

Anna Jamka
(Uniwersytet Warszawski)

LA AGENCIA DEL OTRO EN LA TRADUCCIÓN DE *LA CASA DE BERNARDA ALBA* DE FEDERICO GARCÍA LORCA AL POLACO

Fecha de recepción: 30.11.2017 **Fecha de aceptación:** 02.03.2017

Resumen: El presente artículo estudia la traducción al polaco de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca (1936) de Zofia Szleyen (1968) en vista de la otredad cultural y lingüística, con el motivo de identificar la agencia del Otro en la pieza y aproximar al lector a las posibles dificultades con las que se puede enfrentar el traductor al trabajar con un texto cuya carga dramática y poética reside en un lenguaje no estándar, característico de una región en concreto.

Palabras clave: Lorca, traducción, otredad, Andalucía, Szleyen

Title: The Other in the Polish Translation of *La casa de Bernarda Alba* by Federico García Lorca

Abstract: The present article is an analysis of the Polish translation of *La casa de Bernarda* by Federico García Lorca (1936) by Zofia Szleyen (1968) in view of the cultural and linguistic otherness. Its purpose is to identify the agency of the Other in the translated text and emphasize the possible difficulties the translator may be confronted with, when working with a text whose dramatic and poetic load lies in a non-standard language characteristic of a particular region of a given country.

Key words: Lorca, translation, otherness, Andalusia, Szleyen

INTRODUCCIÓN

La casa de Bernarda Alba es, sin duda alguna, la pieza más popular de Federico García Lorca en Polonia: desde su estreno en 1949 hasta hoy en día (2017) se han estrenado 31 diferentes versiones de la misma en los escenarios de nuestros teatros (Encyklopedia Teatru Polskiego, en línea).

El propósito del presente artículo es responder a una serie de preguntas acerca de la otredad en la traducción de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca de Zofia Szleyen, publicada en 1968 por Wydawnictwo Literackie bajo el título de *Dom Bernardy Alba*. Aunque no fuera la primera traducción de esta pieza –siendo la primera la de Jan Winczakiewicz de 1949¹– hasta hoy en día es la única versión impresa del drama.

Me propongo analizar la presencia del Otro en la traducción polaca de la última obra de teatro de Federico García Lorca. Quiero examinar cómo se manifiesta la otredad –lo español, lo andaluz– en polaco. Para hacerlo, me serviré de los siguientes textos: la vigésima sexta edición de *La casa de Bernarda Alba*, de Ediciones Cátedra, de 1999, y *Dom Bernardy Alba* en la traducción de Zofia Szleyen, incluido en el tomo *Dramaty* de Federico García Lorca, publicado por Wydawnictwo Literackie en 1968.

Primero, analizaré el texto desde el punto de vista de las técnicas de la traducción propuestas por Hurtado Albir (2008) y las de la traducción de elementos culturales (*culture-bound items*) elaboradas por Hejwowski (2004). Sobre esta base, trataré de averiguar cómo los procedimientos empleados por Szleyen influyen en el texto. Para ello, me serviré de las doce tendencias deformantes identificadas por Antoine Berman (1985). El análisis se centrará en la otredad cultural y lingüística en la traducción de Szleyen y comprenderá aspectos como la traducción del título, de los nombres de los personajes y de elementos culturales como el llamado “fenómeno andaluz”.

LA CASA DE BERNARDA ALBA: POETICIDAD DEL HABLA ANDALUZA

La casa de Bernarda Alba, la última obra de Federico García Lorca, es un drama andaluz poético, considerado por muchos como su obra maestra y, paradójicamente, a pesar de ilustrar la vida de una familia marcadamente andaluza, como su obra teatral más universal (Josephs, Caballero 1999: 73).

Tanto el realismo como la poeticidad del drama se hallan en su lenguaje, el habla andaluza llena de metáforas y refranes, muy estilizada, que se fundamenta en una gran variedad de imágenes poéticas. De ahí surge otra paradoja: por un lado, el realismo proclamado por el autor² se halla en el empleo de un lenguaje real, el lenguaje del pueblo, pero, por otro, al recurrir a esta realidad extraña, el resultado final es una obra dotada de lirismo. Por consiguiente, aunque pudiéramos percibir *La casa de Bernarda Alba* como una obra realista, la manera en la que Lorca se sirve de la realidad andaluza y cómo usa los elementos extraídos de ella (p. ej. mediante su estilización en blanco y negro, una gama de colores no asociada con Andalucía) es altamente poética y, en consecuencia, no realista.

