

#11

DE LA REPRESENTACIÓN A LA IMPRENTA: EXPORTANDO A LORCA A TRAVÉS DE TRADUCCIONES DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA* EN FORMATO DE BOLSILLO (1998-2012)

Jennie Rothwell

Department of Hispanic Studies - Trinity College Dublin

Ilustración || Laura Castanedo

Traducción || María Zugazabeitia Fernández

Artículo || Recibido: 31/01/2014 | Apto Comité Científico: 19/04/2014 | Publicado: 07/2014

Licencia || Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 3.0 License



Resumen || Este artículo explora la proliferación de traducciones y versiones en inglés de la obra de García Lorca *La casa de Bernarda Alba* (1936), publicadas en ediciones de bolsillo desde 1998, con fin de dar cuenta de la asimilación de la obra de este autor en la percepción teatral de los hablantes de lengua inglesa. Este artículo sopesa, a través del estudio del diseño de las portadas, las reseñas y otros materiales extratextuales facilitados tanto por los editores como por los traductores, qué facetas de la identidad nacional española se están comercializando para una audiencia anglófona y si dichas ediciones contribuyen a la proyección de una imagen desnacionalizada de Lorca como «dramaturgo clásico».

Palabras clave || Traducción del teatro | Industria editorial | Diseño de portadas | Representación

Abstract || This article explores the proliferation of English-language translations and versions of García Lorca's *La casa de Bernarda Alba* (1936) published in paperback editions since 1998, in order to account for Lorca's assimilation into the English-speaking dramatic consciousness. Through an examination of cover art, blurbs and extra-textual material provided by the publishers and translators, this article considers what facets of Spanish national identity are being marketed to an Anglophone audience, and whether these editions contribute to a denationalised image of Lorca as a "classic dramatist".

Keywords || Theatre translation | Publishing | Cover art | Performance

0. Introducción

El público de teatro de habla inglesa ha disfrutado de la última obra de Federico García Lorca *La casa de Bernarda Alba* desde los años 1960, cuando el Teatro Encore de San Francisco representó una producción (dirigida por Lee Brewster) en 1935 y, desde entonces, ha podido asistir a un sinnúmero de representaciones más. David Johnston sostiene que Lorca ha sido introducido de manera efectiva en el canon teatral británico y habla de la proliferación de producciones desde 1986, año que coincidió con el 50º aniversario de la muerte de este poeta y dramaturgo, y con la liberación de derechos de autor de su obra (Johnston, 2007: 78; 92-93 n1). La actriz y directora catalana Núria Espert dirigió ese mismo año una reposición en Londres que describe como «muy violenta, trágica, apasionada y muy española» (Torres, 1986¹). En cuanto a la transición entre la representación y la impresión, este artículo estudia el aluvión de versiones publicadas o reeditadas en formato de bolsillo en Gran Bretaña e Irlanda desde 1998 y cuestiona cómo sus respectivas portadas y aspectos extratextuales mantienen u omiten la sensación de identidad nacional española para un extranjero que encuentra el texto en una librería. Se compararán seis versiones, comenzando 11 años después de la elogiada producción de Espert y de los actos de conmemoración del aniversario de Lorca en España. En la fecha de la que partimos, la obra de teatro ya había tenido una década para ser asimilada dentro de la percepción teatral anglófona². Según palabras de Els Adringa:

The transfer of a foreign literary work into such a mutable and evolving cultural space with its many shifting subsystems constitutes a crucial part of any works “career”. What is particularly fascinating to observe is how a work of literature *sediments* itself in such new environments, inspiring fresh evaluations that reflect on the receiving socio-cultural field, revealing as much about the *aesthetic potential of the text* as about the *structures and processes underlying the receiving socio-cultural field* (Adringa, 2006: 202, my emphases)

Aquí se analizarán estos mecanismos de percepción integrados en el ámbito cultural del país extranjero en relación con los aspectos visuales de la publicación de cada libro (portada y reseña), y el material extratextual que aparece en las diferentes ediciones (notas del traductor y prefacio), centrándonos en lo que cada uno de dichos factores nos revela sobre el público destinatario y sobre la «trayectoria» de la obra en inglés. Gunilla Anderman sugiere que Lorca, al igual que Chekov e Ibsen, se ha convertido prácticamente en dramaturgo británico honorario (Anderman, 2006: 5); consecuentemente, este artículo valorará si ese estatus se ve reflejado más allá de la obra, como edición publicada en inglés.

