra traductor; por ejemplo, hacer que la obra llegue en su totalidad al público receptor puede verse obstaculizado por motivos socioculturales o ideológicos (ibíd.: 93):

In order to understand what is going on on the stage, the audience needs to be able to decode, if not all, at least a sufficient minimum of the signs and sign systems within the context. In consequence, adjustments may be made in the translation process in relation to the general cultural conventions covering the language manners, moral standards, ritual, tastes, ideologies, sense of humour, superstitions, religious beliefs, etc.

«Sin público no hay teatro» (Aaltonen, 1997: 96); y es que parece que el papel que desempeña el público en el teatro probablemente sea único entre los géneros literarios. El «uso» da espacio para el choque que se produce en la traducción. Una de las principales razones de la relevancia del espectador es la naturaleza interactiva de la obra, es decir, más allá del cruce de fronteras y la comunicación intercultural, la traducción supone poner en contacto elementos particulares y elementos extraños, cuyo grado de admisión por parte de los usuarios vendrá determinado por las normas – partiendo del concepto de Toury – (Aaltonen, 1997: 99). Como comenta Bennet (1990, en ibíd.: 99), las asunciones culturales propias del polisistema receptor condicionan la obra, lo que lleva al traductor a asimilar y a reescribir aquellas propias de la obra.

El receptor, al asistir a una representación teatral, cuenta con una serie de expectativas, lo que se denomina «horizon of expectations» (Bennet, 1990, en ibíd.: 99):

The playwright and the director will respectively shape their text and production to provoke a certain response in an audience, and the experience of the production will in turn establish or revise the spectator's horizon of expectations.

En este «horizonte de expectativas» (*Erwartungshorizont*), según Lafarga (1995: 24), se combinan tres elementos fundamentales: la experiencia previa del público con respecto al género de la obra a la que asiste, la forma y la temática de obras a las que previamente ha asistido y la oposición entre lenguaje poético y lenguaje práctico a la hora de representar el mundo imaginario planteado por la obra y las realidades cotidianas que se pueden observar. Las expectativas creadas en torno a una obra

vendrán supeditadas al tipo de obra, lógicamente, pero también a la forma en que se presente, esto es, en la tercera dimensión, la «necesidad». Aaltonen, a partir de Bassnett (1990), propone dos tipos de traducción teatral: una comercial, cuyo objetivo es la representación, y otra estética, de carácter literario, cuya finalidad es hacer llegar clásicos dramáticos al lector (1997: 93-94).

La «telesis», cuarta categoría, está muy relacionada con esto anterior. Hace referencia a las diferentes circunstancias socio-culturales a las que está atado el texto teatral en el momento de su creación. Su impacto difiere sobre cada individuo que asiste a la representación (ibíd.: 94):

The great advantages [*sic*] of stage drama lies in the fact that each translation and performance can take the particular cultural, social, historical and geographical situation of its audience into account and adapt the play to those changing circumstances.

Esta idea de adaptar el texto dramático ha sido ampliamente usada en la tradición teatral occidental. Con el fin de evitar el rechazo por parte del público, las obras teatrales se han ido modificando y acomodando a las convenciones culturales de este, para así conseguir la finalidad originalmente planteada. Brisset (1986 en Bastin 2009: 4) ve la adaptación como una «reterritorialización» de la obra y una «adhesión» a un nuevo contexto por el bien del público. Incluso hay quienes otorgan un carácter prescriptivo a la adaptación teatral, como Peghinelli (2012), quien no concibe una traducción literaria sin adaptación, ya que de lo contrario censuramos el acceso a la obra por algunos receptores. Para minimizar las pérdidas – «A great deal of the language about translation concerns loss» (Bassnett 1998b: 91) –, el autor propone una «combinación de adaptación, interpretación, paráfrasis, contemporización y aún más importante comprensión y colaboración» (2002: 23).

Las modificaciones que se pueden llevar a cabo durante el proceso de adaptación pueden ser de carácter lingüístico, cultural, ideológico, etc. y, de acuerdo con la propuesta de Lefevre de «refraction» (Zuber, 1984), podemos establecer tres categorías (Santoyo 1989: 106): la primera corresponde a los cambios lingüísticos dentro de su contexto sociocultural; la segunda representa los cambios ideológicos en el sentido de perspectiva de la realidad; la tercera está constituida por los cambios de la poética del original, es decir, las influencias literarias que se perciben en el original.

Estas mismas categorías se relacionan con la quinta dimensión: las «asociaciones». Al acceder a una obra, el receptor está condicionado por la concepción que tiene de ella, del autor, del lugar en el que se representa y por las relaciones de esta obra con otras en

el mismo polisistema. Este proceso de interrelación puede verse como un proceso de naturalización (Aaltonen, 1997: 95-96) y dar lugar a cinco tipos de «asociaciones»: primero, el reflejo del «mundo» en el que se desarrolla la obra; segundo, los estereotipos y convenciones generales; tercero, convenciones relativas al género; cuarto, convenciones propias de la obra; quinto, las relaciones intertextuales perceptibles.

La última dimensión del modelo corresponde a la «estética», la cual ha sido el centro de atención de numerosos debates sobre hasta qué punto la traducción debe ser fiel a las convenciones estilísticas de la obra original. Pasar de verso a prosa o anular recursos estilísticos representan algunas de las posibilidades a disposición del traductor, de manera que puede modular el efecto que tenga la obra sobre el público receptor, si persigue presentarla de una manera «familiarizante» o si busca introducir elementos extraños en el horizonte de expectativas de espectador meta. La adecuación a estos requisitos supondrá la aceptación o el rechazo por parte de los receptores de la obra (ibíd.: 96).

Finalizamos este repaso con las interacciones semióticas que se producen dentro de la traducción. Como ya hemos apuntado, el texto literario no es el único elemento relevante en la obra; su éxito – «[theatre is] a complex and plurimedial activity» (ibíd.: 102) – depende del lugar en el que se representa, la actuación de los actores, la producción, etc. Así pues, identificamos tres elementos extralingüísticos fundamentales en el desarrollo de la obra: el subtexto, el iniciador y la producción.

Al hablar de subtexto nos referimos a las indicaciones incluidas por el autor en cuanto a gestos y movimientos que deben seguir los actores, es decir, todo aquello que puede incluirse bajo la etiqueta de *kinetics*. El concepto de subtexto ha sido durante mucho tiempo obviado como parte relevante de la traducción. Törnqvist (1991, en Bassnett 1998b: 90), por ejemplo, critica la falta de interés por parte de los teóricos por su relevancia para el texto dramático; en cambio, otros, como Bassnett (ibíd.: 91), dudan de su existencia:

If such a thing as a subtext exists at all, it will inevitably be decoded in different ways by different performers, for there can be no such thing as a single, definitive authoritative reading, despite the fact that some authors think there should be.

Existe un matiz de variabilidad adherido a este concepto de «texto gestual», es decir, dependiendo del actor, el director, el dramaturgo o el traductor, la dirección escénica sufrirá una serie de transformaciones para adaptarlas al medio (ibíd.: 100). De esta

manera, todo cuanto aparezca en forma de acotaciones en el texto puede materializarse de manera diferente: un gesto puede convertirse en un enunciado verbal, un movimiento puede ser omitido por restricciones de espacio, etc. (Aaltonen, 1997: 91-92).

Esta predisposición a manipular la gestualidad de la obra es aún mayor si tenemos en cuenta el factor cultural al que están sujetos los gestos. Bassnett (1998b: 107) aboga por la defensa de reconocer el carácter no universal de la expresividad física:

Gesture and body language is represented differently, understood differently, reproduced differently in different contexts and at different times, in accordance with different conventions, different histories and different audience expectations.

Aunque no sea competencia del traductor prever cómo se puede desarrollar la puesta en escena ante la multitud de posibilidades, este debe ser consciente de las relaciones entre el ritmo, la entonación o la deixis y el texto. Por ejemplo, en la obra *Shirley Valentine* de Willy Russell, uno de los personajes mantiene un «diálogo» con uno de los muros en la habitación en la que se encuentra. Lógicamente, el traductor debe ser consciente de la relevancia del silencio en este intercambio comunicativo y otorgarle ciertas líneas de diálogo para mantener el sentido (ibíd.: 103).

Durante nuestra exposición, hemos considerado al traductor como el responsable de la toma de decisiones en el proceso traslativo. Probablemente sea así en la mayoría de los géneros textuales; sin embargo, en la traducción teatral, se reduce su poder, principalmente, por la relevancia de las figuras del dramaturgo y el director. En raras ocasiones se le da el crédito que merece a la figura del traductor como parte integral del proceso creativo, o es considerado incluso una pieza clave como pueden serlo el dramaturgo o al director (Peghinelli, 2012: 23-24). No obstante, más allá de su repercusión, podemos distinguir dos tipos de traductores (Aaltonen, 1997: 91-92):

- El primer grupo corresponde a aquellos cuya única relación con el escenario es la traducción. Su poder en la toma de decisiones es relativo en comparación al de otras figuras como el dramaturgo o el director. Su papel se asemeja al de un actor, ya que la labor de ambos queda supeditada al texto.
- El segundo grupo está representado por la figura del traductor como miembro integral de la representación, es decir, al mismo nivel que el

del iniciador. Su papel es casi como el de un creador, ya que sus cambios y decisiones no son cuestionadas.

Por último, al hablar de producción nos referimos a los medios físicos de los que se dispone para la representación de la obra. El modelo de edificio teatral ha evolucionado notablemente desde la concepción del modelo griego. Hoy en día, cada producción plantea la representación de la obra, por lo que el traductor deberá modificar ciertos aspectos, especialmente aquellos relacionados con la gestualidad y la deixis. En ocasiones deberá coordinarse con el director para adaptar el apartado cinético de la obra y acondicionar de la mejor manera posible los escenarios, la iluminación, así como el posible mobiliario en escena que el autor original refleja en la obra.

5. El teatro de Federico García Lorca

5.1. Aspectos biográficos

A menudo, el estudio de una obra u obras de un autor es enfocado desde un punto de vista puramente literario, del que se excluye del análisis cualquier relación con la vida del autor, como si obra y vida fueran dos líneas distintas y separables. Aquellos que defienden esta idea se escudan en la distancia que existe entre la ficción representada en las obras y las vivencias personales del autor o autora (Bonaddio, 2007: 2). No obstante, contamos con numerosos autores cuyas obras se entrelazan con las alegrías e infortunios que estos padecen, dando lugar a experiencias literarias únicas e incomparables. Tanto es así que las obras de Lorca serían totalmente distintas si el destino hubiera sido diferente para él, si hubiera nacido en un momento en el que, por ejemplo, su sexualidad no hubiera sido censurada, o en el que sus ideales políticos hubieran sido respetados. El biógrafo debe huir de la objetividad insostenible y abandonar la dicotomía imaginación vs. realidad y tratar de interpretar la producción del autor a través de sus ojos (Garraty, 1957 en *ibíd.*: 6). La obra no es un espejo de la vida del autor, sino que esta deja unas marcas que caracterizan a la obra y le otorgan aspectos únicos.

De esta manera, consideramos indispensable repasar la vida de Lorca para poder entender las circunstancias que influyeron en su producción literaria. Numerosos episodios históricos «colorearán» la corta vida del poeta granadino, quien encontró el fin de manera prematura el 19 de agosto de 1936. Su trágica muerte poco tiempo después del golpe militar convirtió al autor en un «mito», provocando que la particularidad de la obra lorquiana cruce fronteras y culturas hasta convertir a su autor en una figura universal (Smith, 1989, en Polydorou, 2011: 7):

First Lorca is often presented as being at once universal and particular: the great man transcends his socio-cultural limitations but must be called to account, none the less, for his political and sexual convictions. Second, this juridical assessment is historically specific: the anti-fascism and homosexuality repressed or condemned by early critics are proclaimed and celebrated by later ones. Third, the image of Lorca as author does not arise spontaneously, but is actively constructed by critics.

Las obras de Lorca, llenas de virtuosismo y versatilidad tanto en poesía como en teatro, beben de sus ideales políticos y su enfrentamiento con el fascismo, «que puede ser visto en escena de distintas maneras» (Wright, 2007: 40); de su frustración sexual y desencuentros amorosos; su lucha por la culturización de las clases sociales más bajas y su participación en las Misiones Pedagógicas; del renacer de las obras clásicas, en

especial la tragedia; de las corrientes artísticas de la época, como el simbolismo o el surrealismo; o de su pasión por la cultura andaluza, desde el *cante jondo* hasta la arquitectura árabe. Dentro de la extensa producción teatral de Lorca (ibíd.: 41), podemos distinguir dramas biográficos como el de *María Pineda*, teatro de guiñol como *La tragicomedia de don Cristóbal y la Señá Rosita*, farsas tragicómicas como, por ejemplo, *Amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín*, obras de carácter modernista, *Así que pasen cinco años*, o de carácter surrealista, *El público*, así como piezas experimentales, *Quimera* o *El paseo de Buster Keaton*, además de su ciclo de dramas rurales: *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Asimismo, tras su muerte, se han descubierto diversas obras inacabadas o simples planteamientos para nuevas obras como *La fuerza de la sangre*.

Federico García Lorca nace el 5 de junio de 1898 en Fuente Vaqueros, en el seno de una familia acomodada. El padre de Federico, don Federico, retratado como una persona seria que trataba a sus trabajadores con gran respeto y consideración, era uno de los muchos terratenientes de la zona. Su madre, Vicenta, maestra de profesión, le inculcó su pasión por las artes, en especial la literatura. En una sociedad plenamente machista, el contacto directo con el mundo femenino a través de su madre, sus hermanas, sus primas e incluso las sirvientas revertiría en el papel fundamental que en muchas de sus obras otorga a las mujeres (Edwards, 2009: 9).

Asimismo, el contacto directo con personas del ámbito rural conduce a Lorca a interesarse por la cultura popular a través de canciones, bailes y poesía popular, que conocía por medio de las sirvientas o los labradores que trabajaban en los campos de los García Lorca. Él mismo subraya el poder de comunicación que tiene el cancionero popular, en especial la nana (García Lorca, 1934):

Los niños ricos saben de Gerinaldo, de Don Bernaldo, de Tamar, de los amantes de Teruel, gracias a estas admirables criadas y nodrizas que bajan de los montes o vienen a lo largo de nuestros ríos para darnos la primera lección de historia de España y poner en nuestra carne el sello áspero de la divisa ibérica.

Fruto también de esta relación cercana es el interés por el teatro de títeres, que años más tarde trasladaría a la Barraca. En combinación con otra afición, la música, solía congregarse a su familia y amigos y, con ayuda de sus hermanos, representaba obras de marionetas con ambientación musical (Gómez Torres, 1994).

En ningún momento Lorca se caracteriza por ser un alumno aplicado en los estudios. Sin embargo, tras su traslado a Granada comienza a interesarse, primero, por la herencia andalusí, en especial la artesanía y la decoración, lo que le llevarían a recorrer en multitud de ocasiones la Alhambra y los Jardines del Generalife, y, segundo, por la cultura gitana de las familias que abundaban en el Sacromonte y que durante siglos había habitado las cuevas que pueblan esa zona. Ya en Fuente Vaqueros había conocido varias familias de esta etnia, lo cual, junto con su pasión por la música, le conducen a adentrarse en el mundo del *cante jondo*, tema principal en su obra poética *Romancero gitano* publicada en 1928. La estrecha colaboración, y amistad, con Manuel de Falla por esa época se vería reflejada en la composición de canciones que incluiría años más tarde en sus obras poéticas y teatrales (Edwards, 2009: 27-29).

Sus años como universitario en la Facultad de Filosofía y Letras pasaron sin pena ni gloria, pero dos figuras cambiarán la vida del poeta: primero, Martín Domínguez Bonueta, profesor de Literatura y Arte, le llevaría a familiarizarse con ideas políticas liberales y a tomar consciencia de la realidad de la sociedad española durante sus viajes por diferentes regiones de la Península; y segundo, Fernando de los Ríos, profesor de Política y Derecho, que en numerosas ocasiones desempeñó el papel de mentor, fue quien instó a Lorca a trasladarse a la Residencia de Estudiantes y, años más tarde, a acompañarle durante su viaje a Nueva York (ibíd.: 30-31).

Su traslado a Madrid le permite visitar galerías de arte, asistir a exposiciones o participar en tertulias, pero también la Residencia de Estudiantes, donde reside, es un hervidero de intelectuales, artistas, científicos como H. G. Wells, John Maynard Keynes o Albert Einstein que acuden como conferenciantes. En esta misma época, Lorca conoce a Buñuel y Dalí, con quienes mantendría una relación de amistad hasta el final de sus días (ibíd.: 52-55).

En uno de sus viajes a Barcelona con motivo de la producción de una de sus obras, pasa unos meses en la residencia de los Dalí. Durante unas semanas, sentimientos más allá de la amistad parecen aflorar en Lorca, pero Dalí le rechaza y provoca el desencuentro entre los artistas. Esta relación infructuosa se suma a casos similares anteriores que sumen a Lorca en episodios esporádicos de depresión. Ante esta situación, los padres de Federico le instan a acompañar a su mentor, Fernando de los Ríos, durante su viaje a Nueva York. Este viaje llevará a Lorca a ganar conciencia social sobre la situación de los afroamericanos, a quienes veía como esclavos del hombre blanco, arrancados de sus orígenes africanos y llevados a tierras extranjeras. (ibíd.: 94-97).