El argumento de la pieza no está fundado sobre lo que pasa en la casa, sino en sus afueras. Mucho de lo que ocurre allí no está disponible a los ojos del lector/especta-

¹ *La casa de Bernarda Alba* dirigida por Józef Wyszomirski y traducida por Jan Winczakiewicz se estrenó el día 10 de junio de 1949 en Teatr Wojska Polskiego de Łódź (Encyklopedia Teatru Polskiego, en línea)

² Se trata de las famosas palabras supuestamente pronunciadas por Lorca: “¡Ni una gota de poesía! ¡Realidad! ¡Realismo!” (Ángel del Río, *apud* Josephs, Caballero 1999: 65).

dor, de ahí que todo el dramatismo se halle en lo que se dice y en lo que se calla (Josephs, Caballero 1999: 80). Por ende, se puede constatar que todo el dramatismo de la obra radica en el lenguaje, en los diálogos rápidos, incisivos y breves, ya que pasa muy poco en el sentido de la acción. Todos estos mecanismos se efectúan mediante un lenguaje dramático muy especial, el habla andaluza.

Cabe darse cuenta de que el empleo del andaluz, un lenguaje que se caracteriza por “una conciencia de estilo difícilmente superable” (77), junto a la densidad dramática, llevan a la obtención de un producto final donde “cada frase va cargada de sentidos dobles, de sugerencias irónicas y hasta simbolismo puro” (78). Todo esto hace que las obras de Lorca suponen un gran desafío para el traductor/la traductora, ya que lo que tiene un sentido perfecto en castellano, y especialmente en el castellano andaluz, lo pierde cuando se trata de traducirlo a otras lenguas.

LA AGENCIA DEL OTRO: ENTRE LA “EXTRANJERIZACIÓN” Y EL “EXTRAÑAMIENTO”

Según Carbonell i Cortés, se puede distinguir dos maneras de reconocer la experiencia ajena en la traducción: el extrañamiento (*estranging*) y la extranjerización (*foreignization*). El primer fenómeno se dirige a los lectores de la traducción: “no es el otro el que resulta extrañado, sino nuestra propia experiencia, que se relativiza, se extraña, *becomes estranged*, se hace una entre tantas”, mientras que la extranjerización “categoriza y excluye al prójimo” (Carbonell i Cortés 2003: 382).

La asimilación cultural del Otro, o bien por medio del estereotipo exótico, o bien la sustitución familiarizadora, anula la agencia de la situación comunicativa original y no conlleva al extrañamiento. Curiosamente, en el caso contrario, es decir a la hora de introducir una serie de diferencias lingüísticas o ideológicas, se produce la “paradoja de la diferencia” que provoca más bien la separación (extranjerización) en vez del acercamiento al Otro (Carbonell i Cortés 2003: 382-393).

Por tanto, la *condicio sine qua non* para la activación de la agencia y la producción del extrañamiento es la aceptación pragmática de la traducción en la cultura receptora conseguida gracias al empleo de “una «tercera lengua» de significación objetiva” inaugurada por el traductor (Carbonell i Cortés 1997: 140), un término medio entre la extranjerización y la domesticación en el sentido venutiano.

LA OTREDAD EN LA TRADUCCIÓN DEL TÍTULO Y DE LOS NOMBRES DE LOS PERSONAJES

El título y el subtítulo –*La casa de Bernarda Alba. Drama de mujeres en los pueblos de España*– le proporcionan al lector una serie de informaciones sobre la obra previamente a su lectura. Primero se nos revela la ubicación: la acción del drama se desarrolla

en una casa en un pueblo español. Segundo, el lector se entera del carácter de los hechos presentados y a quién van a afectar. Por lo tanto, se ve que el título viene a ser una especie de introducción a la pieza. Comparemos ahora dos títulos de la misma obra, el del original y el de la traducción:

Cuadro I

Lorca (1999: 115)	Szleyen (1968: 477)
La casa de Bernarda Alba	<i>Dom Bernardy Alba</i>
Drama de mujeres en los pueblos de España	<i>Tragedia w trzech aktach i siedmiu obrazach</i>

Ya desde el principio de la traducción polaca nos topamos con una serie de procedimientos extraños. Se puede observar que la traductora decidió omitir el componente localizador y, en vez de ubicar la obra en el ámbito rural de España, introdujo un esquema de organización que no aparece en el original: en ningún momento se advierte que la obra se divide en cuadros. De hecho, el único elemento organizador presente en el drama de Lorca es su división en tres actos. La traductora decidió eludir también el sexo de los personajes y, además, optó por reemplazar el vocablo “drama” que tiene su equivalencia acuñada en polaco (*dramat*), por un término cuya acepción es más restringida: tragedia, o sea, eligió un hipónimo³ de la palabra “drama”. Ya desde el título se puede ver entonces que la traductora se sirve de las técnicas de elisión (el elemento localizador, el sexo de las protagonistas), amplificación (introducción de un esquema organizacional ausente en el original) y particularización (*tragedia* en vez de *dramat*).