NOTAS

1 | La descripción de las producciones están extraídas de Clifford (201), Johnston (2007) y Edwards (2007, 1998).

2 | El artículo se centra en las versiones de bolsillo porque se trata del tipo de edición que más se vende en las librerías.

1. Cuestiones interpretativas

Susan Bassnett escribe sobre la ausencia de material teórico sobre la traducción del teatro, apuntando que «the difficulty lies in the nature of the theatre text, which exists in a dialectical relationship with the performance of that same text and is therefore frequently read as something «incomplete» or «partially realised»» (Bassnett, 1989: 99). Si el guion de la obra, esté publicado o no, es un documento en proceso de creación y el acto final de traducción se lleva a cabo en dicha etapa, entonces, la «sedimentación» de *Bernarda Alba* en una cultura extranjera depende tanto de la representación de la obra como del texto en sí mismo. Las ediciones que se analizan aquí son las de Jo Clifford (2012), Rona Munro (Methuen: 2009, Nick Hern: 1998), David Hare (Faber and Faber: 2005), Michael Dewell y Carmen Zapata (Penguin Classics: 2001, Penguin: 1992), John Edmunds (Oxford World's Classic: 1999) y Gwynne Edwards (Methuen: 1998, reeditada en 2007), y cada una de ellas presenta un texto en movimiento, un producto en transición entre el libro y la etapa de representación. Teniendo en cuenta que la obra de Lorca no fue totalmente accesible ni se habló abiertamente de ella hasta la disolución del régimen de Franco en 1975, estas seis traducciones, que estuvieron en el mercado un periodo de tiempo relativamente corto, dan fe de la popularidad contemporánea de los españoles y de su casi obligatoria inclusión en cualquier tipo de estudio hispánico a nivel universitario, o dentro de los estudios del teatro del siglo xx. Cada una de las publicaciones analizadas introduce la obra de Lorca en el mercado y la cultura angloparlantes de una manera diferente. La mayoría utiliza aspectos visuales que mejoran el diseño de la portada y la sinopsis a partir de material extra que transmite al lector una percepción preconcebida de la obra en sí misma y de su lugar de origen.

1.1 La lengua y el canon

Aunque Lorca señalaba que *Bernarda Alba* no contenía «a drop of poetry» sino sólo «reality! Pure realism!» (Gibson, 1989: 435), mediante el reflejo de la intolerancia de la homosexualidad y la represión a las mujeres que demostraba la Falange, esta obra de teatro funciona como una metáfora poética de la opresión. Los personajes son universales y encarnan a los oprimidos en el sentido colectivo aunque, al mismo tiempo, reflejan una cultura y un fondo local³. Hablan un dialecto que C. B. Morris dice que posee «a high degree of fidelity: to those who speak it and to the poet who devised it in a masterful performance, at once psychological and theatrical, of selecting the right words for the right moment and for the right emotional reason» (Morris, 1989: 498). Ese color local y esa precisa psicología que se perfila representan el mayor reto para el traductor,

NOTAS

3 | Los nombres españoles de los personajes de la obra son importantes, ya que de algún modo hacen referencia a la opresión y el sufrimiento como los casos de Angustias, Martirio, Amelia (que proviene de *amargo*), y Magdalena (que deriva de la metáfora del sufrimiento *llorar como una Magdalena*, que se refiere a la imagen de María Magdalena llorando la muerte de Jesús). El nombre de Pepe el Romano le da al personaje un origen geográfico preciso, ya que los oriundos de Vega, un pueblo de la zona de Granada, eran conocidos como romanos. (Véase Gibson, 1989: 4). Este nombre simboliza a Pepe como «un hombre cualquiera», un romano anónimo. La nomenclatura es algo típico en la obra de Lorca y es difícil traducirla correctamente en una lengua extranjera, pero es un elemento extremadamente relevante y que aporta mucha riqueza a la obra original en español.

que tiene que intentar trasladar el dialecto andaluz de la época y los aspectos metafóricos de la obra sin distanciar al lector anglófono. Además, el hermano del poeta, Francisco García Lorca escribe:

It has been said that Federico, better than other poets of his generation, represents the Spanish in poetry. Perhaps this national character is the clearer defined because of his dramatic roots, his vocation of identifying himself with the impulses of his country's people. (Graham-Luján and O'Connell, 1976: 6)