Poco después de su regreso a España, el colapso de la dictadura de Primo de Rivera da paso a la proclamación el 14 de abril de 1931 de la Segunda República y el consecuente exilio del rey Alfonso XIII. La unión de los partidos de izquierda estaba llamada a calmar las tensiones políticas de los últimos años y ofrecer estabilidad que no sería más que un espejismo por los continuos enfrentamientos entre los sectores más conservadores y el gobierno de izquierda (ibíd.: 135-136).

Una de las propuestas más destacables del gobierno republicano es el de las Misiones Pedagógicas, un proyecto de fomento de la cultura y la educación, en el que se embarcaría el autor para realizar un viaje por toda España de la mano de la compañía teatral La Barraca. Su objetivo era recorrer el territorio español, especialmente las zonas más inaccesibles, promoviendo la cultura a través de conciertos, actuaciones, exposiciones de arte, charlas, películas y bibliotecas móviles. Durante los años de gira, Lorca compone las tres obras de su conocido ciclo rural compuesto por *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. La primera de estas fue representada con gran éxito el 8 de marzo de 1933 en el Teatro Beatriz de Madrid con Lorca como director y la compañía de la actriz argentina Josefina Díaz de Artigas (ibíd.: 137-141)

Lorca dejaría la compañía en 1936, en medio de una creciente crispación política y una polarización de las posturas políticas, ambiente que se acrecienta con la victoria del Frente Popular en las elecciones generales de febrero de 1936. Aunque Lorca trata de mantenerse fuera de la alineación política su estrecha colaboración con el gobierno republicano le lleva a ser identificado como un símbolo del mismo (ibíd.: 184). En una escalada de violencia y crispación social, Lorca abandona la capital para reunirse con sus padres en Granada. Los Lorca se refugian en su cortijo de Asquerosa (actualmente Valderrubio) hasta que el 8 de agosto se presenta un grupo de fascistas en busca de un trabajador de don Federico acusado de haber asesinado a varias personas durante los enfrentamientos posteriores al levantamiento. Durante el registro, Lorca se encara con los nacionalistas, quienes responden violentamente; Federico queda bajo arresto domiciliario hasta nuevo aviso. Este decide buscar refugio en casa de unos amigos en Granada y durante semanas permanece a salvo, hasta que finalmente es localizado y llevado ante el gobernador civil. En la comandancia es acusado de tener ideas subversivas, ser homosexual y poseer una radio con la que se comunica con Rusia.

Días después es llevado a un puesto militar al norte de Granada y al alba del día 18 de agosto es fusilado cerca de Alfacar (ibíd.: 187-190). La dictadura franquista ha mantenido numerosas incógnitas alrededor de la muerte de Lorca. Sin embargo, la

cadena SER⁷ ha publicado recientemente un informe con novedades en torno a la muerte del poeta. En el atestado del arresto, se le añade el cargo de masonería a los ya mencionados y se precisa, algo desconocido hasta el momento, que el lugar por el que «fuese pasado por las armas» es conocido como Fuerte Grande, cerca del término de Víznar.

5.2. Teatro lorquiano

El presente apartado se va a centrar en analizar los aspectos más importantes de la producción teatral de Lorca, comenzando, primero, por el estudio de los antecedentes, es decir, todas aquellas influencias que recibe Lorca y condicionan su modo de entender el teatro; segundo, un repaso sobre las actividades teatrales, así como representaciones que se llevaron a cabo con Lorca en vida; y, por último, la recepción que han tenido las obras lorquianas en diferentes contextos.

Dos grandes factores condicionan la forma en que Lorca ve el teatro: el teatro de títeres y el teatro de urgencia. Como hemos comentado, además de su pasión por el teatro de títeres, en este se concentran dos aspectos fundamentales para Lorca: el carácter cultural popular y la musicalidad. Ya desde sus primeros años como dramaturgo se centra en la composición de farsas para ser representadas con marionetas, pero la primera propuesta real se materializa de la mano de Manuel de Falla, con quien plantea la creación del Teatro Andaluz de Títeres. A menudo se identifica el teatro de títeres con obras pensadas para un público infantil, como es el caso de *La niña que riega la albahaca y el príncipe preguntón*. No obstante, Lorca lo considera un género formal y por ello compone obras como *Tragicomedia de don Cristóbal* y *la Señá Rosita* (Gómez Torres, 1994).

En el teatro de marionetas Lorca consigue conciliar los movimientos europeos, como el simbolismo o el surrealismo, con la estética imperante de la época, en la cual destaca la comedia burguesa mundana, en especial la farsa. El autor parte de los orígenes teatrales con objetivos lúdicos, pero trata de crear una «atmósfera de irracionalismo poético inundada de diminutivos, rimas absurdas y canciones, aspectos musicales y rítmicos» (ibíd.). Durante los años de colaboración con Falla el autor experimenta con los títeres adaptando canciones, cuentos, historias, es decir, transgrediendo los márgenes formales del teatro tradicional para ofrecer un producto teatral creativamente liberado (ibíd.). El propio Lorca comenta lo siguiente acerca de la crisis que vive el teatro y la necesidad de insuflar aires de renovación (Lorca, 1934):

⁷ Información publicada por la cadena SER el 22 de abril de 2015. Disponible en: http://cadenaser.com/ser/2015/04/22/cultura/1429721554_396463.html [Última consulta: 2/10/2015]

Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia: no es un mal de flor actual, o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna especie, empresas ayunas de todo criterio y sin garantía de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirán cada día más, sin salvación posible.

El teatro que ofrece La Barraca es la respuesta en forma de vía de escape al mundo controlado por el teatro comercial. Una de las principales tareas que se autoimpone el gobierno de la Segunda República es la difusión de la cultura y la alfabetización de las capas sociales más bajas y las zonas rurales. La cultura no es solo vista como un medio de transmisión de los valores republicanos sino también como una forma de otorgar poder al pueblo. Tal es la consideración del gobierno hacia esta idea que en la Constitución de 1931 se establece que «el servicio de la cultura era atribución esencial del Estado y que la riqueza artística del país quedaba bajo la salvaguardia del mismo» (Katona, 2014: 40-42).

Esta iniciativa se materializa en tres proyectos: las Universidades Populares, las Misiones Pedagógicas y los teatros ambulantes. En lo que al teatro respecta, la escena está controlada por el teatro burgués ideado para clases altas y restringida a autores como Jacinto Benavente, la comedia costumbrista y el sainete de los hermanos Álvarez Quintero, así como el teatro poético de Marquina y Villaespesa. Por ello, la revolución del llamado «teatro de urgencia» supone un cambio tan radical que posibilita el abandono de la grandeza del edificio tradicional para ser llevado a la sencillez de la calle y el ámbito rural (ibíd.: 44-45)

Las Misiones Pedagógicas dieron lugar a tres proyectos durante los años que se mantuvo la Segunda República: el Teatro del Pueblo, la Barraca y el Búho. La Barraca representa la consecución del proyecto que Lorca había diseñado con Falla durante los años 20, cuyo objetivo era aunar música, teatro popular y teatro de marionetas con fines pedagógicos. La visión de Lorca del teatro como una herramienta social queda reflejada en esta cita en una conferencia sobre teatro (Lorca, 1934):

El teatro es uno de los más expresivos útiles y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años

la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, pueden achabacinar y adormecer una nación entera.

A pesar de no ser el creador del proyecto, Lorca fue el gran impulsor, y como director llevó obras propias para ser representadas con títeres, pero también dio vida a grandes clásicos, como Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina o Juan del Encina. No obstante, dado el carácter educativo de la Barraca, todas las obras están adaptadas para facilitar el contenido a una población en su mayoría analfabeta para la que resultaba inaccesible el lenguaje de estos autores. La Barraca, compuesta por estudiantes de teatro, aficionados e incluso los hermanos de Lorca, que también llegaron a colaborar, llegó a recorrer 74 localidades desde su puesta en marcha en 1932 a su conclusión en 1936. Uno de los aspectos más característicos del grupo es el carácter igualitario entre los miembros: todos, incluido Lorca, colaboran en las tareas de preparación, montaje, iluminación, antes y después de cada representación; asimismo, el mono de trabajo de color azul, similar a la ropa que solían utilizar los obreros, tenía un efecto de acercamiento al público y naturalidad. A pesar del abandono de Lorca en 1935, el grupo continuó su labor llevando el teatro a todas partes hasta que la sombra de la Guerra Civil hizo imposible continuar (ibíd.: 50-53).

Durante su tiempo en la Residencia de Estudiantes en Madrid, el contacto continuo con numerosos artistas lleva a Lorca a conocer las corrientes artísticas del momento, entre las cuales destaca el surrealismo (Fuentes, 2005: 216):

Mucho de lo acontecido en la Residencia de Estudiantes de Madrid, las confluencias de Dalí, Buñuel y Lorca, las reminiscencias poéticas de los primeros cancioneros, las imágenes gongorinas, el mismo gongorismo y neopopularismo en el Grupo, la búsqueda siempre de lo «metarreal», logran el perfil aguzado y asentado en la estética y poética generacional que hace que, ante el influjo de «espíritu y letra», defina nítidamente las formas del surrealismo español.

La influencia del surrealismo se evidencia en especial en su producción poética, pero, al mismo tiempo, las obras de teatro se alimentan de esta fuerza para darle un nuevo sentido a la representación escénica. Desde sus primeras obras, como *El maleficio de la mariposa*, en la que se cuenta una historia de amor imposible cuyos personajes son insectos, hasta en una de sus últimas obras, *La fuerza de la sangre*. En consonancia con este movimiento, el simbolismo es recurrente en el teatro lorquiano, de manera que podemos encontrarlos en forma de metáforas, como los animales que pueden

representar, entre otras cosas, el ímpetu y la energía de los jóvenes, o plantas y árboles que evocan a la vida y el amor (Díez de Revenga, 1976: 21-22).

Sin embargo, la simbología lorquiana presenta un carácter variable, es decir, no siempre podemos identificar el mismo valor tras una imagen simbólica. Por ejemplo, el agua es utilizada como una referencia a la pureza, a algo fresco que limpia el espíritu, pero, del mismo modo, puede ser una fuente de fuerza incontrolable (ibíd.: 25-26). No obstante, existe una serie de símbolos recurrentes, de entre los cuales destacamos (ibíd.: 27; Johnston, 2007: 87):

- La luna: símbolo de tragedia. Su presencia a menudo precede a la muerte de un personaje y es representada con una constante sed de sangre.
- La sangre: símbolo de espíritu. Hace referencia al instinto que define a las personas, que en ocasiones lleva a dejarse guiar por los sentimientos.
- La navaja: símbolo de violencia. Tanto en su poesía como su teatro, la navaja representa la amenaza de aquel que la empuña.

«El arte popular, que se considera lo más típico de cada país, es lo más universal (refranes, canciones, etc.); es como lo natural: árbol, montañas, etc.» (Juan Ramón Jiménez en Ramos Espejo, 2011: 12). Esta cita, en el caso de Lorca, cobra una mayor importancia por el sustrato cultural presente en sus obras a través de numerosos elementos como las costumbres, los ambientes, la personalidad de los personajes, la estética, etc. Al igual que el traductor de obras literarias, el traductor teatral debe ser consciente de la función que desempeñan ciertos elementos en su origen para ofrecer una traducción coherente y representativa. En el caso del teatro lorquiano, este reto es aún mayor teniendo en cuenta las relaciones históricas e intraculturales de sus obras (Johnston, 2007: 82):

In other words, it is an act of performance whose primary function is the exploration of self and other, of the world as experienced and of possibilities alternate to that experience.

Comprender la función de la dimensión cultural dentro del lugar y momento histórico es obligatorio para ofrecer al público la experiencia de asistir a la representación de una obra de Lorca. Con Lorca se universaliza el carácter andaluz en su última obra, *La casa de Bernarda Alba*. Esta representa el culmen del teatro lorquiano – «a fitting climax to Lorca's dramatic writing» (Tyler, 2011: 13) – al combinar con maestría forma y fondo en una misma historia. El ambiente rural andaluz que describe es único y solamente

equiparable a La Mancha de Cervantes o al Macondo de García Márquez (Ramos Espejo, 2011: 258)

5.3. La casa de Bernarda Alba

El 19 de junio de 1936, solo dos meses antes de su muerte, Federico García Lorca pone fecha a su obra *La casa de Bernarda Alba* y la subtitula *Drama de mujeres en los pueblos de España*. De este modo pone fin a la trilogía de la que forma parte junto con *Bodas de sangre* y *Yerma*. Desafortunadamente, Lorca no tuvo la oportunidad de ver a Bernarda Alba sobre un escenario; solamente realizó varias lecturas entre amigos, como la del 24 de junio en casa de los Condes de Yebes o el día 15 de julio para el doctor Eusebio Oliver. El destino quiso que al día siguiente abandonara la capital llevado por el miedo y la preocupación por sus padres ante el levantamiento militar (Ramos Espejo, 2011: 255).

La casa de Bernarda Alba cuenta la historia de una madre controladora y dominante que gobierna sobre las vidas de sus cinco hijas con mano de hierro. Tras la muerte de su marido, Bernarda impone ocho años de luto. El matrimonio concertado entre una de las hijas, Angustias, y un hombre mucho más joven, Pepe el Romano, llena de envidia y resentimiento al resto de hermanas, en especial porque, con el matrimonio, esta escapa de la vida de presidio que padecen el resto de mujeres. Otra hija, Martirio, enamorada en secreto de Pepe, roba su fotografía del cuarto de Angustias. Adela, la más joven y vivaz de todas, lleva un tiempo sintiéndose atraída hacia Pepe y comienza a tener encuentros con él después de visitar a Angustias en su ventana. Sin embargo, esta aventura es destapada por Martirio, fruto de su resentimiento, después de descubrir a Adela saliendo del establo. Adela desafía a su madre, quien intenta imponer su voluntad, y afirma que seguirá viendo al hombre. En respuesta, Bernarda trata de dispararle mientras este escapa a caballo; sin embargo, Martirio, con aires de triunfo, miente y anuncia su muerte. Ante tal desgracia, Adela se suicida. Bernarda impone un nuevo periodo de luto e insiste en que todos anuncien que Adela murió virgen.

Los personajes que componen la obra son los siguientes:⁸

-Bernarda Alba: alrededor de los 60 años, representada como una figura dominante, controla a quienes la rodean, tanto a sus hijas como a las criadas que trabajan en su casa. Reprende el comportamiento de sus hijas por miedo a los posibles cotilleos dentro del

⁸ La información utilizada para describir a los personajes de la obra ha sido obtenida de Edwards (1983: 340), Galán (1989: 12) y la introducción a *The House of Bernarda Alba* que realiza Edwards en su edición de la obra (Lorca, 1988: xxxii-xxxviii).

pueblo. Impone un luto de ocho años por la muerte de su segundo marido. Su hija Angustias es fruto de un matrimonio anterior.

-Angustias: de 40 años de edad, es la mayor de las cinco hijas de Bernarda. Es descrita como no muy agraciada y con frecuentes problemas de salud. Está prometida a Pepe el Romano, lo cual es motivo de envidias, junto con las riquezas que su padre le dejó en herencia.

-Magdalena: 30 años, es la mayor de las hijas fruto del segundo matrimonio de Bernarda. Era la predilecta de su padre y el autor la presenta llorando continuamente por su fallecimiento. Con resignación, asume que su vida se reduce a las cuatro paredes en las que vive y que la felicidad no es más que una ilusión. Sigue las órdenes de su madre sin objeción ninguna.

-Amelia: con 27 años, desempeña un papel secundario en la obra. Tiene cierta experiencia en temas de amor, aunque se la representa de manera inocente. Su actitud pasiva la lleva a permanecer impasible en cierto sentido ante los conflictos que surgen en la familia.

-Martirio: a sus 24 años, es descrita físicamente como poco atractiva, en especial por su joroba. Su constante marginación y frustración amorosa la convierte en, como indica su nombre, en una mártir. La desilusión por todo y su carácter depresivo le hacen ver la vida como un proceso mecánico, opresivo e inamovible.

-Adela: la más joven de todas, sus 20 años de edad la llevan a tratar de luchar contra cualquier tipo de opresión o de reglas impuestas por su madre o la sociedad. Llena de optimismo, cree en el amor verdadero; sin embargo, sus encuentros con Pepe la llenan de fuerzas para luchar contra el poder de su madre y el qué dirán de las vecinas.

-María Josefa: cerca de los 80, es la madre de Bernarda. Aparece como un espíritu libre que vaga anunciando los acontecimientos que acechan a los personajes, pero nadie la toma en serio por su demencia senil. Sus intervenciones se mueven entre la fantasía y la realidad.

-La Poncia: 60 años, lleva más de treinta años trabajando en casa de Bernarda. Es los ojos y los oídos de Bernarda, siempre tratando de enterarse de lo que ocurre en su casa y en el pueblo. A pesar de la estrecha relación entre ambas, Bernarda continuamente le recuerda que ella es asalariada, lo cual, añadido a las continuas humillaciones que

recibe, provoca en la Poncia un odio contenido durante años. Es la primera en entender la situación problemática que existe en su casa.

-Criada: alrededor de los 50, está por debajo de la Poncia; sin embargo, comparte con ella el odio hacia Bernarda y su difunto marido, hacia este en especial por su acoso sexual. En ella se evidencia aún más si cabe la estratificación social: es ninguneada por Bernarda y ella echa de manera despreciativa a una mendiga que viene pidiendo.

-Prudencia: de 50 años, es vecina de Bernarda y acude a visitarla. A diferencia de Bernarda, no es capaz de controlar los problemas de su familia. Se refugia en la religión para escapar de su vida.