¿Cuáles son las consecuencias de estas decisiones? Primero, la elisión del elemento localizador anula la presencia del Otro desde el principio y, segundo, la introducción de dos elementos organizadores de la obra –su clasificación como *tragedia* y la división en “cuadros”– suponen, paradójicamente, la destrucción de un sistema en un intento de ordenar la obra mediante señalar algo que no fue organizado por su autor (Berman 1985: 20-21). Aparte de ello, al modificar el género literario de la pieza, la traductora impone al lector/espectador –o incluso, al futuro director de teatro– su interpretación del texto que, como podemos suponer basándonos en el título de la obra original, difiere de la del autor⁴. Por tanto, tal procedimiento influye en la percepción de la obra en la cultura receptora y en su estatus de último elemento constitutivo de la trilogía andaluza de Lorca.

Antes de proceder al comentario de la traducción de los nombres propios de las *dramatis personae*, cabe señalar que esos nombres constituyen un primer elemento de su caracterización y llevan una enorme carga simbólica, por lo que son de suma importancia a la hora de entender la obra y el rol que desempeña en ella el lenguaje. “Bernarda”,

³ Hejwowski (2004) enumera “hiperónimo” (*hypernym*) como una de las técnicas empleadas para traducir los elementos culturales, por lo que se puede constatar que Szleyen usó el reverso de esta técnica.

⁴ Véanse las explicaciones proporcionadas por Katarzyna Wojtysiak-Wawrzyniak (2012). En resumen, las dos primeras partes de la supuesta “trilogía andaluza”, es decir, *Bodas de Sangre* y *Yerma*, fueron llamadas por Lorca “tragedias”, mientras que *La casa de Bernarda Alba* fue calificada de drama y difiere de las dos primeras en cuanto al estilo.

un nombre de origen germánico, significa fuerza y valentía, mientras que su apellido, “Alba”, es un vocablo latín que quiere decir blanco; “Angustias” procede de la palabra “angustia” y apunta hacia la congoja, el dolor y el sufrimiento; “Martirio” significa muerte o tormentos padecidos por causa de una religión o unos ideales y se asocia con la idea de dolor, sufrimiento y trabajo duro, mientras que “Adela” es otro vocablo de origen germánico que significa “nobleza”. Hay también tres nombres que apuntan hacia personajes bíblicos: se trata de “Magdalena”, que se origina en María Magdalena, mujer penitente o visiblemente arrepentida de sus pecados y, además, se asocia con llorar, lo que se expresa a través de locuciones verbales como “estar alguien hecho una Magdalena” o “llorar como una Magdalena”; el nombre de “María Josefa” puede estar vinculado a la madre de Jesús y su esposo; por último, “la Poncia” alude a Poncio Pilato⁵. Miremos los siguientes ejemplos:

Cuadro II

Lorca (1999: 116)	Szleyen (1968: 478)
• María Josefa	<i>Maria Josefa</i>
• Angustias	Angustias
• Martirio	Martirio
• La Poncia	<i>Poncja</i>

Como podemos ver, en el caso de los nombres propios la traductora optó por una transferencia sin explicación, es decir, empleó los nombres españoles con algunos ajustes ortográficos (Hejwowski 2004: 140). Es una decisión curiosa, especialmente en el caso de *María Josefa*, ya que este nombre probablemente se origina en los personajes bíblicos: “María” y “José”, que tienen sus equivalentes reconocidos en polaco, es decir, *Maria* y *Józef*. Por tanto, sería más lógico traducir el nombre de la madre de Bernarda como *Maria Józefa*, que a su vez le permitiría al lector/espectador polaco descubrir la intertextualidad de la obra.

Antes de proseguir al comentario de los demás nombres, quiero aludir a dos aspectos mencionados por Hejwowski en lo concerniente a la traducción de nombres propios:

[...] the older, the more traditional a name, the more difficult it is for most people to recognize its motivational meaning [...]. This is connected to two phenomena: 1) we rarely know the etymology of names coined in a different language or at a different stage of development of our own language [...]. (Hejwowski 2004: 150)

El público polaco desconoce la etimología de los nombres de “Angustias”, “Martirio” y “Poncia”, en consecuencia, no puede apreciar las connotaciones vinculadas con ellos. Como he mencionado antes, los nombres de las *dramatis personae* forman parte de su característica: sin saber qué quieren decir y de dónde proceden, se pierde una gran parte del significado de la obra, ya que el hecho de que las hijas de Bernarda actúen acorde

⁵ Todas las explicaciones fueron elaboradas sobre la base del *DRAE* [en línea].

con sus nombres pone de relieve la imposibilidad de escapar de la casa y de sus vidas, así como la resignación con la que las mujeres se conforman con su destino.