Entonces, ¿cómo traslada el traductor ese carácter español a una nueva versión en inglés? André Lefevere apunta a la confianza que los lectores monolingües extranjeros depositan en los traductores a la hora de acceder al mundo del original (2004: 239-256). Sin embargo, la popularidad de Lorca en el mundo angloparlante hace que muchos lectores tengan cierta idea sobre el fondo de la obra o, como dice Borges, «with famous books, the first time is actually the second, for we begin them already knowing them» (1999: 69). Teniendo en cuenta el estatus de «imprescindible» dentro de los dramaturgos hispánicos del que goza Lorca entre los estudiantes y las personas que van al teatro, comercialmente hablando, las diferentes necesidades del heterogéneo público nos dan una idea de la proliferación de traducciones durante este período. *La Casa de Bernarda Alba*, considerada como la obra maestra de Lorca y vendida la mayoría de las veces utilizando el reclamo de que se trata de la última obra teatral que el autor escribió antes de morir, ha elevado su estatus debido a su valor socio-histórico. De hecho, en la edición de Penguin traducida «oficialmente» por Dewell and Zapata (2001), el título *The House of Bernarda Alba and Other Plays* deja ver el potencial comercial de la obra, con la selección de piezas vendida con la obra de la trilogía rural más conocida de Lorca como plato fuerte. Aquí exploramos ese panorama de las mujeres de la Andalucía rural en una época específica de la Historia de España a través de diferentes portadas, cada una de ellas dirigida a un lector distinto y con unas expectativas diferentes dentro del mercado editorial.

2. Diseño de portada y expresión de nacionalidad

Johnston argumenta que una «residual cultural opacity» y una tendencia hacia un «embarrassing level of melodrama» han afectado a las representaciones del teatro de Lorca traducido, ya que han caído en interpelaciones a estereotipos de la cultura y las tradiciones peninsulares. Este artículo añade que ocurre lo mismo con las portadas de las obras de Lorca que han sido publicadas, ya que exportan ciertas facetas de la identidad nacional española desde el punto de vista del turista. La mayoría de las portadas coinciden con

las preconcepciones de un extranjero sobre Andalucía y su gente, en lugar de mostrar a los protagonistas de las obras retratando las representaciones arquetípicas de la España de Lorca. La literatura anglófona sobre España, como las obras *Homage to Catalonia* (*Homejane a Cataluña*) o *For Whom the Bell Tolls* (*Por quién doblan las campanas*) nos ofrecen ese punto de vista del turista desde una España destrozada por la guerra, mientras que las traducciones editadas de la obra de Lorca pretenden proyectar la visión personal del autor y promocionar la pieza como una auténtica pieza de historia cultural. En este aspecto, la variación entre las diferentes portadas de la misma obra es sorprendente. Dichas ediciones no están destinadas a andaluces, si siquiera a españoles, pero ese «carácter nacional» inherente a las obras de Lorca, identificado por el hermano del autor o por Espert, se representa visualmente en cada portada, aunque de una manera llamativa y aceptada por el mercado extranjero. La naturaleza cambiante de las portadas que se ha utilizado demuestra la asimilación de Lorca dentro del canon británico o, al menos, dentro de la percepción de los aficionados al teatro, ya que el diseño se convierte en algo más desnacionalizado y centrado en la representación.

La edición de Methuen de 1998 (traducida por el experto en Lorca Gwynne Edwards) describe una escena de la producción dirigida en 1986 por Espert en el Lyric Theatre. Bernarda, Poncia y tres de las hijas aparecen durante el Acto III; sus expresiones perplejas y la posición de Bernarda de rodillas indican que está llegando el final de la obra, cuando la matriarca proclama un nuevo período de luto para la hija más joven, Adela. La portada presenta la obra de una manera muy peculiar, como una producción viva, que respira, en lugar de utilizar fotografías culturalmente homogéneas o cuadros semifamosos como en muchas otras portadas de libros. En relación con la producción de Espert, Methuen mantiene las particularidades nacionales y respeta el texto original. La fotografía en blanco y negro aporta un grado artístico a la portada, pero también transmite un cierto halo de autenticidad como documento de la producción de Espert, aunque Edwards describe la traducción de Robert MacDonald para el Lyric Theatre como «deficiente» en ciertos aspectos (Edwards, 1988: 346). Sin embargo, la «verdad» o la «historia» de esas fotografías combinan con la intención de Lorca de que los tres actos parecieran un «documental fotográfico» (García Lorca/ Ramsden, 1983: 2).