La casa de Bernarda Alba es considerada como la obra más completa y el punto álgido tanto en lo que a su trilogía de dramas rurales se refiere como a la producción teatral anterior (Edwards, 2003: 213):

In terms of structure it is certainly his brightest, most concentrated play, for the whole of the action takes place in the rooms of one house and the pace and movement are wonderfully controlled throughout. In addition, Lorca has created here some marvelously rounded and convincing characters.

Al igual que *Yerma* o *Bodas de sangre*, *La casa de Bernarda Alba* mantiene ese carácter realista que busca el autor con su teatro de realidades. Por ejemplo, en *La zapatera prodigiosa* es palpable el poder del cotilleo con malicia dentro de pequeñas comunidades y el dolor de los individuos que lo padecen. En *Bodas de sangre* se desarrolla el tema de los matrimonios concertados o la obsesión por el buen nombre y la buena familia. Esta relación entre la ficción y la realidad en Lorca, además del carácter fotográfico de la obra —el propio Lorca afirma que trata de ofrecer un «documental fotográfico» (Edwards, 2009: 188) —, ha llevado a biógrafos del artista a relacionar aspectos de sus obras con la sociedad española de su tiempo. Hacer comparaciones como la que propone Edwards (2005: 181) entre *La casa de Bernarda Alba* y el fascismo quizás sea llevar al extremo el trasfondo político y social de la obra: el biógrafo afirma que el personaje de Bernarda materializa las ideas fascistas, en constante alza durante los años 30. Asimismo, ve en su atuendo, de luto por la muerte de su marido, un recuerdo a las camisas negras fascistas, lo cual es erróneo si tenemos en cuenta que llevaban camisas azules. En contraposición al personaje de Bernarda nos encontramos con sus hijas, quienes luchan por abandonar ese ambiente opresivo para buscar un futuro mejor más allá del dominio de su madre. En especial, el personaje de

Adela se presenta como la rebelión constante ante todas las reglas impuestas, similar al espíritu que se respiraba en la España republicana al comienzo de la Guerra Civil (ibíd.: 187-188).

Algo que las tres obras comparten es la influencia de las tragedias griegas. El contraste entre las ropas negras y las paredes blancas, los fuertes y tan dispares sentimientos que mueven las acciones de los personajes, la sensación de imposibilidad de cambiar el futuro, el *pathos* que cada personaje interioriza de una manera, todo ello hace evidente la influencia de la tragedia en el poeta. Sin embargo, el sino, esto es, las fuerzas del destino que controlan la vida de los personajes, que con tanta fuerza dicta el desarrollo de la historia de *Bodas de sangre*, se repite en esta obra y es el verdadero enlace con la tradición trágica griega. El amor imposible da paso a la desesperación de Adela, quien encuentra en la muerte el último sentido a su sinvivir por la muerte de Pepe; de manera similar comenta Ramos Espejo sobre la trágica muerte de Lorca (2011: 17):

El sino es la palabra terrible que expresa lo inexplicable: el destino de los seres humanos, en la luz y en la oscuridad, del espíritu, en el sexo, en las pasiones, en las formas de dominio de unos seres sobre otros. Y la muerte, como resultado final: esa suerte última que el dramaturgo prepara y diseña para los jóvenes protagonistas de sus dramas rurales es la que seca el manantial creador de su vida, también de forma violenta y trágica.

No obstante, esta visión de la obra como culmen del ciclo no es asumida por todos los críticos de Lorca. Comparando las tres obras, Galán (1989: 31) ve cierto tipo de ruptura con las predecesoras, en especial, por la propia intención de Lorca de dejar de lado la tragedia y presentar un drama. El uso del verso queda reducido a momentos puntuales y se subraya el propio carácter documentalista. No obstante, en sentido estricto, la obra no se ajusta a la definición de drama ya que no relata las desgracias de los personajes, sino que «ahonda en las obsesiones y en la personalidad conflictiva de un grupo de mujeres obligadas a vivir un encierro sofocante» (ibíd.:31).

Podríamos decir que el tema principal de la obra es la lucha entre la «moral autoritaria, rígida y convencional», representada por Bernarda, y «el deseo de libertad», encarnado en María Josefa y Adela (Galán, 1989: 33). A raíz de este enfrentamiento surgen numerosos subtemas que en ocasiones mantienen una relación de causa-consecuencia. El férreo sometimiento de las hijas de Bernarda a esta última se asemeja a la vida en prisión. El dominio tiránico, materializado en el bastón que porta Bernarda, limita la

vida de las «prisioneras» a las paredes de su casa, dictamina cómo ha de ser su comportamiento y castiga a aquellas que no lo cumplen (153):

Adela: ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (ADELA arrebató un bastón a su madre y lo parte en dos.) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe.

La sensación de monotonía y claustrofobia por el continuo sonido de las campanas y el silencio impenetrable del verano aportan un ambiente siniestro al escenario en el que se desarrolla la acción. La imposición de pesadas tareas, como si se tratase de trabajos forzados, es algo natural tanto para las criadas como para las hijas de Bernarda. Los golpes de bastón en la entrada de Bernarda liderando el cortejo imponen el silencio y el fin del llanto de Magdalena; el vacío que aporta la falta de muebles en las habitaciones, el aislamiento al cual se ve sometida María Josefa o la pena impuesta de 8 años por el luto recuerdan a la vida que podría sobrellevar alguien en prisión (Edwards, 1983: 331-333) (Galán, 1989 12-14).

Sin embargo, Bernarda también es prisionera a su manera: es objeto de burlas y envidias por parte de las mujeres que acuden a su casa, de odio por sus hijas, así como sus empleadas, y traslada la imposición social de mantener el honor, la costumbre y la tradición cueste lo que cueste a las personas que están bajo su control. Mantener el buen nombre de su familia está unido al recto comportamiento que impone por miedo a que vecinos difundan habladurías que manchen su honra (35):

Bernarda: Ve con ella y ten cuidado que no se acerque al pozo.

Criada: No tengas miedo que se tire.

Bernarda: No es por eso... Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana.

Así pues, si Bernarda Alba representa las restricciones de una sociedad tradicional, también es símbolo del poder de la Iglesia católica en el momento histórico. La imposición del matrimonio concertado y el sexo concebido como método para tener descendencia condicionan la mentalidad de los personajes; solamente Adela trata de escapar a estas restricciones.

La reacción de los personajes ante las imposiciones y restricciones a las que se ven sometidas destaca el sentimiento de frustración. Este es un tema recurrente tanto en la poesía lorquiana –visible, por ejemplo, a través del lamento por la soltería de un grupo

de mujeres en *Elegía* o por la tristeza de Soledad Montoya en *El Romancero Gitano*— como en el soñador Curianito, en *El maleficio de la mariposa* (Edwards, 1983: 324). La frustración en las hijas de Bernarda les lleva a reaccionar de diferentes maneras: Martirio asume su vida sin enamorarse y dedicada a cumplir las órdenes de su madre, mientras que Adela lucha por cambiar la realidad en la que vive y busca por todos los medios escapar con Pepe el Romano (148):

Adela: He visto la muerte debajo de estos techos y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía.

5.4. Simbología de la obra

Como ya hemos comentado anteriormente, el simbolismo, junto con el surrealismo, es unas de las tendencias más influyentes en las obras de García Lorca. A lo largo de *La casa de Bernarda Alba*, nos encontramos numerosos símbolos y referencias; no obstante, podemos establecer tres categorías generales en lo que a simbología se refiere (Doménech, 1985: 197):

- Lo animal
- Lo vegetal
- Lo cósmico

La naturaleza desempeña un importante papel en la producción literaria lorquiana, por lo que no es de extrañar la presencia continua de referencias al medio rural. Lo animal siempre va encaminado a un objetivo: configurar a los personajes, ya sea mediante la intensificación de ciertos rasgos o bien de la situación dramática en la que son retratados (ibíd.: 197). Por ejemplo, Pepe el Romano, representante de la pasión, aparece montando a caballo, lo cual se enlaza directamente con el episodio del caballo garañón, el cual no para de dar coces para tratar de escapar de esas ataduras que le retienen en el corral. Algo también común es el dualismo en un mismo símbolo: en un primer momento se menciona a Pepe a lomos de su caballo para cortejar a Angustias, pero en el Acto III, escapa por la amenaza de Bernarda; este dualismo representa las consecuencias que puede traer la pasión: la vida o la muerte (ibíd.: 197-198). Asimismo, la figura de Pepe se asocia con una fiera, en este caso el león, para hacer referencia a la amenaza oculta que representa contra el poder que acumula Bernarda; así lo describe Adela (114):

Adela: Yo soy su mujer. (A ANGUSTIAS). Entérate tú y ve al corral a decírselo. Él dominará toda esta casa. Ahí fuera está, respirando como si fuera un león.

En cambio, los perros representan lo opuesto a esta fuerza incontrolable de la naturaleza: la sumisión. En ocasiones se mencionan los perros como guardianes de la casa, el ejemplo más claro se nos presenta en boca de la Poncia (19):

La Poncia: Pero yo soy buena perra: ladro cuando me lo dicen y muerdo los talones de los que piden limosna cuando me azuzan [...].

Las referencias a lo vegetal parten de la analogía como la figura maternal de la Tierra. La fecundidad se relaciona con el trigo, como cuando Adela viene del corral y tiene las enaguas llenas de paja, lo cual nos induce a pensar que Adela está embarazada en el momento de su muerte tras los encuentros con Pepe. Asimismo, las flores presentes en la corona que lleva puesta María Josefa y en el abanico que Adela le da a su madre nos hacen pensar en la alegría de la vida (ibíd.: 200-202).

Por último, lo cósmico participa del dualismo simbólico de Lorca. El agua, por ejemplo, es vida y muerte al mismo tiempo: por un lado, el agua representa el ansia de vivir, como en el caso de Martirio, en el Acto III, quien bebe agua sin dejar de mirar hacia el corral donde sabe que se encuentra su salida del mundo de opresión en el que vive; mientras que, por otro lado, el agua conduce a la muerte (ibíd.: 203-204) (31):

Bernarda: Es así como se tiene que hablar en este maldito pueblo sin río, pueblo de pozos, donde siempre se bebe el agua con el miedo de que esté envenenada.

Un símbolo de gran trascendencia en Lorca, tanto poesía como teatro, es la luna. La luna siempre es un anuncio de que la sombra de la muerte se cierne sobre los personajes (ibíd.: 206). En el Acto III, Martirio parece predecir la sombra que se aproxima sobre la familia:

Martirio: ¿Y no se habrá escapado a medianoche al corral? A Pepe le gusta andar con la luna.

5.5. Realidad vs. Ficción

A menudo se ha afirmado que el carácter fotográfico de las obras de Lorca se debe a la estrecha relación entre la realidad y la ficción recogidas en *La casa de Bernarda*

Alba. Las investigaciones biográficas en torno a Lorca han ayudado a distinguir aquello que es real de aquello que es invención literaria. En primer lugar, el contexto en el cual se enmarca la obra se corresponde con el ambiente rural en el que vive Lorca hasta que se traslada a Granada y al cual regresa durante los veranos. No obstante, el propio Lorca se abstiene de mencionar el pueblo en el que vive Bernarda con sus hijas; con esto, podemos pensar que Lorca pretende que el receptor se fije en el trasfondo de la obra y no en los aspectos realistas de la misma (García Posadas, 1985: 183):

Lorca parte siempre de situaciones conocidas, pero el ambiente de *La casa de Bernarda Alba* no corresponde ya a ningún pueblo identificable, ni siquiera al de ninguna región o de ningún país, porque trata, según hemos visto, de espacios y situaciones simbólicos.

Lorca retrata una sociedad andaluza depauperada, en la que las diferencias sociales están muy acentuadas y cuya subsistencia depende del medio rural. Para Pitt-Rivers (1971, en Ynduráin, 1985: 176) el carácter andaluz está presente en la conducta de los personajes, tejiendo así un entramado de relaciones basado en tres conceptos:

- La aceptación de valores comunes;
- La costumbre aceptada como ley;
- La sanción aceptada de la opinión pública.

Ya vemos que en la figura de Bernarda se condensan estos tres valores, por lo que no debemos cegarnos con el personaje, sino en lo que representa. La necesidad que algunos biógrafos han tenido de ponerle rostro a Bernarda Alba no es más que una simple anécdota, ya que lo que trata el autor de hacernos llegar es lo que simboliza dicho personaje. No obstante, gracias a estos y a algunos miembros de su familia hemos podido descubrir dónde se encuentra el origen de esta obra. En primer lugar, el personaje de Bernarda Alba se basa en una vecina de Asquerosa (Valderrubio) llamada Frasquita Alba. Esta era vecina de sus primos, los Delgado García, quienes compartían con ella un pozo. Según recuerda Isabel, la hermana de Federico, Frasquita era amable y siempre que trataba con don Federico sobre temas de agricultura lo hacía de buenas maneras; no obstante, siempre que lo visitaba aprovechaba para hacer comentarios y criticar la moral de la gente del pueblo. El joven Lorca acudía a casa de sus primas para jugar y de ahí viene el contacto con los Alba; entre juegos pudo entrar en esa casa y vivir en aquel ambiente (Ramos Espejo, 2011: 227).

Sí es cierto que Frasquita se casó en segundas nupcias con otro hombre; sin embargo, del primer matrimonio tuvo un hijo y dos hijas, y del segundo tres hijas y un hijo. Asimismo, existió un Enrique Humanes (o Humanas) que pretendió durante un tiempo a

una de las hijas de Frasquita, igual de real que José Benavides, conocido como Pepe el Romano, quien recibe su sobrenombre por el pueblo Romilla o Roma la Chica, pero en lugar de ser marido de Bernarda, estaba casado con Amelia, una de las hijas de Frasquita (Edwards, 2003: 190).

Incluso anécdotas que colorean la obra de realismo son adoptadas de la experiencia de Lorca. Por ejemplo, a través de su prima Clotilde (Ramos Espejo, 2011: 229) hemos podido saber que la escena en la que Adela decide ponerse su vestido verde y esconderse de los vecinos que llenan su casa es en realidad algo que le ocurrió a ella. Francisco (1981, en *ibíd.*: 245), hermano de Federico, al hablar sobre la veracidad de los personajes de la obra comenta lo siguiente:

Son reales, en su mayoría, los nombres de los personajes, alguna circunstancia menor, alguna subacción que ahora concurre una unidad de propósito, aunque en la realidad de donde procede, significaba otra cosa o apenas tenía significación. La invención opera sobre un medio concreto, cuya realidad se exalta y agudiza en términos también creadores, en sentido ultra-realista, diríamos.

En conclusión, Lorca bebe de todas las fuentes que le rodean (la cultura popular, las vivencias, la situación sociopolítica, etc.) y se apodera de aquellas experiencias para moldear a unos personajes y una historia totalmente nueva. Su visión literaria apegada a la realidad nos abre una ventana hacia la historia de una España anquilosada en el pasado y al borde del colapso en los años previos a 1936. (García Posada, 1985: 168).

6. Metodología

Una vez que hemos proporcionado un contexto para el desarrollo de la investigación y una base teórica sobre la que vamos a construir el presente estudio, es preciso que nos centremos en este apartado en presentar la metodología que nos va a servir para entender y clasificar los RRCC (Referentes culturales) y estudiar su traducción al inglés. Tras este paso, valoraremos los resultados de manera cualitativa y cuantitativa y, a través de la propuesta de Marco (2004), compararemos las técnicas empleadas con los grados de culturicidad e información para concluir qué aspectos se han priorizado durante el proceso traslativo.

Como punto de partida, hemos confeccionado un corpus con dos versiones en inglés de la obra *La casa de Bernarda Alba*. Llevar a cabo el análisis comparativo con dos traducciones viene determinado por dos objetivos: primero, que podamos observar diferencias entre las decisiones de cada traductor o equipo de traductores y, segundo, contrastar las posibles semejanzas y diferencias entre ambos teniendo en cuenta que estas traducciones cumplen objetivos distintos. La primera traducción data de 1998 y corre a cargo de Gwynne Edwards para la editorial Methuen. Se presenta como una versión bilingüe, en inglés y en español, y cuenta con una introducción acerca del contexto social e histórico de la misma, así como una breve descripción de los aspectos más destacables de los personajes. Sin embargo, el aspecto más importante de esta edición es la inclusión de numerosas notas explicativas sobre conceptos o referentes que el traductor ha considerado problemáticos a la hora de traducirlos. De esta manera, percibimos un carácter específico en la traducción, centrado en el estudio de la obra y, por lo tanto, cuenta con un receptor distinto al de la segunda traducción que presentamos. La segunda traducción con la que vamos a trabajar fue publicada en 2001 por Penguin Books y corre a cargo de Michael Dewell y Carmen Zapata. En el prefacio de la obra, los traductores comentan como esta nueva traducción ha sido una meta que han perseguido durante mucho tiempo en busca de una versión que ofrezca una fluidez natural del diálogo para su representación en inglés como ya han conseguido al llevar a escena sus versiones de *Bodas de sangre* y *Yerma*.

Posteriormente, hemos comenzado identificando aquellas palabras o expresiones que pueden presentar una connotación cultural a través de una observación comparativa entre el texto original y las traducciones. A continuación, hemos extraído las palabras identificadas, así como las traducciones propuestas y el contexto en el cual aparecen mencionadas. Para constatar que se trata de términos específicos andaluces hemos consultado numerosas obras, de entre las cuales destacan Ropero Núñez (1989), Alcalá

Venceslada (1998) y el Atlas Lingüístico y Etnográfico de Andalucía de Alvar *et al.* (1961-1973).