Contrariamente, las ediciones de 1992 (Penguin) y 2001 (Penguin Classics), traducidas por Michael Dewll y Carmen Zapata, presentan en su portada el cuadro *La noche española*, del artista cubista, dadaísta y surrealista Francis Picabia, de 1922. El título de la pintura, la firma y la explicación de la misma (sangre andaluza) aparecen en una fuente tan grande como la utilizada para el título de las

ediciones. La imagen es monocromática, a excepción de dos dianas amarillas y rojas (colores de la bandera española) en el cuerpo de la mujer. Las siluetas del hombre y de la mujer contrastan en color, prendas y postura: el hombre está vestido y con una pose dinámica y flamenca, mientras que la mujer aparece desnuda e inerte, como si se tratara de la silueta de un cuerpo sin vida marcada con tiza. Sin embargo, el predominio de la figura masculina en la imagen está, en cierto modo, desalineada. Los hombres no dominan en la obra de Lorca; esta trilogía de obras de teatro refleja la opresión a la que estaban sometidas las mujeres, especialmente en las áreas rurales. La imagen en sí es una pizarra apoyada sobre un caballete con una caja vacía (presuntamente de tizas) en el suelo. Este elemento didáctico, con el cuadro funcionando como una lección pictórica sobre la sangre andaluza, resuena de manera similar en el texto; la trilogía rural de Lorca es una lección sobre Andalucía, sus tragedias, sus tradiciones y su gente. Las otras dos obras, *Bodas de Sangre* y *Yerma* están relacionadas de manera similar al diseño de la portada. Como sabemos, gracias a la hoja de presentación, Dewell y Zapata son los traductores oficiales de Lorca y su autoridad añade otro componente didáctico al texto.

Del mismo modo, la edición de Oxford de 1998 (traducida por John Edmunds) presenta un cuadro en su portada: *The Spanish Model*, de Vanessa Bell. Sin embargo, esta imagen estereotipada de la *maja* española poco tiene que ver con la familia vestida de negro que guarna luto en *La casa de Bernarda Alba*. De todas formas, teniendo en cuenta que en la edición de Edmunds se trata de una recopilación de cuatro obras de teatro, hubiera sido muy difícil encontrar una imagen perfectamente coherente para las cuatro. La portada es llamativa y brillante, con una pensativa modelo que refleja la tradición andaluza. Su abanico, su mantilla, sus flores y su mantón le transmiten al lector angloparlante una imagen tan española que es imposible situar el texto en ningún otro lugar. La pintura también sitúa la obra en el tiempo sin ser demasiado específica: la imagen histórica representa un momento más bien pasado que presente. Como obra publicada en la serie *World Classic de Oxford*, lo histórico recae más bien en la edición, sin que la imagen de la portada tenga nada que ver, ya que cualquier alusión a lo «clásico» sitúa el texto en el pasado.

La intertextualidad de las dos portadas que presentan una pintura representan algo muy diferente a la de la edición de Methuen de 1998, los cuadros son elementos extratextuales que pertenecen a las artes visuales, mientras que la portada de Edward mantiene un halo teatral. Por otro lado, la edición de Faber presenta una fotografía en blanco y negro de un desnudo y fue publicada en 2005, coincidiendo con la versión de David Hare de la obra de teatro para el National Theatre. En la imagen, una joven mujer encorvada y de

aspecto vulnerable le da la espalda a la cámara. Parece que se trata de Adela, la hija más joven de Bernarda, tras un encuentro clandestino con su amado, Pepe el Romano. Sin embargo, esta foto transmite otras connotaciones, especialmente para los lectores que no saben nada sobre el fondo de la obra. Esta figura desnuda es una imagen universal y sensual plasmada en una artística fotografía en blanco y negro: una mujer anónima y fragmentada que podría ser cualquiera, aunque el comprador desinformado puede identificarla con la imagen de Adela. La figura no muestra ninguna característica particularmente española, evita estereotipos andaluces y sitúa el texto dentro de un canon teatral universal en lugar de definirla como una obra histórica o nacional. Los lectores de habla no hispana no se sienten alejados del texto por el hecho de ser extranjeros; más bien al contrario, ya que perciben una imagen familiar y desnacionalizada como presentación de la obra.

Geraldine Brodie opina que, independientemente de la respuesta crítica hacia la obra, siendo una producción representada por una institución de financiación pública como el National Theatre, se espera que el enorme patio de butacas esté lleno todas las noches. Para Brodie esto supone:

An incentive to produce a certain type of translation; to make it accessible to a wide audience, to acknowledge the heritage and tradition of a play, while also re-energizing it and making it new. (Brodie, 2012: 66)

Podría decirse lo mismo sobre las portadas de las traducciones más recientes, que le ofrecen algo nuevo a los admiradores de Lorca más experimentados y hacen la obra más accesible al público o los lectores novatos. Esa facilidad de comprensión pasa a un primer plano cuando Methuen expandió su catálogo de traducciones y adaptaciones de la obra de Lorca con la publicación en 2009 de *The House of Bernarda Alba: A Modern Adaptation by Rona Munro*. Transportada a un contexto escocés contemporáneo, la versión de Munro había sido publicada ya en 1991 por Nick Hern con una portada compuesta por una foto en blanco y negro de dos chicas bailando, borrando una vez más cualquier rastro de identidad nacional. No obstante, este artículo se centra en la versión de Methuen como un ejemplo de cómo una misma editorial puede dirigirse a diferentes tipos de público, siendo una de sus ediciones más propensa que la otra a aparecer en las estanterías de librerías no especializadas. La portada de la edición de 2009 muestra una fotografía de la actriz Siobhan Redmond como protagonista, vestida de negro y mirando firmemente al lector desde una ornamentada silla y con un rottiweiler a su lado. Al igual que la edición de Faber, la publicación está ligada a una producción concreta del National Theatre of Scotland, siendo la versión de Munro representada en varias ocasiones a lo largo de 2009.

La reedición de la traducción de Edward en 2007 vino acompañada de un cambio de imagen con una fotografía de una ventana enrejada en una pared pintada con cal y algunos cactus que llegan casi hasta el alféizar. La portada presenta un filtro rojo intenso, haciendo un guiño a la traducción de las obras *Yerma* y *Bodas de sangre*, que aparecen mencionadas en la contraportada. A pesar de las ventajas comerciales de producir un ciclo de obras coherente y atractivo, el creciente énfasis que se le ha dado a las publicaciones de las traducciones más recientes se suma a la desnacionalización de Lorca y a su asimilación dentro del canon teatral de habla inglesa. Aunque la edición de 2012 de Nick Herm (traducida por Jo Clifford) no presenta una portada atractiva para el lector, el libro forma parte de la serie «Drama Classics» (dedicada a obras de teatro clásicas anteriores a 1945, según la página web de la editorial), una colección destinada a un amplio público formado por «estudiantes, actores y aficionados al teatro», como indica la propia edición en la hoja de presentación. El nombre del dramaturgo aparece en la portada simplemente como Lorca, algo que confirma la familiaridad de sus obras, mientras que en la portada lo sitúa como dramaturgo canónico, citándolo dentro de una lista compuesta por otros autores de la serie, como Chekhov, Ibsen y otros muchos de diferentes nacionalidades. El diseño de la serie desnacionaliza tanto la obra de teatro que, aunque no confirma la versión de Anderman de que Lorca alcanzó un carácter británico honorario, lo sitúa en la dimensión postnacional del teatro «clásico» y puede que complete el proceso de sedimentación intercultural. Lefevere escribe:

Since languages always reflect different cultures, translations will always contain attempts to «naturalise» the different culture, to make it conform more to what the reader of the translation is used to. (Lefevere, 2004: 243).

En este sentido, cada una de las traducciones analizadas está destinada a una cultura receptora diferente, aunque en ocasiones se solapan, y cada editorial se dirige a ellas a través de una naturalización distinta de la última obra de Lorca.

2.1 Reseñas

La reseña que aparece en cada edición, «the most avowedly commercial of all criticism» (Lefevere, 2004: 251), actúa como un anuncio publicitario para el lector, tratándose de una declaración breve y concisa que confirma la grandeza de la obra a través de las palabras de un conocido crítico o publicación. Lefevere denomina «refracciones» a las críticas y demás comentarios extratextuales, expresando que «it is through critical refractions that a text establishes itself inside a given system» (Lefevere, 2004: 252). El material crítico incluido en las ediciones también ayuda a enfocar la estrategia de

marketing de la obra hacia un cierto público, pero no tiene un carácter tan inmediato como una portada o una reseña.