Con una selección ya conseguida, hemos establecido una clasificación de RRCC a partir de las propuestas recogidas en apartados anteriores (Cf. 3.2.) y presentamos nuestra propuesta adaptada a las características de los elementos culturales analizados. Una vez indexados los elementos, hemos desarrollado el estudio comparativo desde un punto de vista cualitativo y cuantitativo para observar cuáles son las técnicas empleadas en la traducción de estos. Para llevar a cabo este objetivo, a partir de las propuestas recogidas (Cf. 3.3.), exponemos nuestro planteamiento ajustado a la especificidad del estudio.

Con los datos recogidos y analizados, valoramos, en primer lugar, cuáles son las tendencias principales en relación al empleo de técnicas de traducción, así como si se percibe una intención clara en cuanto al papel de la cultura en los textos en versión inglesa y, en segundo lugar, recurrimos a la propuesta de Marco (2004) para examinar qué grado de información y qué grado de culturicidad presentan las traducciones propuestas por ambos equipos de traducción; de esta manera, conseguimos observar de manera directa el impacto y la recepción de los elementos culturales andaluces en un contexto sociocultural ajeno al suyo original.

El punto central del estudio reside en dirimir cuáles, de entre todos los referentes culturales recogidos, pertenecen a la cultura andaluza. Por lo tanto, debemos confeccionar una clasificación que gire en torno a los rasgos predominantes del contexto sociocultural descrito en la obra como, por ejemplo, la agricultura y el medio rural, las tareas domésticas restringidas a la mujer o las referencias a la religión católica. Asimismo, por las características propias de la obra, podemos observar que los referentes más comunes van a estar ligados a tres ámbitos: al mundo interior, al mundo exterior y al papel de la mujer. En primer lugar, nos vamos a encontrar con numerosas referencias a partes de la casa, objetos o utensilios que forman parte del día a día de los personajes; su confinamiento dentro de las paredes de su casa por el luto del padre de familia les obliga a permanecer encerradas, por lo que, en segundo lugar, las referencias al exterior aparecen como evocaciones a la libertad de la que Bernarda priva a sus hijas y, por lo tanto, se presentan en menciones a otros personajes externos al desarrollo de la obra; y por último, la figura de la mujer en la sociedad de la primera mitad del siglo XX queda prácticamente reducida a las tareas domésticas y el cuidado de los hijos, por lo que son frecuentes las menciones a actividades como la costura o la cocina.

Para llevar a cabo nuestra clasificación hemos partido de las tres propuestas recogidas anteriormente. A partir de Newmark (1988) hemos establecido una serie de categorías principales, y, siguiendo las clasificaciones de Santamaría (2001) y Mangiron (2008), hemos adecuado las subcategorías a las dimensiones culturales observadas:

1. Medio natural: dentro de esta categoría vamos a incluir las subcategorías de biología, topografía y meteorología. Tanto los referentes relacionados con la flora y fauna como los accidentes geográficos son comunes por el desarrollo de la acción en un medio rural. Asimismo, la meteorología es parte importante del saber popular de las zonas rurales y agrícolas, por lo que estimamos que su relevancia puede ser destacable.

2. Cultura histórica: en esta sección nos encontraremos con edificios, acontecimientos, símbolos y personajes que forman parte de la historia de dicha región. Asimismo, incluimos los sistemas de medida y la moneda, aunque podría darse el caso de que las menciones no sean específicamente andaluzas, sino comunes a la sociedad española.

3. Cultura social: bajo este nombre vamos a tratar todos aquellos referentes relacionados con el trabajo y la familia, así como los diversos estatus sociales. Igualmente trabajaremos con denominaciones culturales, tanto por medio de antropónimos, como referencias a la geografía cultural de la región: edificios, ciudades, barrios, etc. Además, hablaremos de los hábitos y costumbres que forman parte de la vida diaria de los personajes.

4. Instituciones culturales: todas aquellos RRCC relacionados con el arte, la educación y la religión, que en este caso será únicamente referida a la religión católica.

5. Cultura material: todos aquellos utensilios, herramientas y otros objetos que formen parte de la dimensión social de los personajes en sus distintas formas. Por ello, daremos cabida a RRCC relacionadas con la alimentación, la indumentaria o el hogar, así como objetos empleados en actividades cotidianas y de ocio.

6. Cultura lingüística: aunque haya cierto debate en la consideración del andaluz como dialecto o variante lingüística, vamos a centrarnos en destacar aquellas expresiones, frases hechas, dichos e insultos que puedan ser identificables como propiamente andaluces.

Dicho esto, podemos plantear la tabla con las distintas categorías y subcategorías desarrolladas de la siguiente manera:

1. Medio natural
 - 1.1. Biología (flora y fauna)
 - 1.2. Topografía
 - 1.3. Meteorología
2. Historia
 - 2.1. Edificios
 - 2.2. Acontecimientos
 - 2.3. Símbolos
 - 2.4. Personajes
 - 2.5. Unidad de medida
 - 2.6. Unidad monetaria
3. Cultura social
 - 3.1. Relaciones profesionales
 - 3.2. Relaciones familiares
 - 3.3. Estatus social
 - 3.4. Hábitos y costumbres
4. Instituciones culturales
 - 4.1. Bellas artes (pintura, escultura, música, etc.)
 - 4.2. Religión
 - 4.3. Educación
5. Cultura material
 - 5.1. Hogar
 - 5.2. Alimentación
 - 5.3. Indumentaria
 - 5.4. Ocio
6. Cultura lingüística
 - 6.2. Expresiones
 - 6.3. Frases hechas y dichos
 - 6.4. Insultos

En lo que se refiere a técnicas de traducción, hemos partido de los planteamientos anteriormente expuestos (Cf. 3.3.) de Newmark, Molina y Hurtado Albir, así como de Franco Aixelá, para presentar una propuesta combinada de técnicas de traducción. En algunas ocasiones nos encontraremos con solapamientos en cuanto a la definición o a la denominación de técnicas entre los distintos autores, pero expondremos la función de todas las técnicas seleccionadas para evitar confusión. De la misma manera que pueden articularse adoptando los conceptos de *extranjerización* y *domesticación* de Venuti como referencias, utilizamos esta visión para, desde una perspectiva descriptivista,

estudiar la(s) postura(s) que puedan observarse en las traducciones analizadas. Para poder estimar qué técnica ha sido empleada en cada caso vamos a centrarnos en establecer una comparación entre la definición que hemos obtenido durante la consulta de bibliografía centrada en la recopilación de voces y expresiones andaluzas, en especial previas a la primera mitad del siglo XX, y la definición en inglés que podemos encontrar en recursos de referencia como el diccionario Merriam-Webster o la enciclopedia Britannica. Es preciso mencionar, dadas las características de la investigación, que no vamos a dedicar un apartado de manera específica a la traducción de la fraseología de la obra. Este tema requiere de una especial atención y supondría sobrepasar los límites del mismo, por lo que trataremos los ejemplos de frases hechas y expresiones idiomáticas como una categoría más dentro de los referentes culturales. El análisis cualitativo, en el cual valoraremos de manera individual los casos recogidos mediante la comparación de términos y la determinación de las técnicas empleadas, va de la mano del análisis cuantitativo, en el cual expondremos las cifras en relación al empleo de las técnicas observado en el primer paso para determinar qué se ha primado durante el proceso de toma de decisiones.

Así pues, planteamos las técnicas que van a formar parte del núcleo de dicha investigación:

1. Transferencia: también conocida como préstamo, consiste en el empleo de un extranjerismo en la LM, independientemente de si ha sido adaptado fonético-fonológicamente a las convenciones de esta.
2. Sinónimo cultural: en otras ocasiones esta técnica es referida como equivalente cultural (Newmark); sin embargo, optamos por la denominación de Franco Aixelá, ya que a menudo, al emplear un referente que sea funcionalmente equivalente en la CM, suelen apreciarse distintos grados de sinonimia, si bien prácticamente se llega a la equivalencia plena.
3. Descripción: en relación a la técnica anterior, en vez de buscar un sustituto que funcione de la misma manera que el original, con esta técnica se opta por detallar de la manera más explícita posible el referente y facilitar su comprensión.
4. Traducción literal: ya que entendemos este proceso como una traducción centrada en sustituir el sintagma o la expresión palabra por palabra de la manera más cercana su original, pero siempre teniendo en cuenta el grado de comprensión en la lengua meta.

5. Calco: al igual que la Traducción literal, el calco parte de literalidad del sintagma o la expresión, sin embargo, se basa en introducir un nuevo término o expresión en la lengua de llegada.

6. Reducción: esta técnica, ya sea total, que llevaría a la eliminación por completo del referente cultural, o parcial, que supondría la omisión de ciertos aspectos contenidos dentro del elemento cultural, condensa las técnicas de Omisión y Compresión (Molina y Hurtado, 2002), ya que observamos un alto grado de similitud al comparar el resultado de ambos procedimientos.

7. Amplificación: entendemos esta técnica como la introducción de aspectos no presentes en el término original para facilitar su comprensión en el contexto de llegada. Su inclusión puede ser directa al aplicarse sobre la traducción del referente o mediante glosas o notas al pie de página que aclaren su significado.

8. Generalización: al emplear un hiperónimo conseguimos que el término original sea más accesible para el público general y así se obvia la especificidad que pueda presentar el mismo.

9. Equivalente acuñado: en casos en los que una institución o una organización han establecido una traducción para un determinado concepto o término y se recurre a este hablamos de Equivalente acuñado.

10. Creación autónoma: cuando el traductor opta por introducir aspectos no presentes en el concepto original podemos observar que se ha recurrido a la Creación. Hemos optado por descartar la nomenclatura de Molina y Hurtado, Creación discursiva, ya que entendemos que las inclusiones pueden darse más allá del plano discursivo.

9. Modulación: al incluir un cambio de punto de vista o de perspectiva para con el referente cultural, tanto en el plano léxico como en el estructural, estamos haciendo efectiva una Modulación.

10. Particularización: con esta técnica descendemos un escalón en el nivel de especificidad terminológica al recurrir a un término más específico que el término original. Dicha técnica representa el efecto opuesto al descrito en la técnica de Generalización.

Estas técnicas que hemos recogido anteriormente van a ser aplicadas para determinar cuál ha sido la técnica empleada en cada caso, atendiendo a las definiciones de las traducciones propuestas.

7. Análisis

La elección de *La casa de Bernarda Alba* para la presente investigación parte del interés por conocer el papel que desempeña el contexto cultural que impregna la obra de una manera tan distintiva, aportando un gran color en forma de expresiones y léxico propio de la sociedad andaluza de los años 20 y 30 del siglo XX. Esta especificidad geográfica y temporal se convierte en un rasgo característico y único de la identidad cultural reflejada en su obra; es por ello por lo que nos vamos a centrar en descubrir cuál es el enfoque que se aplica a la traducción de dichos elementos en el marco de la traducción teatral. Dentro de esta tendencia documentalista de las obras teatrales de Lorca, ya patente en *Yerma* o en *Bodas de Sangre*, el lector se empapa de la idiosincrasia propia del autor a la hora de plasmar una historia realista y costumbrista al mismo tiempo que la tiñe de elementos simbólicos.

Es por eso por lo que en el siguiente apartado vamos a desarrollar el estudio empírico de esta investigación en el que realizaremos un análisis comparativo entre las traducciones seleccionadas y el texto original. El contexto cultural que enmarca la historia se distingue por representar una sociedad estamental regida por los valores tradicionales y católicos que guían y censuran el comportamiento de los personajes. Asimismo, se trata de una sociedad con grandes divisiones sociales, en la cual el único motor económico es la agricultura y la ganadería, que permiten que los más pobres puedan subsistir y los más ricos puedan disfrutar de sus privilegios.

El análisis va a seguir un desarrollo doble: en primer lugar, vamos a exponer los datos desde una perspectiva cualitativa mediante la comparación entre original y traducciones para posteriormente establecer qué técnica ha sido empleada en cada uno de los casos. A continuación, expondremos los datos desde un punto de vista cuantitativo para valorar cuáles son las tendencias predominantes en ambas traducciones.

Siguiendo la clasificación desarrollada en el apartado de Metodología (Cf. 6), hemos establecido 6 categorías que responden a los diversos tipos de referentes culturales andaluces que hemos detectado en la obra. A continuación, hemos comparado el original con las traducciones propuestas y hemos determinado qué técnicas o estrategias han sido aplicadas, siguiendo la metodología anteriormente expuesta. A la hora de contextualizar los ejemplos vamos a presentar los fragmentos en los que aparecen los referentes, tanto originales como traducidos.

7.1. Análisis cualitativo

Medio natural

Fauna

La historia se desarrolla en un ambiente rural, por lo que no es de extrañar que las referencias al campo y la agricultura sean constantes. Tanto la fauna como la flora suelen surgir a lo largo de la obra, siempre con un trasfondo simbólico, pero identificamos «colorín» (72) como un referente específico de la cultura andaluza. Alcalá Venceslada (1998: 264) lo define como «ave persiforme, similar al jilguero, de plumaje pardo por el lomo, blanco con una mancha roja en la cara, y en las alas y cola, negro manchado de amarillo y blanco» y, por un lado, Edwards lo traduce como «linnets», y, por otro, Dewell y Zapata lo traducen como «finches». Si comparamos los nombres científicos, primero del jilguero, *carduelis carduelis*, (Britannica, 2015) con el de las traducciones, *linaria cannabia* y *fringilla coelebs*, (ibid,) respectivamente, nos hace ver que se emplean especies diferentes y por tanto observamos el uso de una sustitución del referente cultural a través de un Sinónimo cultural. El diálogo en el que viene mencionado es el siguiente:

Poncia. Luego se portó bien. En vez de darle por otra cosa, le dio por criar **colorines** hasta que murió.

Poncia. Afterwards he behaved himself. Instead of getting any fancy ideas, he took to breeding **linnets** until he died.

Poncia: Aftewards, he behaved himself. Instead of doing something else, he took up breeding **finches** - until he died.

Flora

Como ya comentamos anteriormente, la agricultura desempeña un papel fundamental en la vida de los Alba y muchas de las familias de la zona, tanto adineradas como humildes. Por lo tanto, no es extraño que Bernarda, en su nuevo papel de cabeza de familia, se encargue de asuntos relacionados con la labor agrícola. Un referente mencionado es la «era», es decir, el campo de labranza en el cual se cultiva o bien el espacio que se deja en barbecho sin cultivar ni labrar (Ropero Núñez, 1989: 49). La frase concretamente en la que aparece mencionado es «¿Habéis empezado los trabajos en la era?» (25), la cual ha sido traducida, en primer lugar, por «Have you started the threshing?» y, en segundo lugar, por «Have you begun to thresh your wheat?». Se evita

la traducción del término y se interpreta que, al tratarse de la época de verano, cuando se habla de trabajos se refieren a la cosecha del trigo. Es por ello por lo que estimamos que se ha producido una eliminación y en cierto grado una Creación autónoma, ya que da por hecho que el cultivo que trabajan es el trigo y no otro.

Historia

Edificios

Es difícil encontrar ejemplos de edificios históricos en esta obra, ya que toda la acción se desarrolla dentro de una casa. Las únicas menciones al exterior son puntuales, pero podemos destacar un caso: las «chozas de tierra» (23), definidas como «una cabaña redonda» hecha a base de «palos cubiertos de tamara y abulaga» (Álvarez Ezquerro, 2000: 244). Estas chozas suelen ser edificaciones que aquellos con pocos recursos económicos suelen construirse a base de ramas, maderas y arcilla o barro. Las traducciones propuestas son «huts of mud» y «mud hut». Tratando de interpretar el concepto, se ofrece una Traducción literal del término.

CRIADA. Fuera de aquí. ¿Quién os dijo que entrarais? Ya me habéis dejado los pies señalados. (Se van. Limpia). Suelos barnizados con aceite, alacenas, pedestales, camas de acero, para que traguemos quina las que vivimos en las **chozas de tierra** con un plato y una cuchara.

SERVANT. Get out of here! Who said you could come in? Look at the mess you've made with your feet! *The BEGGAR WOMAN leaves. The SERVANT scrubs.* Floors polished with oil, cupboards, pedestals, iron bedsteads. A bitter pill to swallow for those of us who live in **huts of mud**, with a plate and a spoon.

MAID: Get out of here! Who said you could come in? Now you've tracked up my floor. [*They exit. The MAID continues scrubbing.*] Floors polished with oil, cupboards, pedestals, steel beds. It's a bitter thing to swallow when you live in a **mud hut** with one plate and one spoon.

Cultura social

Profesiones

Las diferencias sociales marcan en buena parte las formas de tratamiento entre los personajes. A pesar del largo tiempo que la Poncia lleva trabajando en casa de Bernarda y la confianza que ambas tienen, esta última le recuerda en numerosas ocasiones que su relación es totalmente económica. El estatus social de cada individuo viene determinado, en gran parte, por su profesión o el origen de su familia. Por ejemplo, cuando la Poncia le recrimina a Bernarda que rechazara el casamiento entre una de sus hijas y Enrique Humanes, la madre dominante le recuerda lo siguiente (103):

BERNARDA. (*fuerte*): ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanes mientras yo viva! Su padre fue **gañán**.