Cada reseña tiene un enfoque diferente y resalta varios aspectos de las obras que contiene la edición, pero hacen referencias directas e indirectas sobre la traducción que merece la pena señalar en este estudio. Por ejemplo, la edición de Faber/Hare no menciona el nombre del traductor ni ofrece un fragmento de la publicación o de la producción del National Theatre. Al tratarse de una primera edición, puede suponerse que ningún ejemplar del libro incluyera ese tipo de material.

Las dos ediciones de Methuen/Edwards ofrecen dos críticas de los periódicos *The Guardian* y *The Observer* sobre la habilidad dramática de Lorca, mientras que la edición de Penguin/Dewell y Zapata presenta una cita de Seamus Heaney en gran tamaño que define a Lorca como «the epitome of Romantic Spain». Esta práctica hace un reclamo al peso del texto como una obra canónica y de Lorca como dramaturgo clásico. A diferencia de nombrar simplemente al periódico en el que apareció el comentario, como en las ediciones de Methuen, hacer referencia a un premio Nobel de Literatura como Heaney aporta autoridad a la versión de Dewell y Zapata y le recuerda al lector los orígenes nacionales de Lorca. Los nombres de los traductores no aparecen en la portada de la edición de Penguin, pero sí se mencionan en la contraportada como traductores de las tres obras. Las reseñas de las ediciones de Edmunds, Hare y Munro no aportan material crítico en la cubierta, aunque estas editoriales alaban tanto a Lorca como a los traductores en la contraportada. Generalmente, las reseñas aportan validez a la obra, considerando la obra digna de traducción y aportando un resumen cristalizado del argumento, de Lorca y de la propia edición. Sólo la edición de Clifford se abstiene de introducir una reseña, y se limita a ofrecer la lista de dramaturgos considerados «The World's Greatest Playwrights» que mencionábamos anteriormente y que sigue el estilo de la serie «Drama Classics».

2.2 Prefacio / notas del traductor / notas al pie

Para adentrarse más en la traducción, el prefacio, las notas del traductor o la introducción ofrecen al traductor o adaptador la oportunidad de situar su obra dentro de un continuo de versiones y justificar la suya propia. Por ejemplo, las versiones de 1998 y 2007 de Methuen/Edwards han sido publicadas como ediciones para estudiantes e incluyen un texto paralelo con notas explicativas. La serie contiene obras de Brecht y Chekhov, entre otros, pero sólo el texto de Edwards presenta tanto el texto original como introducido, con el fin de ofrecer una versión en inglés coherente de la obra accesible para los estudiantes. Edward comenta el trabajo que otros

hicieron antes que él, y sostiene que las traducciones anteriores de Dewell y Zapata, y de Graham-Lújan y o'Connell tienen un «marked American tone and both translate the original fairly literally», y continúa señalando que «in general the intention is to provide a translation of the play which will be useful to actors and to students of Lorca» (García Lorca/Edwards, 1998: lii-liiii).

De igual modo, en 1999, John Edmunds, cuya versión se describe en la contraportada como «fluida y rítmica», sostiene en las notas del traductor que este debe tener en cuenta el subtexto de una obra, al igual que un actor, y subraya su compromiso en hacer una versión que se pueda representar. Como destaca Bassnett:

Theatre texts cannot be considered as identical to texts written to be read because the process of writing involves a consideration of the performance dimension, but neither can an abstract notion of performance be put before textual considerations. (Bassnett, 1989: 110-11)

Esta dualidad de la que habla Bassnett es el mayor problema al que se enfrentan los traductores de *La casa de Bernarda Alba*. Edmunds se centra en la representatividad de su versión, aunque sus notas explicativas están dirigidas a una lectura más académica. Dichas notas son útiles para el director o actor (Edmunds era las dos cosas), pero no como elemento de representación. Es probable que la intención de Edmunds fuera más bien crear una versión que se pudiera producir y no un guion de escena final.