El término «gañán» es utilizado en varias ocasiones (41, 46, 103, 123) como sinónimo del «trabajador del campo que está siempre con el mismo amo y cobra por años» (ALEA IV: 927). La división social entre adinerados y trabajadores es inmensa en esta sociedad tradicional, por lo que incluso se podría afirmar que empleo y estatus social son lo mismo. Para su traducción, Edwards utiliza tanto «farmhand» como «farmhands» indistintamente para referirse a «a hired laborer on a farm» (Merriam-Webster, 2015). En cambio, Dewell y Zapata utilizan de manera alternativa «field hand», «field hands» o «hired hands», definido como «an outdoor farm laborer». Podríamos decir que opta por la Generalización del referente cultural, ya que se pierde ese carácter de bajo estatus social que imprime el término español. Destacamos algunos ejemplos:

BERNARDA (*strongly*). I'd do it a thousand times! My blood shan't mix with Humanes blood as long as I live! His father was a **farmhand**.

MARTIRIO. The stories people invent! I waited at my window once in my nightdress till daylight. He'd told his **farmhand's** daughter to tell me he'd be coming. He never did. It was all just talk. Then he married another girl who had more money.

BERNARDA [*loudly*]: And I would do it a thousand times again! My blood will never mix with that of Humanes family – not as long as I live! His father was a **field hand**.

MARTIRIO: The things people make up! One time I stood at the window in my nightgown until daylight because his **field hand's** daughter told me he was going to come, and he didn't. It was all just talk. Then he married someone with more money than me.

Unidades de medida

Como ejemplo de unidad de medida, nos encontramos con el término «marjales» (99), el cual puede ser definido como «término característico y tradicional para medir la superficie de la vega del río» (Jiménez Ramírez, 2002: 29). De nuevo la influencia del mundo rural y agrícola hace acto de presencia, en este caso en una discusión entre Martirio y Adela, enamoradas en secreto de Pepe el Romano, y Angustias, su prometida. Critican que este se haya interesado por su poder económico y sus posesiones más que por su belleza de la siguiente manera (72):

ANGUSTIAS. Yo no tengo la culpa de que Pepe el Romano se haya fijado en mí.

ADELA. ¡Por tus dineros!

ANGUSTIAS. ¡Madre!

BERNARDA. ¡Silencio!

MARTIRIO. Por tus **marjales** y tus arboledas.

De esta manera, utilizan «marjales» como una medida para referirse a las grandes extensiones de terreno que cubren sus posesiones. Ambas traducciones proporcionan «orchards» para dicho término, cuya definición, «a place where people grow fruit trees», hace referencia a los terrenos paralelos a un río, aunque parecen omitir el sentido de unidad de medida. Es por eso por lo que observamos el empleo de una Reducción del término.

MARTIRIO. For your land and your **orchards**!

MARTIRIO: For your fields and your **orchards**!

La «gavilla», definida como «conjunto de haces de mies» (Alcalá Venceslada, 1998: 298), puede entenderse como una forma de medir el trigo. Se utiliza en la expresión «apretado como una gavilla de trigo» (86) y en ambas traducciones se utiliza el término «sheaf» como equivalente. La definición de dicho término en inglés recogida en Merriam-Webster (2015) es la siguiente: «a bunch of stalks and ears of grain that are

tied together after being cut». De este modo, observamos que se ha empleado un Sinónimo para el término en cuestión:

PONCIA. The one who was arranging it was a boy with green eyes, firm as a **sheaf** of wheat.

PONCIA: The one who arranged it was a boy with green eyes, as tight as a **sheaf** of wheat.

Estatus social: Antropónimos

En este apartado podemos encontrar dos tipos de nombres propios, aquellos cuyo significado tiene un valor simbólico y aquellos nombres propios con un sobrenombre. La traducción de nombres propios son un factor de relevancia en la traducción de referentes culturales, primero, por tratarse de elementos habituales en la cultura origen; segundo, por los numerosos procedimientos que se pueden utilizar; y, en tercer lugar, por las complicaciones que supone (Moya 2000 en Currás 2009: 104).

La mayoría de los nombres propios de la obra han sido mantenidos tal y como son en su forma original; por ejemplo, Bernarda, Prudencia o María Josefa. El único detalle en este sentido es la supresión de *la* en el nombre de «la Poncia». Otros nombres propios, como «Martirio» o «Angustias», son también nombres comunes en español, por lo que puede existir cierta correlación entre su significado y la personalidad de los personajes. En cualquier caso, los traductores optan por mantenerlos de manera integral y descartar ese trasfondo de los personajes.

En cuanto a aquellos nombres con apodos, como, por ejemplo, «Evaristo el Colín» (77), suponen una dificultad añadida ya que son parte inherente del antropónimo. En la primera traducción, se mantiene el nombre de manera integral; sin embargo, en la segunda traducción se plantea una adaptación del término a raíz de lo siguiente: el caso de «el Colín» tiene cierta complejidad; en primer lugar, el apelativo «colín» se utiliza para referirse a aquellas personas «sin historia conocida» (Álcalá Venceslada 1998: 158); y segundo, como recoge Edwards en su traducción, tras la edición de Mario Hernández, este apodo se cambia por «el Colorín» para destacar su pasión por la cría de estas aves. Es por ello por lo que los traductores de la segunda traducción utilizan «Evaristo the Birdman» para recalcar el rasgo más significativo del personaje. Observamos, pues, que se ha realizado una Creación autónoma para dicho concepto.

PONCIA. Esas cosas pasan entre personas ya un poco instruidas que hablan y dicen y mueven la mano... La primera vez que mi marido **Evaristo el Colín** vino a mi ventana... ¡Ja, ja, ja!

PONCIA. That's what happens when you're with someone with a bit of knowledge, who can talk a lot and wave his hands about... The first time my husband **Evaristo el Colorín** came to my window... Ha, ha, ha.

PONCIA: Such things are easy for people with a little experience, who talk and say things and wave their hands around. The first time my husband, **Evaristo the Birdman**, came to my window – ha, ha, ha!

Otro ejemplo que hemos detectado en la obra es el de «Paca la Roseta» (38). Se llama «roseta» a un «grupo de cardos secos donde se ponen espartos con liga para cazar pajarillos» (Alcalá Venceslada, 1998: 556). Este personaje es criticado por serle infiel a su marido con varios hombres, por lo que este sobrenombre puede llevar implícita cierta crítica. En cualquier caso, ambas traducciones mantienen el antropónimo como Préstamo.

PONCIA. Hablaban de **Paca la Roseta**. Anoche ataron a su marido a un pesebre y a ella se la llevaron a la grupa del caballo hasta lo alto del olivar.

PONCIA. They were talking about **Paca la Roseta**. Last night they tied her husband to a trough and carried her off on horseback to the top of the olive-grove.

PONCIA: They were talking about **Paca la Roseta**. Last night they tied her husband up in a stall, threw her over the back of a horse, and carried her off to the top of the olive grove.

El comportamiento de ciertos personajes da pie a la crítica por parte de los ideales más tradicionales, especialmente materializados en el personaje de Bernarda. Todos aquellos personajes que no se ajustan a su visión de rectitud moral son objeto de sus más duras palabras, como puede ser el caso de la Librada.

Un ejemplo que representa esto que comentamos es el término de «querida». Según podemos observar en el ALEA (V: 1328), el concepto de «querida» se define como la

persona que mantiene relaciones con otra persona casada, es decir, la amante, y en la obra aparece en el siguiente contexto (151):

ADELA. Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes, y me pondré delante de todos la corona de espinas que tienen las que son **queridas** de algún hombre casado.

En primer lugar, Edward propone una Descripción del concepto con la traducción «women who are loved» de manera que explica el concepto en lugar de buscar un sustituto. En segundo lugar, Dewell y Zapata recurren al término «mistress», dicese de «a woman other than his wife with whom a man has a continuing sexual relationship». De forma que observamos que la Traducción Literal se ajusta de manera muy cercana a lo que el original representa.

ADELA. I can't stand the horror of this house any more, not after knowing the taste of his mouth. I'll be whatever he wants me to be. The whole village against me, burning me with their fingers of fire, hounded by those who claim they are respectable, and in front of them all I'll put on the crown of thorns that **women wear who are loved** by a married man.

ADELA. I can't stand the horror of this house any more, not after knowing the taste of his mouth! I will be what he wants me to be. With the whole town against me, branding me with their fiery fingers, persecuted by people who claim to be decent, and right in front of them I will put on a crown of thorns, like any **mistress** of a married man!

Geografía cultural

Como parte de la geografía hemos observado la mención del término «trochas» en el siguiente contexto (113):

PONCIA. Y para ocultar su vergüenza lo mató y lo metió debajo de unas piedras; pero unos perros, con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La traen arrastrando por la calle abajo, y por las **trochas**

y los terrenos del olivar vienen los hombres corriendo, dando unas voces que estremecen los campos.

Las «trochas», como en la frase «echar o tomar por la trocha», hacen referencia a los caminos o atajos que permiten llegar más rápido de un lugar a otro, en este caso de los campos al pueblo (ALEA: 872; Alcalá Venceslada, 1998: 626). La traducción propuesta en ambas traducciones es «path», con el cual se pierde ese sentido de premura con la que se aproximan los hombres del pueblo tratando de acortar camino por donde pueden. De esta manera, podemos determinar que se produce una Generalización del concepto.

PONCIA. And to hide her shame she killed it and buried it under some stones; but some dogs, with more heart than many a human being, rooted it out and, as if guided by the hand of God, left it on her doorstep. Now they want to kill her. They are dragging her down the Street, and the men are running along the **paths** and from the olive-groves, shouting so loud they are making the fields tremble.

PONCIA: And to hide her shame, she killed it and put it under some rocks. But some dogs, with more feelings than many creatures, pulled it out, and as if led by the hand of God, they put it on her doorstep. Now they want to kill her. They're dragging her down the street, and the men are running down the **paths** and out of the olive groves, shouting so loud the fields are trembling.

El ejemplo que desarrollamos a continuación no es exactamente parte de la geografía cultural, pero se puede incluir dentro de esa manera particular de designar fenómenos naturales. Este es el caso de «nublo» (67) al que se refiere Magdalena:

MAGDALENA. Yo me levanté a refrescarme Había un **nublo** negro de tormenta y hasta cayeron algunas gotas.

El término «nublo», según recoge el ALEA (IV: 845), se emplea para hablar del momento en el que «el cielo se halla cubierto de nubes o nubes tormentosas». Este significado queda recogido por ambas traducciones, las cuales lo traducen como «storm-cloud». Este consigue recoger, a través de la Descripción, el contenido informativo del término original:

MAGDALENA. I got up to cool myself off. There was a **black storm-cloud** and even a few drops of rain.

MAGDALENA: I got up to cool off. There was a black **storm cloud** and even a few drops of rain.

Cultura material: Hogar

Ya que la obra se desarrolla en el interior de una casa, en contadas ocasiones se hacen referencias a las partes exteriores del complejo, incluso Bernarda reprende que sus hijas se asomen a la puerta de la calle. Es por ello por lo que podemos observar continuas menciones a las partes de la casa o elementos de la misma. Asimismo, el papel de la mujer de la época queda restringido a la limpieza de la casa, las tareas de costura, la cocina y el cuidado de los niños, por lo que el texto está lleno de menciones a herramientas o utensilios, que serán analizados en la segunda parte de esta sección.

Partes de la casa

Comenzamos el repaso de los referentes relacionados con las partes de la casa. El primer término que vamos a tratar es el de «cámaras». Las «cámaras» (47) son las habitaciones superiores o desvanes que sirven de almacén (Roperó Núñez, 1989: 34). En el primer acto, Magdalena menciona que viene de «correr las cámaras», con lo cual entendemos que se ha dado un paseo por la planta de arriba de la casa:

MAGDALENA. Vengo de correr las **cámaras**. Por andar un poco.

La traducción para dicho referente propuesta en ambas traducciones es el término «rooms», aplicando una Generalización por medio de la cual observamos cierta pérdida de matices:

MAGDALENA. Just walking through the **rooms**. To stretch my legs.

MAGDALENA: I've been going through the **rooms**. To walk a little.

Asimismo, nos encontramos con el término «portón». Este es nombrado en varias ocasiones (36, 54, 127, 141) y siempre en el sentido de puerta o cancela que sirve de entrada al interior (Álvarez Esquerro, 2000: 647); destacamos algunos ejemplos:

ADELA (*con retintín*). La he visto asomada a la rendija del **portón**. Los hombres se acaban de ir.

BERNARDA. ¿Y tú a qué fuiste también al **portón**?

Tanto Edwards como Dewell y Zapata, alternan «main door», «door» o «front door» en todos los fragmentos que aparece el término mencionado. Con cualquiera de estas opciones se pierde el detalle de que el «portón» suele servir de entrada al complejo sin ser obligatoriamente la entrada principal. Por lo tanto, identificamos el empleo de una Reducción en las traducciones:

ADELA (*pointedly*). I saw her peeping through the crack in the **main door**. The men had just left.

BERNARDA. And why were you at the **door**?

ADELA [*pointedly*]: I saw her peeping through the crack in the **main door**. The men had just left.

BERNARDA: And you, why did you go to the **door**, too?

El siguiente elemento que vamos a analizar en esta sección es el término *bardas*, utilizado para referirse a una «tapia de tierra» (Alcalá Venceslada, 1998: 80). En este caso, el término se emplea para denominar los muros que delimitan el corral donde se encuentran los animales y donde se producen los encuentros entre Adela y Pepe (81):

ADELA. Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las **bardas** del corral. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder.

Edward opta por una traducción explicativa a través de una Descripción para hacer comprender a qué nos referimos con este concepto: «walls of the stable-yard». Dewell y Zapata siguen esta misma tendencia y lo traducen como «walls of the corral». La decisión de mantener «corral» nos lleva a pensar que su intención es asegurarse de que el receptor comprenda que estos muros se refieren específicamente a aquellos que rodean el espacio designado para la cría de animales.

ADELA. Bring four thousand yellow flares and put them on the **walls of the stable-yard**. What will be will be. No one can stop it.

ADELA: Bring out for thousand yellow flares and set them on the **walls of the corral**. No one can keep what has to happen from happening!

Objetos de la casa

En esta sección trataremos aquellos referentes que suelen encontrarse dentro de la casa como mobiliario, utensilios etc. Como ya hemos comentado, todos van a estar relacionados con las tareas restringidas a la mujer, por lo tanto, debemos esperarnos utensilios para la cocina y la limpieza, así como aquellos utilizados en la costura.

El primer referente que podemos identificar es «orza» (16). Este concepto hace referencia a una «tinaja de regular tamaño donde suele guardarse el aceite para el gasto diario» (Alcalá Venceslada, 1998: 439). Sin embargo, esta puede utilizarse para guardar todo tipo de alimentos y en este caso se habla de «orza de chorizos»:

PONCIA. ¡Quisiera que ahora, como no come ella, que todos nos muriéramos de hambre! ¡Dominante! ¡Pero se fastidia! Le he abierto la **orza** de los chorizos.

Es por eso por lo que tanto «sausage-jar» (Edwards), como «jar of sausage» (Dewell y Zapata) hacen hincapié en indicar la finalidad de la misma. Podemos decir que ambas se valen de la Traducción Literal.

PONCIA. Now she's not eating, she'd like to see all of us die of hunger! Bossy, domineering creature! She can go to hell! I've opened her **sausage-jar!**

PONCIA: Since she's not eating, she'd like it if we all starved. Bossy! Tyrant! But she'll be the loser – I've opened her **jar of sausages.**

El siguiente referente que encontramos es «tranca», utilizado en el siguiente contexto (17):

PONCIA. La vieja. ¿Está bien encerrada?

CRIADA. Con dos vueltas de llave.

PONCIA. Pero debes poner también la **tranca**. Tiene unos dedos como cinco ganzúas.

Este término aparece definido en el ALEA (III: 673) como «palo o hierro grande con los que se asegura la puerta de los cortijos y los corrales», es decir, un seguro que impide la apertura de una puerta desde el interior. Tanto «bar» propuesta por Edwards, como

«bolt», definida como «a wood or metal bar or rod used to fasten a door» (Merriam-Webster, 2015), se corresponde en mayor o menor grado con el original. Sin embargo, en el primer caso observamos que se produce una Generalización, mientras que en el segundo se opta por un Sinónimo del referente cultural.

Mientras la Poncia y una Criada se quejan sobre el trato recibido por parte de Bernarda, la primera no duda en criticar el trabajo de la segunda y recordarle que ella es quien está por encima de ella en esa casa (17):

PONCIA. Tirana de todos los que la rodean. Es capaz de sentarse encima de tu corazón y ver cómo te mueres durante un año sin que se le cierre esa sonrisa fría que lleva en su maldita cara. ¡Limpia, limpia ese **vidriado**!

Álvarez Ezquerro (2000: 805) define dicho concepto como «vajilla basta» o «juego de cocina», mientras que Edwards, en las notas aclarativas que incluye en su traducción, lo define como «glazed pottery». No obstante, a pesar de su explicación, opta por traducirlo como «dishes», al igual que Dewell y Zapata. De esta manera, la opción por la que se opta en ambas traducciones es la de Generalizar el término.

El concepto de «alacena» se repite en numerosas ocasiones (20, 23, 136) para referirse al «hueco en la pared con puertas y anaqueles para guardar cosas» (Becerra Hiraldo, 1992: 133). Ambas traducciones plantean «cupboard» para todas las ocasiones en las que aparece mencionado. Atendiendo a la definición incluida en Merriam-Webster (2015) podemos entender que la traducción hace referencia a una versión moderna del concepto, pero no atiende al detalle de estar incrustado en la pared. Observamos pues el empleo de una Generalización del referente cultural.