Posteriormente, Dewell y Zapata alcanzaron su estatus de traductores oficiales de Lorca gracias a la publicación de *The House of Bernarda Alba and Other Plays: The New Authorized English Translation by Michael Dewell and Carmen Zapata*. En sus notas del traductor, Dewell señala la falta de traducciones representables disponibles en 1991 (García Lorca/Dewell and Zapata, 2001: xxvii). Hace referencia al éxito de la traducción que realizó junto a Zapata de *Bodas de sangre/Blood Wedding* y a las buenas críticas y premios que recibió la misma, lo que fortaleció su posición como traductores autorizados y oficiales de Lorca. A pesar de centrarse en aspectos de representación en el prefacio, Dewell se dirige a los amantes del teatro, y no necesariamente a los actores, sino a las personas que aman los clásicos (un enfoque adecuado para un libro que pertenece a la serie Penguin Classics). Los admiradores de Lorca que no hayan tenido acceso a estas obras de teatro en inglés anteriormente pueden estar seguros de la legitimidad y credibilidad de la traducción, un factor que está recalcado por todos los medios posibles en esta edición. Sin embargo, tal y como señala Borges diciendo que «there can only ever be drafts» (Borges, 1999: 69), Dewell mantiene que «his dearest hope is that reading and seeing Lorca in English will encourage people to read his poems and see his

plays in their incomparable Spanish original» (García Lorca/Dewell and Zapata, 2001: xxix), quitándole así importancia a su traducción y admitiendo la inferioridad de la misma frente al texto original.

La edición de Hare parece estar dirigida a intérpretes y directores. En el prefacio admite que su texto es una adaptación de una traducción literal de Simon Scardfield (García Lorca/David Hare, 2005, v). Teniendo en cuenta ese sistema de traducción indirecta, Bassnett señala que la noción de representatividad es «used to excuse the practice of handing over a supposedly literal translation to a monolingual playwright, and it is this term also that is used to justify substantial variations in the target language text, including cuts and additions» (Bassnett 1989: 102). Hare no finge dominar el idioma español, y se define como adaptador en lugar de traductor. Sin embargo, el título completo de las publicaciones *The House of Bernarda Alba: In a New English Translation by David Hare*, lo indica de otra manera. A primera vista, el texto se vende como si fuera una traducción en lugar de una adaptación o versión. Al igual que Edmunds, Hare se centra en las cuestiones interpretativas, aunque no incluye explicaciones en notas a pie de página, notas al final ni glosarios, al contrario del resto de ediciones de los años 90. La edición de Munro no tiene ni introducción ni notas del traductor, aunque en la hoja de presentación del libro aparece un breve resumen de su carrera como escritora de cine, televisión y teatro bajo una corta biografía de Lorca, igualándolos en protagonismo.

A pesar de que Nick Hern Books publica mayoritariamente guiones para su representación y controla los derechos de producción de las obras que edita, la edición de Clifford, como otras de la serie, incluye una introducción larga pero accesible, una cronología de la vida de Lorca y recomendaciones para futuras lecturas. La hoja de presentación también destaca la importancia de que sea «representable y precisa» y subraya que, aunque se han tenido en cuenta versiones escolares anteriores, no incluye notas a pie de página, sino un glosario de palabras difíciles (García Lorca/Clifford, 2012, imprint). La traducción de Clifford fue representada en 1989 en el Royal Lyceum de Edimburgo, pero la vuelta al enfoque sencillo de esta edición revisada dista mucho del enfoque más académico de las ediciones de los 90, al mismo tiempo que los materiales que la acompañan le confieren un tono más didáctico que el que presentan las versiones de Hare o Munro, que están muy ligadas a sus respectivas producciones.

3. Conclusiones

Ortrum Zuber identifica los problemas de la traducción teatral

y sostiene que «a double process of translation is often at work: the movement is from one type of theatrical experience to another, and sometimes one type of participant and of audience to another» (Zuber, 1980: 5). Por tanto, el público de una obra traducida tiene máxima importancia; no sólo se ha cambiado la obra en sí misma, sino que, además, la cultura receptora presenta un tipo de audiencia diferente a la original en términos de mercado, nacionalidad, idioma, bagaje cultural y temporalidad. El cambio de la representación a la publicación imita este movimiento y este cambio de experiencia, sabiendo que no siempre el tipo de público de una obra representada y el tipo de lector de una edición publicada se solapan, ni comparten las mismas prioridades o expectativas de la edición traducida. En conclusión, Lefevere escribe:

It is through translations combined with critical refractions (introductions, notes, commentary accompanying the translation, articles on it) that a work of literature produced outside a given system takes its place in that «new system». (Lefevere, 2004: 252)