PONCIA. No pasa nada por fuera. Eso es verdad, tus hijas están y viven como metidas en **alacenas**. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de sus pechos.

PONCIA. Nothing on the outside, true. Your daughters live as if they were kept in a **cupboard**. But neither you nor anyone else can see inside their hearts.

PONCIA: Nothing is happening on the surface, it's true. Your daughters are tucked away in a **cupboard**, and that's how they live. But neither you nor anyone else can see into their hearts.

En el siguiente caso analizamos el concepto de «pedestal». Este hace referencia a los maceteros que se suelen utilizar para adornar plantas a modo de decoración (Alcalá Venceslada, 1998: 463). En la obra aparecen mencionados cuando la Criada hace recuento de todos aquellos objetos a los que ha tenido que sacarles brillo (23). En ambas traducciones se opta por la Traducción Literal para dicho concepto: «pedestals».

CRIADA. Fuera de aquí. ¿Quién os dijo que entrarais? Ya me habéis dejado los pies señalados. (Se van. Limpia). Suelos barnizados con aceite, alacenas, **pedestales**, camas de acero, para que traguemos quina las que vivimos en las chozas de tierra con un plato y una cuchara.

SERVANT. Get out of here! Who said you could come in? Look at the mess you've made with your feet! *The BEGGAR WOMAN leaves. The SERVANT scrubs.* Floors polished with oil, cupboards, **pedestals**, iron bedsteads. A bitter pill to swallow for those of us who live in huts of mud, with a plate and a spoon.

MAID: Get out of here! Who said you could come in? Now you've tracked up my floor. [*They exit. The MAID continues scrubbing.*] Floors polished with oil, cupboards, **pedestals**, steel beds. It's a bitter thing to swallow when you live in a mud hut with one plate and one spoon.

Siguiendo el desarrollo de la obra, el siguiente referente que hemos detectado es «refajo». Al hablar de este, nos referimos al «conjunto de prendas interiores femeninas» (Álvarez Ezquerro, 2000: 683). Dicho término aparece en la siguiente intervención (31):

BERNARDA. Sí, para llenar mi casa con el sudor de sus refajos y el veneno de sus lenguas.

Por un lado, Edwards propone «undershirts», definido como «a skirt worn under an outer skirt», que recoge ese sentido de prendas interiores en forma de faldas o vestidos utilizadas por las mujeres; mientras que Dewell y Zapata, por otro lado, optan por «underclothes», cuya única definición recogida es «underwear». Comparando una y otra, podemos estimar que en la primera se ha empleado un Sinónimo Cultural que sí recoge la forma de faldas largas o vestidos propios de la época. En la segunda opción, como se puede constatar, se ha aplicado una Generalización.

Objetos del hogar

Entre las muchas herramientas y utensilios del día a día, la mayoría aparecen en boca de las criadas y sirvientas, ya que ellas se encargan de la gran mayoría de las tareas como la limpieza, la cocina o el tejido de prendas.

Se denomina *arca* o *arcón* a aquel «mueble de madera que se ponía a los pies de la cama y servía para guarda ropa» (Becerra Hiraldo, 1992: 117). Dicho concepto se presenta en una conversación entre Prudencia y las mujeres de la casa sobre los muebles que el novio debe regalarle a la novia para acondicionar el nuevo hogar (126):

PONCIA (*interviniendo*). Lo mejor es el armario de luna.

PRUDENCIA. Nunca vi un mueble de éstos.

BERNARDA. Nosotras tuvimos **arca**.

La traducción propuesta en ambas ediciones es la misma: «chest», definido como «a container for storage or shipping». De esta manera, observamos que se recurre a un Sinónimo cultural que cubre las mismas funciones que el término original.

Cultura lingüística

Expresiones, frases hechas y dichos

La casa de Bernarda Alba es una obra caracterizada por su naturalismo lingüístico, alejado de metáforas y alardes literarios; el mismo autor asegura que su objetivo con el teatro es hacer llegar al receptor una experiencia real y cercana. Es por eso por lo que a lo largo de la misma nos encontramos con numerosas expresiones y frases hechas que llenan de color las intervenciones de los personajes. A continuación, nos vamos a centrar en analizar la traducción de aquellas que hemos constatado como propias de Andalucía. Somos conscientes de la relevancia y el esfuerzo que supone el estudio fraseológico, pero por motivos de extensión no podemos dedicarle una atención especial a la fraseología andaluza observada en la obra.

El primer ejemplo que podemos detectar es «de gori-gori» (15):

PONCIA (*sale comiendo chorizo y pan*). Llevan ya más de dos horas de gori-gori. Han venido curas de todos los pueblos. La iglesia está hermosa. En el primer responso se desmayó la Magdalena.

Esta expresión hace referencia a un canto típico que entona el cortejo fúnebre (Álvarez, 2008: 125). En cuanto a las traducciones propuestas, en primer lugar, Edwards opta por «wailing», cuya definición, «to make a loud, long cry of sadness or pain» (Merriam-Webster, 2015), nos hace entender que, en lugar de sustituir este canto por otro similar en el contexto de llegada, recurre a la Generalización. Por su parte, Dewell y Zapata optan por una solución parecida al utilizar «mumbling away», «to utter words in a low confused indistinct manner», para referirse a la acción en lugar de centrarse en lo específico del canto, por lo que se recurre a la Generalización.

PONCIA (*enters eating bread and sausage*). Two hours and more of all that **wailing**. Priests have come from all the vilalges. The church looks lovely. During the first response Magdalena fainted.

PONCIA [*entering, eating bread and sausage*]: They've been **mumbling away** for more than two hours now. Priests have come from every town. The church looks beautiful! Magdalena fainted during the first response.

La siguiente expresión que nos encontramos es «hacer la cruz» (18). Alcalá Venceslada (1998: 177) recoge esta expresión bajo el significado de «cruzar» o «santiguarse», a menudo ante malos presagios o supersticiones:

PONCIA. Los de ella. La gente de él la odia. Vinieron a verlo muerto y le **hicieron la cruz**.

Edwards se centra en el contexto en el que se realiza esta acción, la de santiguarse, que sirve para dar el último adiós al difunto antes de enterrarlo; es por ello por lo que opta por una Modulación y utiliza «good riddance to him» para recoger este sentido. En cambio, Dewell y Zapata se mantienen más cercanos al significado de la expresión y llevan a cabo una Traducción literal de la expresión: «make the sign of the cross».

PONCIA. Only hers. His people hate her. They came to see the corpse and **good riddance to him**.

PONCIA: Hers did. His people hate her. They came to see him dead and make the **sign of the cross**.

Continuamos con la siguiente expresión (19):

BERNARDA. Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes **ir con el cuento** a tu padre. Hilo y aguja para las hembras. Látigo y mula para el varón. Eso tiene la gente que nace con posibles.

Esta expresión en boca de Bernarda significa «servir de correveidile», tal y como recoge Álvarez Ezquerro (2000: 183). En ese caso, se refiere al hecho de que cada vez que le ocurra algo malo, en este caso a Magdalena, ya no puede ir a contárselo a su padre. Edwards emplea una Traducción literal, «to carry tales [to someone]», al igual que Dewell y Zapata, quienes proponen «to run [to someone] with your stories», se centran en mantener la expresión original.

BERNARDA. Here you'll do what I say. You can't **carry tales to** your father now. A needle and thread for women. A whip and a mule for men. That's how it is for people with means.

BERNARDA: Here you do what I tell you to do! You can't **run to your father with your stories** any more. A needle and thread for females: a mule and a whip for males. That's how it is for people born with means.

No obstante, esta misma expresión recibe una traducción distinta en otra ocasión, básicamente al ser empleada en un contexto diferente. En este caso, la Poncia habla sobre las tareas que le encarga Bernarda, entre las cuales se encuentra llevarle la comidilla de las gentes del pueblo y para ello utiliza «llevarle el cuento». De esta manera, las traducciones se adaptan a este nuevo sentido y ambas utilizan la Traducción literal para trasladar la expresión «bring her the gossip».

En relación con lo anterior, se nos presenta la expresión «chuparse los dedos» (39). En una sociedad en la que los rumores y los cotilleos influyen en gran manera, esta expresión hace referencia a la acción de «recrearse con la excelencia de algo o alguien» (Barrios, 1991: 51).

BERNARDA. No, pero les gusta verlo y comentarlo, y se **chupan los dedos** de que esto ocurra.

Ese sentido de disfrutar con algo se pierde con la traducción de Edwards, quien propone «suck their fingers» como traducción. El empleo de la Traducción literal provoca la pérdida del sentido figurado. Algo similar ocurre con la segunda traducción a través de la misma técnica: «lick their fingers».

BERNARDA. No, but they like to see it and talk about it and suck their fingers when it happens.

BERNARDA: No. But they like to watch it and talk about it, and **lick their fingers** over what goes on.

Al hablar de «tirar al monte», Bernarda está criticando la moral y la forma de actuar de muchas personas. El significado recogido por Álvarez Ezquerro (2000: 411) de «ponerse fuera de la ley» como si se tratase de un delincuente o un bandolero. Este sentido se conjuga con la intención del personaje de referirse a aquellos que no se comportan de la manera que ella considera adecuada.

BERNARDA. Esa sale a sus tías blancas y untuosas que ponían ojos de carnero al piropo de cualquier barberillo. ¡Cuánto hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y no **tiren al monte** demasiado!

Ambas traducciones se centran en explicar el sentido de la expresión y, a través de la Descripción, ofrece una explicación acerca del mismo: «run wild» y «to behave decently».

BERNARDA. That one takes after her aunts: white and sugary, and making sheep's eyes at any common barber's flattery. Oh, how we have to suffer and struggle to make sure people behave decently and **don't run wild!**

BERNARDA: That one takes after her aunts. Soft and slippery – making sheep's eyes at any little barber who flattered them! How one must suffer and struggle to get people to **behave decently** and not like savages!

Al decir Angustias «casi se me salía el corazón por la boca» (71) quiere expresar que le dio un vuelco el corazón (Álvarez Ezquerro, 2000: 167). Tal afirmación aparece en la siguiente intervención:

ANGUSTIAS. Yo no hubiera podido. Casi se me **salía el corazón por la boca**. Era la primera vez que estaba sola de noche con un hombre.

Ambas traducciones son muy similares y optan por aplicar una Traducción literal de la misma con poca variación:

ANGUSTIAS. I couldn't have said a thing. **My heart was almost coming out of my mouth.** It was the first time I'd been alone with a man at night.

ANGUSTIAS: I couldn't. **My heart almost jumped out of my mouth!** It was the first time I was ever alone with a man at night.

Las relaciones de afecto entre los personajes son especialmente complicadas en la obra principalmente por los odios y envidias ocultos que mantienen los personajes entre sí. Un ejemplo de esto nos lo encontramos en esta discusión entre la Poncia y Adela:

ADELA. ¡Qué cariño tan grande te ha entrado de pronto por mi hermana!

PONCIA. No os **tengo ley a ninguna**, pero quiero vivir en casa decente. ¡No quiero mancharme de vieja!

La expresión «tener ley [a alguien]» quiere decir «tenerle afecto, serle muy adicto» a alguien (Álvarez Ezquerria, 2000: 360). Dicha expresión aparece traducida en la versión de Edward como «feel no loyalty for any of you», a través de lo cual podemos observar que se ha omitido traducir la expresión *per se* y se centra en el significado tras la misma. De manera similar, en la traducción de Dewell y Zapata, la forma se deja en cierto modo de lado y se centran en trasladar el significado. Así pues, observamos el empleo de una Neutralización:

PONCIA. **I feel no loyalty for any of you**, but I want to live in a respectable house. I don't want to be disgraced in my old age!

PONCIA: **I have no affection for any of you**, but I want to live in a decent house. I don't want to be disgraced in my old age.

La siguiente expresión con la que contamos es «ponerse en cueros», la cual hace referencia a la acción de desnudarse (Álvarez Ezquerria, 2000: 182). Es en boca de Adela donde aparece (98):

ADELA. Hasta que se pongan en cueros de una vez y se las lleve el río.

Tanto Edwards, quien propone «to be naked», como Dewell y Zapata, con «strip themselves naked», recurren a una simplificación de la expresión que deriva en una Neutralización del carácter cultural en lugar de trasladar la expresión o buscar una similar en el contexto cultural de llegada.

ADELA. Until they **are suddenly naked** and let the current take them.

ADELA: Until they **strip themselves naked**, and let the river sweep them away!

La capacidad de Bernarda para controlar lo que ocurre en su casa es subrayada en varias ocasiones. La expresión «gastar sabrosa pimienta» (107) se utiliza para referirse a una «persona avispada» (Alcalá Venceslada, 1998: 483). En la primera traducción se opta por utilizar una expresión cultural, «I've always fought the good fight!», que no es exactamente igual, pero cuyo significado, «to fight a noble and well-intentioned battle», puede ser un Sinónimo cultural desde un punto de vista funcional. Por otra parte, en la segunda traducción, «I've always been able to hold my own», se plantea una traducción de la expresión a través de una Descripción.

BERNARDA. **¡Siempre gasté sabrosa pimienta!**

BERNARDA. **I've always fought the good fight!**

BERNARDA: **I've always been able to hold my own!**

Este mismo carácter autoritario se materializa en la expresión que se cita a continuación (110):

BERNARDA. ¡Ya sabré enterarme! Si las gentes del pueblo quieren levantar falsos testimonios se **encontrarán con mi pedernal**. No se hable de este asunto. Hay a veces una ola de fango que levantan los demás para perdernos.

En la expresión «encontrarse con mi pedernal», el pedernal es «la piedra sobre la que se pone la yesca y donde se golpea con el eslabón para que salte la chispa» (ALEA III: 804). Este objeto duro y capaz de soportar que salte la chispa simboliza la fuerte personalidad de Bernarda. Tanto una traducción como la otra se centran en trasladar esa metáfora de dureza a través del término «Flint», definido como «a hard type of rock that produces a small piece of burning material (called a spark) when it is hit by steel». De esta manera, se recurre en ambas ocasiones al Equivalente acuñado: «they'll find I'm as hard as flint».

BERNARDA. Then I shall find out for myself! If the villagers want to make false accusations, **they'll find I'm as hard as flint**. The matter is to be kept quiet. Sometimes there's a wave of filth which other people send to drown us.

BERNARDA: I will know how to find out. If people in this town want to bear false witness, they will me **as hard as flint**. This matter is not to be discussed. Sometimes other people stir up a wave of mud in order to destroy us.

Como última expresión, hemos identificado «poner los ojos en alguien» (148). Su significado es «aspirar a la posesión de algo o el amor de alguien», tal y como recoge Barrios (1991: 124). Dicha expresión aparece en el siguiente contexto:

ADELA. Vino por el dinero, pero **sus ojos los puso siempre en mí**.

Ambas traducciones ofrecen la misma solución, «his eyes were always on me», por medio de una Traducción literal:

ADELA. He came for the money, but **his eyes were always on me!**

ADELA: He came for the money, but **his eyes were always on me**.

Insultos

Las peleas y las discusiones entre los personajes son continuas, de ahí que nos encontremos en varias ocasiones con intercambios de insultos entre unos y otros personajes. El primero que podemos identificar es el de «suave» o «suavona». *Suave* a modo de insulto hace referencia a «camastrón», es decir, «persona que por medios blandos consigue su designio» (Alcalá Venceslada, 1998: 586). Por su parte, «suavón» o «suavona» es aquella persona que «influye muy negativamente y sin que nos podamos dar cuenta» (Álvarez Ezquerro, 2000: 586). Estos insultos se utilizan en las siguientes intervenciones (37, 58):

PONCIA (avanzando con el bastón). ¡Suave! ¡dulzarrona! (Le da).

BERNARDA. ¿Salir? Después que te haya quitado esos polvos de la cara. ¡Suavona! ¡yeyo! ¡espejo de tus tías!

Por un lado, Edward utiliza respectivamente «soft» y «two-faced creature», por lo que observamos que primero se opta por una Traducción literal y, en segundo lugar, una Descripción del término. En cambio, Dewell y Zapata optan por el término «weakling» para ambos, por lo que entendemos que se ha utilizado una Traducción literal en su traducción.

BERNARDA (advancing with her stick). You **soft**, smarmy creature! (She strikes her.)

BERNARDA. Go out? After I've scrubbed that powder from your face. You **two-faced** creature! Painted doll! The image of your aunts! (With a handkerchief she forcefully wipes the powder from her face.) Now get out!

BERNARDA [*advancing on her with her cane*]: You **weakling**! You're sickening! [*She strikes her*]

BERNARDA: Go? After you've taken that powder off your face! **Weakling!** Hussy! You're the image of your aunts!

Se califica de «oledor» a aquella persona «aficionada a saber noticias para divulgarlas» (Alcalá Venceslada, 1998: 436). En una discusión entre Adela y la Poncia, la primera le recrimina a la sirvienta que figonee en todos sus asuntos:

ADELA. Métete en tus cosas, ¡**oledora!** ¡pérfida!

La primera traducción consigue trasladar esa metáfora en torno a la nariz ofreciendo «nosy» como traducción, por lo que estimamos que se ha recurrido al Sinónimo cultural. Sin embargo, la segunda propone «spy», centrándose en el significado más que en la metáfora y neutraliza (Neutralización) la expresión original.

ADELA. Mind your own business, you **nosy**, scheming old hag!

ADELA: Mind your own business! **Spy!** Traitor!