En este sentido, la obra de Lorca se filtra en el sistema de habla inglesa llegando como un texto que ya está reconocido como canónico y que ha sido muy analizado. El «potencial estético» de la obra se pone de manifiesto mediante el diseño de la portada, las reseñas y el material crítico que acompaña a las traducciones. Al mismo tiempo, las diferentes publicaciones han contribuido a la asimilación de Lorca dentro del canon teatral británico. Utilizando el término de Adringa, es la «sedimentación» de la obra dentro de la percepción de la cultura receptora la que se convierte en una sustituta de la original, ya que los guiones traducidos funcionan como una herramienta para el «doble proceso» de Zuber, ofreciendo acceso al texto en español a través de una versión inglesa. Las «refracciones» del diseño de la portada, las reseñas y demás materiales críticos aportan información valiosa al destinatario y dan cuenta de la abundancia de traducciones que se editaron en el período de tiempo estudiado, pero son las innumerables producciones de la obra en todo el mundo las que realmente capturan la sedimentación de la última obra traducida de Lorca.

Bibliografía

- ADRINGA, E. (2006): "For God's and Virginia's Sake's Why A Translation", *Comparative Critical Studies*, 3.3, 201-227
- ANDERMAN, G. (2006): *Europe on Stage: Translation and Theatre*, London: Oberon Books
- BASSNETT, S. (1989): "Translating for the Theatre: The Case Against Performability", *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, 4.1 (1991), 99-111
- BORGES, J.L. (1999): *The Total Library: Non-Fiction 1922-1986*, edited by Eliot Weinberger; translated by Esther Allen, Susan Jill Levine and Eliot Weinberger, London: Penguin
- BRODIE, G. (2012): "Theatre Translation for Performance: Conflicts of Interests, Conflicts of Cultures" in Wilson, R and Maher, B. (eds.) *Words, Images and Performances in Translation* (London: Continuum)
- EDWARDS, G. (1998): "Lorca on the English Stage: Problems of Production and Translation", *New Theatre Quarterly* 4.16, 344-355
- GARCÍA LORCA, F. (1976): *Collected Plays; Translated by James Graham-Lújan and Richard L. O'Connell; Prologue by Francisco García Lorca*, London: Secker and Warburg
- GARCÍA LORCA, F. (1983): *La casa de Bernarda Alba; Edited with Introduction, Notes and Vocabulary by H. Ramsden*, Manchester: Manchester University Press
- GARCÍA LORCA, F. (1998): *The House of Bernarda Alba/La casa de Bernarda Alba; Translated by Gwynne Edwards* (London: Methuen)
- GARCÍA LORCA, F. (1999) *Four Major Plays; Translated by John Edmunds; Introduction by Nicholas Round; Notes by Ann McClaren*, Oxford: Oxford University Press
- GARCÍA LORCA, F. (2001) *The House of Bernarda Alba and Other Plays; Translated by Michael Dewell and Carmen Zapata*, London: Penguin
- GARCÍA LORCA, F. (2005) *The House of Bernarda Alba: A New English Translation by David Hare*, London: Faber and Faber
- GARCÍA LORCA, F. (2007) *The House of Bernarda Alba/La casa de Bernarda Alba; Translated by Gwynne Edwards*, London: Methuen
- GARCÍA LORCA, F. (2009) *The House of Bernarda Alba; A Modern Adaptation by Rona Munro* (London: Methuen)
- GIBSON, I. (1989) *Federico García Lorca: A Life*, London: Faber and Faber
- JOHNSTON, D. (2007) "The Cultural Engagements of Stage Translation: Federico García Lorca in Performance" in Anderman, G. (ed.), *Voices in Translation: Bridging Cultural Divides*, Clevedon; Buffalo; Toronto: Multilingual Matters, 78-93
- LEFEVERE, A. (1982) "Mother Courage's Cucumbers: Text, System and Refraction in an Theory of Literature", reprinted in Venuti, L. (ed.) *The Translation Studies Reader: Second Edition*, London: Routledge, 2004, 233-249
- MORRIS, C.B. (1990) *La casa de Bernarda Alba*, Valencia: Grant and Cutler Publications
- MORRIS, C.B. (1989) "Voices in a Void: Speech in La casa de Bernarda Alba", *Hispania*, 72.3, 498-509
- TORRES, R. (1986) "El montaje de Nuria Espert en Londres de 'La casa de Bernarda Alba' recibe una calurosa acogida", *El País.com*, <http://elpais.com/diario/1986/09/03/cultura/526082404_850215.html>, [28/01/2014]
- ZUBER, O. (1980) *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford: Pergamon Press