7.2. Análisis cuantitativo

Una vez finalizado el análisis cualitativo, hemos pasado a recoger los datos en cuanto a la frecuencia de uso de las distintas técnicas analizadas. Así pues, representamos de

manera gráfica los datos obtenidos a través de los siguientes diagramas y tablas y planteamos una serie de conclusiones al respecto. Comenzamos ofreciendo los datos arrojados por la traducción de Edwards.

Técnica	Cifra
Traducción literal	10
Descripción	7
Generalización	7
Sinónimo cultural	5
Reducción	2
Préstamo	1
Calco	1
Equivalente acuñado	1
Modulación	1
Creación autonómica	1

Tabla 1. Frecuencia absoluta de las técnicas de traducción de los RRCC utilizadas en la traducción de Edwards.

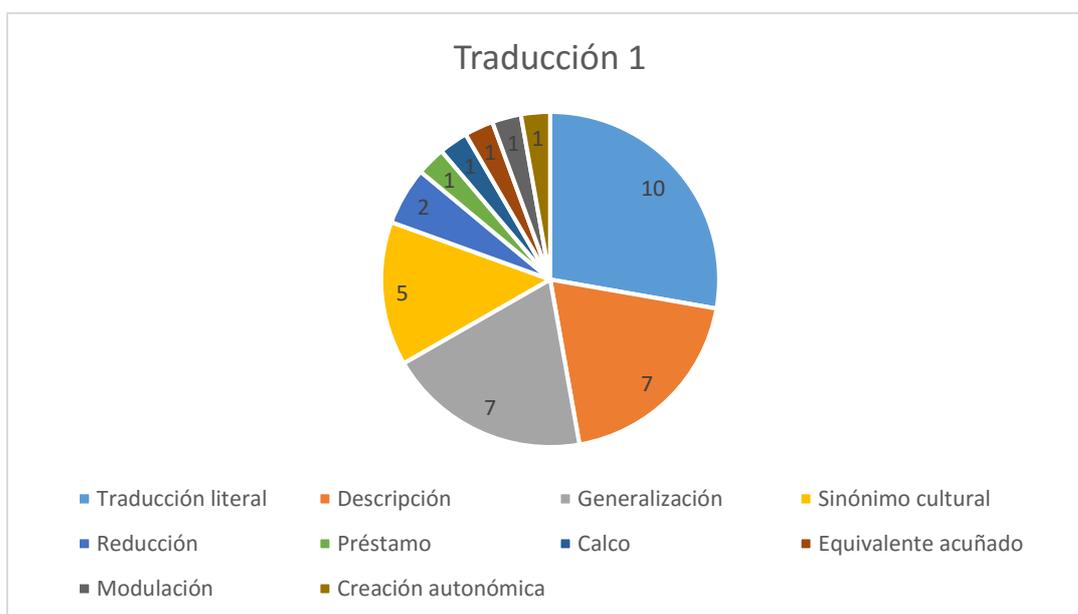


Figura 2. Frecuencia absoluta de las técnicas de traducción de los RRCC utilizadas en la traducción de Edwards.

Así pues, con la exposición de los datos cuantitativos de la traducción de Edwards, observamos como la Traducción literal, la Generalización y la Reducción son las más usadas. Sin embargo, independientemente de las diferencias de cifras que se pueden observar, hemos apreciado un patrón en cuanto al uso de estas tres técnicas. Por un lado,

hemos observado como aquellos referentes culturales para los cuales existe un equivalente cultural semejante en la cultura de llegada han sido traducidos mediante la Traducción literal. Por otro lado, aquellos para los que no existe un equivalente cultural y que, por lo tanto, son desconocidos en la cultura de llegada, han sido traducidos empleando la Generalización y la Descripción. Siguiendo el objetivo de la traducción, entendemos que Edwards trata de ofrecer un carácter explicativo para aquellos elementos que considere que pueden dificultar la comprensión por parte del autor. Esta idea se conjuga con el carácter de la edición de la obra, al exponer ambos textos y ofrecer una gran cantidad de notas y explicaciones.

A continuación, pasamos a mostrar los datos expuestos en la traducción de Dewell y Zapata.

Técnica	Cifra
Traducción literal	12
Descripción	5
Generalización	7
Sinónimo cultural	3
Reducción	3
Préstamo	1
Calco	0
Equivalente acuñado	1
Modulación	0
Creación autonómica	1

Tabla 2. Frecuencia absoluta de las técnicas de traducción de los RRCC utilizadas en la traducción de Dewell y Zapata.

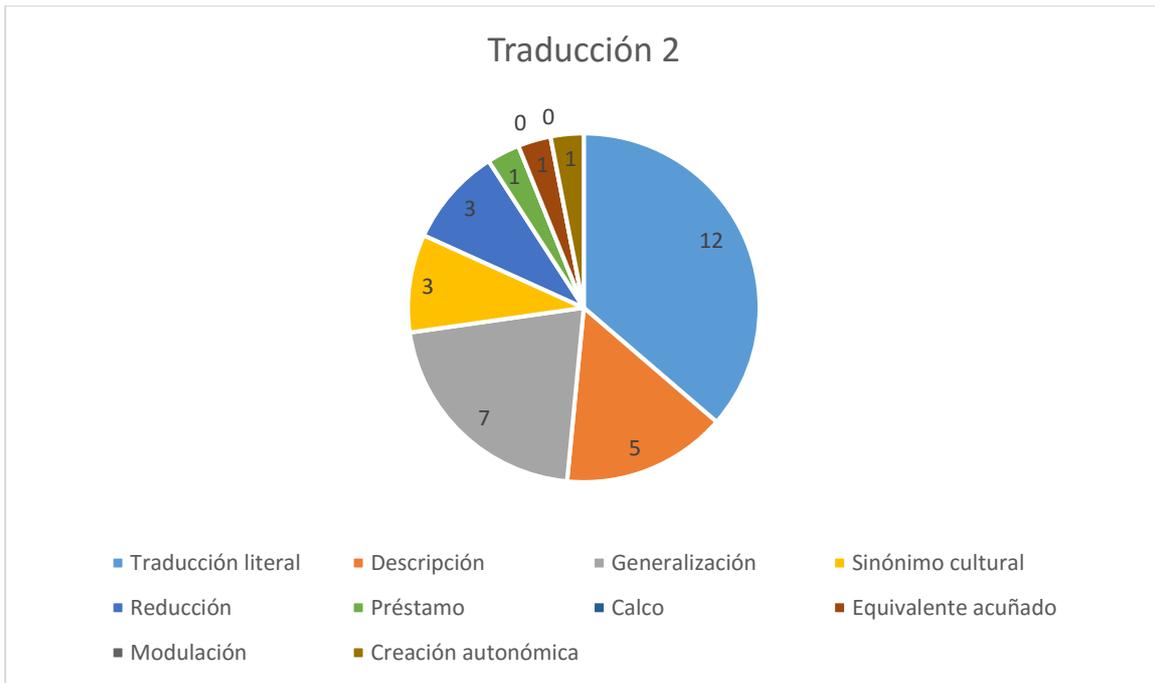


Diagrama 2. Frecuencia absoluta de las técnicas de traducción de los RRCC utilizadas en la traducción de Dewell y Zapata.

De manera similar a lo observado en los datos arrojados por la traducción de Edwards, en la versión de Dewell y Zapata observamos cómo la Traducción literal, la Generalización y la Descripción desempeñan un papel protagonista. Estas son las técnicas más empleadas, pero de nuevo apreciamos cómo su uso no es arbitrario. Al igual que en la traducción de Edwards, Dewell y Zapata optan por la Traducción literal en aquellos casos en los que existe un equivalente aproximado al referente cultural andaluz en cuestión, mientras que recurren a la Generalización y la Descripción para ocasiones en las que consideran que el concepto no es comprensible para el receptor. Teniendo en cuenta el objetivo de representación de la edición en cuestión, entendemos que esta tendencia persigue facilitar el traslado a escena de la obra.

Por último, exponemos los datos de arrojados por ambas traducciones de manera combinada.

Técnica	Cifra
Traducción literal	22
Descripción	12
Generalización	14
Sinónimo cultural	8
Reducción	5
Préstamo	2
Calco	1
Equivalente acuñado	2
Modulación	1
Creación autonómica	3

Tabla 3. Frecuencia absoluta de las técnicas de traducción de los RRCC utilizadas en las traducciones consultadas.

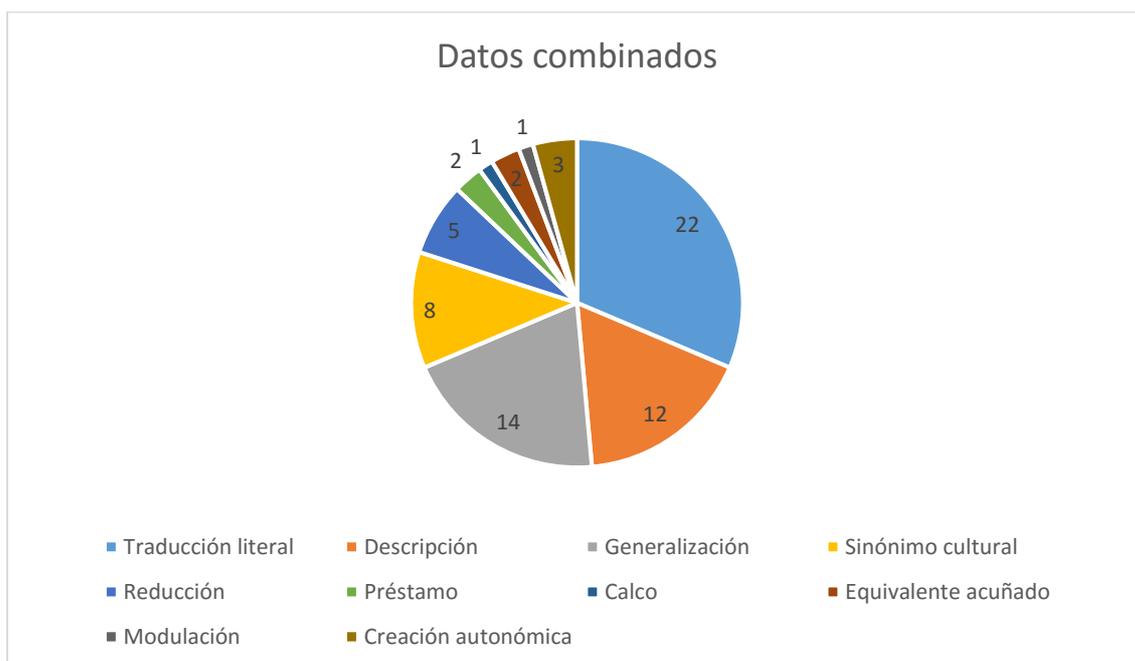


Figura 3. Frecuencia absoluta de las técnicas de traducción de los RRCC utilizadas en las traducciones consultadas.

Una vez expuestos los datos en el análisis cuantitativo, pasamos a valorar las cifras arrojadas por el mismo y determinar cuáles son las tendencias más relevantes en las traducciones estudiadas. Tras llevar a cabo el análisis de 36 RRCC y 37 traducciones, hemos observado que:

- Se han empleado un total de 10 técnicas diferentes: Sinónimo cultural, Traducción literal, Descripción, Reducción, Generalización, Préstamo, Calco, Equivalente acuñado, Modulación y Creación autónoma.
- La técnica más empleada en ambas traducciones, 10 y 12 veces respectivamente, ha sido la Traducción literal, seguida por la Generalización, con 7 y 7.
- Las técnicas menos usadas son el Préstamo, 1 uso en ambas, el Calco, 1 y 0, el Equivalente acuñado, 1 y 1 y la Modulación, 1 y 0 respectivamente.
- Solamente en tres ocasiones (Generalización, Préstamo y Equivalente acuñado) han coincidido ambas traducciones en el número de usos.
- En 27 ocasiones ambas traducciones han empleado la misma técnica.

8. Conclusiones

En este apartado final valoraremos los datos ofrecidos para establecer una serie de conclusiones como respuesta a los objetivos planteados al comienzo de la investigación. En primer lugar, hemos observado como la relación entre cultura y lengua en el contexto de los estudios de Traducción conduce a una revolución de la forma de entender la labor traductora. Con el desarrollo de modelos pluridisciplinarios e integrales se abre una ventana en los estudios de Traducción que ofrece un marco para llevar a cabo investigaciones como la presente, en la cual nos adentramos en el color cultural que tiñen una obra muy específica desde un punto de vista lingüístico, social e histórico.

De la misma manera, hemos desarrollado una revisión sobre los aspectos más importantes a tener en cuanto a la relación que surge entre el género teatral, la obra y el proceso de traducción. Siguiendo el modelo planteado por Aaltonen, hemos observado como cada aspecto de una obra teatral, desde su finalidad hasta su dirección, condiciona todo lo que rodea al texto, incluso al traductor como mero mediador intercultural o con mayores responsabilidades. Desde un primero momento hemos tratado de recoger esta variedad de perspectivas dentro de la traducción teatral; es por eso por lo que hemos seleccionado dos traducciones diferentes, con objetivos distintos, para establecer semejanzas y diferencias en cuanto a la toma de decisiones.

El elemento en torno al cual gira nuestra investigación es la cultura y las relaciones que se forman entre esta y la traducción. Así, hemos ofrecido una serie de puntos de vistas sobre qué entendemos por cultura en dicho ámbito y cómo se materializa la misma para poder identificarla sobre el papel. Además, las clasificaciones de RRCC y las recopilaciones de técnicas de traducción han sido esenciales para poder elaborar una metodología a través de la cual hemos podido desarrollar nuestro estudio. Es preciso recalcar la importancia en esta sección de la perspectiva que introduce Marco (2004) con la disposición de las técnicas de traducción siguiendo las referencias de los «grados de información y culturicidad» ya que nos ha servido para analizar las tendencias principales siguiendo las decisiones tomadas en las traducciones estudiadas.

Para dar punto final al marco teórico nos hemos centrado en recoger los aspectos más importantes sobre la vida y la obra del autor, Federico García Lorca, que nos han servido para entender el contexto sociocultural de la obra que, junto con un análisis de la trama, los personajes y ciertos elementos específicos de la misma, nos ha ayudado a comprender la idiosincrasia de *La casa de Bernarda Alba*.

Así pues, hemos desarrollado, en primer lugar, el análisis cualitativo mediante la comparativa de RRCC en su forma original y sus respectivas traducciones y, posteriormente, hemos estimado qué técnica se ha empleado en cada caso. Hemos recogido un total de 35 referentes culturales para los cuales se han aportado un total de 36 traducciones por cada versión. Dado el carácter costumbrista de la obra, la estimación de las técnicas empleadas se ha basado en la consulta de las definiciones recogidas en una selección de literatura que se centra en el habla andaluza de la primera mitad del siglo XX y su comparación con las definiciones de las propuestas presentadas. Una vez finalizada esta sección hemos pasado a valorar las cifras arrojadas por ambas versiones y hemos observado como ambas traducciones, pese a partir de objetivos distintos, presentan unas cifras similares. Como hemos observado, en ambas traducciones se han empleado la Traducción literal, la Generalización y la Descripción en el mayor número de ocasiones. Sin embargo, el aspecto más significativo en cuanto al uso de estas tres técnicas es, como hemos comentado, los casos en los que se utilizan. Para aquellos referentes para los cuales existe un equivalente similar en la cultura de llegada, ambos equipos de traductores han optado por el empleo de la Traducción literal, mientras para aquellos elementos culturales que sean desconocidos en el contexto sociocultural de llegada los traductores han determinado que el uso de la Generalización y la Descripción es la opción más satisfactoria.

El uso preceptivo de estas técnicas nos hace apreciar una tendencia neutralizadora, en aspectos generales, de los referentes culturales. Sin embargo, siguiendo el continuo que presenta Marco (2004) de técnicas de traducción entre los polos de «grado de información» y «grado de culturicidad», observamos que estas corresponden a opciones intermedias. Por un lado, observamos que se alejan del «grado de culturicidad» por medio de la Traducción literal, pero, por otro, el uso de la Generalización y la Descripción aporta cierto nivel de acercamiento al lector meta, sin llegar a producirse una adaptación cultural. No podemos afirmar que el objetivo que persiguen ambas traducciones sea acabar radicalmente con el factor cultural origen durante el proceso traslativo, sino reducir el grado de especificidad para facilitar su acceso al público general con el menor grado de intervención posible.

El carácter supresor del color cultural que impregna la obra provoca la pérdida de detalles que componen el estilo costumbrista de Lorca. Este junto con otros muchos aspectos conducen al lector a reconocer de manera unívoca la obra lorquiana, por lo que la imagen que se proyecta de él y su producción en el contexto cultural de llegada está distorsionada. Tanto el lector como el público asistente a la representación de la obra

cuentan con un «horizonte de expectativas» (Lafarga, 1995: 24) que le lleva a anticipar una serie de aspectos antes de verse expuestos al contenido de la obra.

Independientemente de la intención de evitar trasladar las peculiaridades del habla andaluza, la tendencia costumbrista y el valor cultural que puede haber detrás de cada término, más allá de la designación de realidades, son parte esencial de la obra teatral lorquiana. En cuanto las circunstancias culturales propias de la obra (telesis), los objetos y escenarios descritos en la obra van a sufrir una «reterritorialización» si se pretende representar la obra por la propia especificidad de los mismos y, por lo tanto, la supresión de ciertos valores culturales queda justificada. No obstante, el riesgo de seguir esta tendencia es que, tanto en el teatro, como en la poesía, Lorca oculta valores e ideas detrás de sus palabras, por lo que los riesgos a la hora de suprimir o reducir las connotaciones culturales de un término pueden acarrear consecuencias negativas mayores.

Incluso si entendemos la traducción de Edwards como *reader-oriented* y la de Dewell y Zapata como *stage-oriented*, las semejanzas que comparten ambas superan las características formales propias de cada versión, así como el lapso temporal que las separa, por lo que no podemos estimar que ambas traducciones sean radicalmente distintas. A pesar de la diferencia de publicación entre ambas y las diferencias entre las propuestas por parte de cada equipo, las semejanzas a la hora de aplicar las mismas técnicas en cada caso nos hacen rechazar la idea de que estas traducciones sean radicalmente distintas. De manera individual, podemos entender el carácter neutralizador del trabajo de Edwards si tenemos en cuenta las numerosas explicaciones previas a la obra y las notas al pie de página que se esfuerza por incluir en numerosos casos con el fin, entendemos, de esclarecer un término que puede ser «culturalmente» complejo. Sin embargo, la versión de Dewell y Zapata, pensada para llevar al escenario a Bernarda y a sus hijas fracasa en la tarea de incluir el factor distintivo de la obra desde el punto de vista sociocultural e histórico. Como mencionamos antes en referencia a la «telesis» de la obra, las circunstancias culturales que rodean a la obra suponen una especificidad geográfica e histórica únicas, por lo que entendemos que para poder llevar la obra a escena los traductores sacrifican el peso cultural con el fin de conseguir una «representabilidad» total.

Estas valoraciones cobrarían un mayor peso si ampliáramos esta investigación e incluyéramos las dos obras que componen el ciclo de dramas rurales de García Lorca: *Bodas de Sangre* y *Yerma*. Ya que estas también se desarrollan en el ámbito rural y describen una sociedad similar a la de *La casa de Bernarda Alba* podríamos establecer

las pertinentes conclusiones en cuanto al papel que desempeña el factor cultural andaluz de estas obras para con su recepción en el contexto de llegada. Así pues, entenderíamos que las decisiones observadas y analizadas en la presente investigación siguen una misma línea o tendencia y, por lo tanto, estarían justificadas desde un punto de vista descriptivo.

9. Bibliografía

- Aaltonen, S. (1999): *TIME is, TIME was, TIME's past: Time in Translation Studies*. University of Vaasa.
- Aaltonen, S. (1997): «Translating plays or baking apple pies: A functional approach to the study of drama translation» en Snell-Hornby, M., Jettmarová, Z. y Kaindl, K. (eds.), *Translation as Intercultural Communication: Selected papers from the EST Congress, Prague 1995*. Amsterdam-Fildadelfia: John Benjamins. 89-97.
- Agudo, J. y Moreno, I. (eds.) (2012): *Expresiones culturales andaluzas*. Sevilla: Aconcagua.
- Alcalá Venceslada, A. (1998): *Vocabulario andaluz*. Jaén: Universidad de Jaén.
- Alvar, M., Llorente, A. y Salvador, G. (1961-1973): *Atlas lingüístico y etnográfico de Andalucía*. Granada: Universidad de Granada-CSIC.
- Álvarez Ezquerro, M. (2000): *Tesoro léxico de las hablas andaluzas*. Madrid: Arco/Libros.
- Álvarez, Francisco (ed.) (2008): *El folk-lore andaluz. Órgano de la sociedad de este nombre*. Valladolid: Maxtor.
- Álvarez, M.A. (1997): «Fidelity to the original in literary translation: Micro- and macro analysis of translational phenomena», *TRANS*, 2: 67-81.
- Anderman, G. (2009): «Drama Translation» en Baker, M y Saldanha, G (eds.). *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Abingdon: Routledge.
- Arrojo, R. (2002): «La reevaluación del papel del traductor en el post-estructuralismo: Nietzsche, Borges y la compleja relación entre Origen y Reproducción» en Román Álvarez (ed.) *Cartografías de la traducción. Del Post-estructuralismo al Multiculturalismo*. Salamanca: Almar. 27-42.
- Baker, M. (2002): «Aspectos pragmáticos del contacto intercultural y falsas dicotomías en los estudios de traducción» en Román Álvarez (ed.) *Cartografías de la traducción. Del Post-estructuralismo al Multiculturalismo*. Salamanca: Almar. 43-58.
- Barrios, M. (1991): *Repertorio de modismos andaluces*. Cádiz: Universidad de Cádiz.

Bassnett, S. (1998): «The Translation Turn in Cultural Studies» en Bassnett, S. y Lefevere, A. (eds.): *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Londres: Multilingual Matters. 123-140.

Bassnett, S. (1998b): «Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre» en Bassnett, S. y Lefevere, A. (eds.): *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Londres: Multilingual Matters. 89-108

Bassnett, S. (2002): «La traducción como remembranza» en Román Álvarez (ed.): *Cartografías de la traducción. Del Post-estructuralismo al Multiculturalismo*. Salamanca: Almar. 59-76.

Bassnett, S. (2004): «Translation, the Classics and Education» en Fitzpatrick, D. (ed.): *Different Lights, Different Hands: Working with Translations in Classics and Ancient History at University*. Open University. 9-20.

Bassnett, S. y Lefevere, A. (1998): *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon Filadelfia: Multilingual Matters.

Bastin, G. (2009): «Adaptation» en Baker, M. y Saldanha, G. (eds.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Abingdon: Routledge.

Becerra Hiraldo, J. M. (1992): *Lenguas especiales de Andalucía. Repertorios léxicos*. Granada: Universidad de Granada.

Belamich, A. (1985): «El público» y «La casa de Bernarda Alba», polos opuestos en la dramaturgia de García Lorca» en Domenech, R. (ed.): *La casa de Bernarda Alba y el teatro de García Lorca*. Madrid: Ediciones Cátedra, 77-92.

Bonaddio, F. (ed.) (2007): *A Companion to Federico Garcia Lorca*. Woodbridge: Tamesis.

Carbonell, O (1996): «The Exotic Space of Cultural Translation» en Álvarez, R. y Africa Vidal, M.C. (eds.): *Translation, power y subversion*, Clevedon: Multilingual Matters, 79-98.

Crispin, J. (1985): «La casa de Bernarda Alba» dentro de la visión mítica lorquiana» Domenech, R. (ed.): «La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca. Madrid: Ediciones Cátedra. 171-186.

Currás Móstoles, M. R. (2009): Traducción de elementos culturales en *A Man for All Seasons, de Robert Bolt*. [Tesis doctoral]. Universidad Politécnica de Valencia. Valencia. <https://riunet.upv.es/handle/10251/8315?show=full&locale-attribute=es> [Última consulta: 21/09/2015].

Díez de Revenga Torres, P. (1976): «Notas sobre simbolismo en el teatro de García Lorca: «Bodas de Sangre», «Yerma» y «La Casa de Bernarda Alba»», *Monteagudo: Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 56, 19-31.

Doménech, R. (1985): «Símbolo, mito y rito en «La casa de Bernarda Alba»» en Doménech, R. (ed.): «La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca. Madrid: Ediciones Cátedra. 110-115.

Edwards, G. (1983): *El teatro de García Lorca*. Madrid: Editorial Gredos.

Edwards, G. (2003): *Lorca: Living in the Theatre*. Londres y Chicago: Petwer Owen.

Edwards, G. (2009): *Lorca, Buñuel, Dalí: Forbidden Pleasures and Connected Lives*. Londres: I.B. Tauris.

Encyclopedia Britannica (2015). <http://www.merriam-webster.com/> [Última consulta: 23/09/2015].

Ezpeleta, P. (2009): «De la traducción teatral: Introducción». *Trans*, 13, 11-17.

Franco Aixelá, F. (1996): «Culture-specific items in translation» en Álvarez, R. y Africa Vidal M.C. (eds.): *Translation, power y subversion*, Clevedon: Multilingual Matters, pp. 52-78.

Fuentes, Y. (2005): «El surrealismo en Federico García Lorca: las voces de un duende». *Moenia, revista lucense de Lingüística & Literatura*, 10, 215-226.

Galán, E. (1989): *Claves de La casa de Bernarda Alba*. Madrid: Ciclo Editorial.

García Lorca, F. (1934): Charla sobre el teatro. Disponible en:
http://www.culturandalucia.com/FEDERICO_GARCIA_LORCA/Federico_Garcia_Lorca_CONFERENCIAS.htm#CONFERENCIAS [Última consulta: 20/09/2015].

García Lorca, F. (1998): *The House of Bernarda Alba/La casa de Bernarda Alba*. Londres: Methuen Drama.

García Posada, M. (1985): «Realidad y transfiguración artística en «La casa de Bernarda Alba»» en Domenech, R. (ed.). «La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca. Madrid: Ediciones Cátedra, 149-170.

Gómez Torres, A. (1994): «La carnavalización en el teatro: los títeres y la ruptura del canon dramático». *AnMal*, XVII, 2, 313-322. Disponible en:
<http://www.anmal.uma.es/numero12/GOMEZ.htm> [Última consulta: 20/09/2015].

Halsey, M. T. y Zatlin, P. (1998): «Beyond Lorca» en Delgado, M (ed.): *Spanish Theatre, 1920-1995: Strategies in Protest and Imagination* (1). Amsterdam: Gordon & Breach Publishing, 63-82.

Hidalgo, D. (2008): *Palabrario andaluz: voces y expresiones del hablar popular en Andalucía*. Córdoba: Almuzara.

Hurtado Albir, A. (1996): «La traductología: lingüística y traductología». *TRANS*, 1: 151-160.

Jiménez Ramírez, F. (2002): *Creatividad en el léxico agrícola andaluz. Estudio lingüístico del vocabulario de los cultivos subtropicales*. Almuñecar: Universidad de Málaga.

Johnston, D. (1996): «Las terribles aduanas: fortuna de Lope, Tirso y Calderón en el Reino Unido» en Pujante, A. L. y Gregor, K. (eds.): *Teatro clásico en traducción: texto, representación, recepción*. Murcia: Universidad de Murcia. 88-98.

Johnston, D. (2007): «The Cultural Engagement of Stage Translation: Federico Garcia Lorca in Performance» en Anderman, G. (ed.): *Voices in Translation: Bridging Cultural Divides*. Clevedon: Multilingual Matters. 78-93.

- Katan, D. (2009): «Culture» en Baker, M y Saldanha, G (eds.): Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Abingdon: Routledge.
- Katona, E. (2014): «Teatros Ambulantes en la Segunda República española», Colindancias, 5, 39-61.
- Kearns, J (2009): «Strategies» en Baker, M. y Saldanha, G. (eds.): Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Abingdon: Routledge.
- Kenny, D. (2009): «Equivalence» en Baker, M. y Saldanha, G. (eds.): Routledge Encyclopedia of Translation Studies. Abingdon: Routledge.
- Lafarga, F. (1996): «La traducción y el desarrollo de la literatura dramática» en Pujante, A. L. y Gregor, K. (eds.): Teatro clásico en traducción: texto, representación y recepción. Murcia, Universidad de Murcia. 21-32.
- Lefevere, A. (ed.) (1992a): Translation, History and Culture. Londres y Nueva York: Routledge.
- Lefevere, A. (1992b): Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature. Nueva York: Modern Language Association of America.
- Lefevere, A. (1992c): Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame. London y Nueva York: Routledge.
- Lefevere, A. (1999): «Composing the other» en Bassnett, S. y Trivedi, H. (eds.): Post-Colonial translation. Theory and Practice. Nueva York: Routledge.
- Mangiron, C. (2008): El tractament dels referents culturals a les traduccions de la novel·la de Botxan: la interacció entre els elements textual i extratextuals. [Tesis doctoral] Universitat Autònoma de Barcelona.
<http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/5270/cmh1de1.pdf;jsessionid=3D59583764DBF492CDA2C3B969884BA3.tdx1?sequence=1> [Última consulta: 20/09/2015].
- Marco, J (2004): «Les tècniques de traducció (dels referents culturals): retorn per a quedar-nos-hi». Quaderns. Revista de traducció, 11, 129-149.

Mateo, M (1997): «Translation strategies and the reception of drama performances: a mutual influence» en Snell-Hornby, M., Jettmarová, Z. y Kaindl, K. (eds.): Translation as Intercultural Communication: Selected papers from the EST Congress, Prague 1995. Amsterdam-Fildadelfia: John Benjamins, 99-110.

Mayoral Asensio, R. (1999-2000): «La traducción de referencias culturales». *Sendebarr*, 10/11: 67-88.

McCarthy, J. (1998): «Drama, Religion and Republicanism: Theatrical Propaganda in the Spanish Civil War» en Delgado, M (ed.): Spanish Theatre, 1920-1995: Strategies in Protest and Imagination (1). Amsterdam: Gordon & Breach Publishing, 49-62.

Medina, Molera, A. (ed.) (1981): *Diccionario andaluz*. Sevilla: Grupo Alheña.

Merriam-Webster's online dictionary (11th ed.) (2015). <http://www.merriam-webster.com/> [Última consulta: 21/09/2015].

Molina, L. y Hurtado Albir, A. (2002): «Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach». *Meta: Translators' Journal*, vol. 47, 4, 498-512.

Narbona Jiménez, A. y Roperó Núñez, M. (eds.) (1997): *Actas del congreso de habla andaluza*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

Newmark, P. (1988): *A Textbook of Translation*. Prentice Hall International.

Nord, C. (1997): «Defining translation functions. The translation brief as a guideline for the trainee translation». *Ilha do Desterro, A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*, 33, Brasil: Florianópolis, 41-55.

Olk, H. (2013): «Cultural references in translation: a framework for quantitative translation analysis». *Perspectives: Studies in Translatology*, 21:3, 344-357.

Ortega Arjonilla, E. (2002): «Filosofía, traducción y cultura» en Román Álvarez (ed.): *Cartografías de la traducción. Del Post-estructuralismo al Multiculturalismo*. Salamanca: Almar.

Peghinelli, A. (2012): «Theatre Translation as Collaboration: A Case in Point in British Contemporary Drama», *Journal for Communication and Culture* 2, 1, 20-30.

Polydorou, E. M. (2011): *The Reception of Federico Garcia Lorca and his Rural Trilogy in the UK and Spain after 1975*. [Tesis doctoral] University of Birmingham.

<http://etheses.bham.ac.uk/3058/1/Polydorou11MPhil.pdf> [Última consulta: 21/09/2015].

Ramos Espejo, A. (2011): *García Lorca en los dramas del pueblo*. Sevilla: Centro Andaluz del Libro.

Real Academia Española (2014): *Diccionario en línea de la Real Academia de la Lengua Española (23ª edición)*. <http://www.rae.es/diccionario-de-la-lengua-espanola/la-23a-edicion-2014> [Última consulta: 30/09/2015].

Ropero Núñez, M. (1989): *Estudios sobre el léxico andaluz*. Sevilla: El Carro de la Nieve.

Rutherford, J. (2002): «La domesticación de don Quijote» en Román Álvarez (ed.): *Cartografías de la traducción. Del Post-estructuralismo al Multiculturalismo*. Salamanca: Almar. 215-232.

Santamaría, L. (2001): *Subtitulació i Referents Culturals: La traducció com a mitjà d'adquisició de representacions mentals*. [Tesis doctoral]. Universidad Autónoma de Barcelona. <http://ddd.uab.cat/record/36689?ln=ca> [Última consulta: 21/09/2015].

Santoyo, J. C. (1989): «Traducciones y adaptaciones teatrales: ensayo de tipología». *Cuadernos de Teatro Clásico*, 4, 95-112.

Snell-Hornby, M (2006): *The Turns of Translation Studies. New paradigms or shifting viewpoints?*. Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins.

Soncini, S. (2007): «Intersemiotic Complexities: Translating the Word of Drama» en Bertuccelli Papi, M, Cappelli, G., Masi, S. (eds.): *Lexical Complexity: Theoretical Assesment and Translational Perspectives*. Pisa: Plus University Press. 271-278.

Surge, K. (2009): «Cultural Translation» en Baker, M. y Saldanha, G. (eds.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Abingdon: Routledge.

Taylor, S. (2005): «Multilateral and Holistic Perspectives in Contemporary Performance Theory: Understanding Patrice Pavis's Integrated Semiotics». *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, vol. XIX, 2, 87-110.

Toury, G. (1995): *Descriptive Translation Studies and Beyond*. Amsterdam-Filadelfia, John Benjamins.

Trivedi, H. (2005): *Translating Culture vs. Cultural Translation*. University of Iowa. <http://iwpa.uiowa.edu/91st/vol4-num1/translating-culture-vs-cultural-translation> [Última consulta: 22/09/2015]

Tyler, D. (2011): *Federico García Lorca's 'Impossible' Theatre Staged*. [Tesis doctoral] Universidad de Birmingham. <http://etheses.bham.ac.uk/3308/1/Tyler12MPhil.pdf> [Última consulta: 21/09/2015].

Venuti, L. (1995): *The Translator's Visibility: A history of translation*. Londres y Nueva York, Routledge.

Wolf, M. (1997): «Translation as a process of power: Aspects of cultural anthropology in translation» en Snell-Hornby, M., Jettmarová, Z. y Kaindl, K. (eds.): *Translation as Intercultural Communication: Selected Papers from the Est Congress – Prague 1995*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company. 123-133.

Wright, S. (2007): «Theatre» en Bonaddio, F. (ed.): *A Companion to Federico Garcia Lorca*. Woodbridge: Tamesis.

Ynduráin, F. (1985): «La casa de Bernarda Alba: ensayo de interpretación» en Domenech, R. (ed.). «La casa de Bernarda Alba» y el teatro de García Lorca. Madrid: Ediciones Cátedra, 123-147.