Una posibilidad de traducir el nombre “Angustias” podría ser “Dolores”. Los dos nombres pertenecen al mismo campo semántico del dolor y la congoja, pero a diferencia de “Angustias”, “Dolores” puede despertar las mismas connotaciones en el lector/espectador polaco por su asociación con “María de los Dolores” (*Matka Boska Bolesna*) o con otros personajes literarios, por ejemplo con la protagonista de *Lolita* de Nabokov. Si se optase por esta traducción, se podría conservar la señal de la otredad (en este caso, sería la otredad concreta, ya que el nombre de “Dolores” se asocia con lo español) y, al mismo tiempo, no se perderían las connotaciones presentes en la obra original.

En cuanto al nombre “Martirio”, la cuestión resulta ser más complicada ya que no existe ningún equivalente polaco que signifique lo mismo. Por ende, se podría naturalizarlo incluso más –*Martiria*– o quizás arriesgarse a reemplazar este vocablo con “Tristana”, nombre que también suena extranjero, pero que quizá pueda despertar connotaciones más adecuadas debido a los clásicos de la cultura universal como la leyenda de Tristán e Isolda o la película de Luis Buñuel, *Tristana*.

En lo relativo a “La Poncia”, otro nombre que se origina en un personaje bíblico – Poncio Pilato en este caso– también sería difícil encontrar un equivalente en polaco. Sin embargo, lo que se podría hacer es reemplazar el nombre propio por el nombre de una función/profesión. El diccionario de la RAE anota la presencia del vocablo “poncio”⁶. Por tanto, una propuesta de traducir el nombre de la mujer podría ser *Namiestniczka*. De este modo se preservaría la señal de la otredad, del extrañamiento, puesto que una criada raras veces pasa a ser gobernadora de la casa donde trabaja. Además, se conservaría la evocación al Poncio Pilato y la caracterización del personaje.

El empleo de la transferencia sin explicación constituye una “señal de la otredad” (*sygnał obcości*) (Lewicki 2000): el público desconoce la procedencia de los nombres, sin embargo, dada la falta de la referencia geográfica en el subtítulo de la traducción, para un lector sin el conocimiento adecuado esta presencia del otro viene a ser meramente una “otredad general” que se muestra solamente a nivel denotativo y no alude a nada en específico, no apunta a ninguna región y/o cultura en concreto.

LA TRADUCCIÓN DE ELEMENTOS CULTURALES: EL FENÓMENO ANDALUZ EN POLACO

Antes de seguir con el análisis, cabe comentar que el llamado fenómeno andaluz⁷ se entiende como una descripción de la realidad de Andalucía que constituye para Lorca el punto de partida para la creación artística y la cual él lleva a la escena de manera poética.

⁶ Poncio: Por alus. a Poncio Pilato, prefecto de la provincia romana de Judea en tiempos de Cristo. 1. m. fest. Esp. Gobernador de una provincia. (*DRAE*, s.v. poncio).

⁷ “Fenómeno andaluz”, en lo relativo a la obra literaria de Lorca, es un término acuñado por Allen Josephs y Juan Caballero en su introducción crítica a *La casa de Bernarda Alba*.

Lo andaluz, la esencia de Andalucía, se ubica en el mundo de la cultura y se manifiesta como un modo de ser caracterizado por tres tipos de factores: los naturales (territorio, raza, dialecto); los históricos (tradiciones, costumbres, religión, leyes); y los psicológicos (la conciencia de un estilo), cuya suma da un tipo de hombre que a pesar de inscribirse en la idea general del español, posee ciertas características privativas (Basavez Fernández del Valle 1966: 10-13). Por lo tanto, dicho fenómeno en Lorca no es el folclore español y andaluz conocido de los folletos de agencias de viaje, sino la realidad; no solo la del campo, sino también –o sobre todo– una actitud hacia la vida, la muerte y el arte; una cosmovisión compuesta por creencias y rasgos culturales de diferente procedencia. Por tanto, este término amplio comprende, entre otros, los elementos culturales propios para la región.

Para facilitar el seguimiento del análisis, voy a dividir los elementos culturales según los actos donde aparecen. Las palabras o expresiones que se analizarán están en negrita.

Cuadro III ACTO I

Lorca 1999	Szleyen 1968
1. La Poncia: Vinieron a verlo muerto y le hicieron la cruz . (120)	<i>Poncja: Przyszli zobaczyć umarłego i zrobić znak krzyża.</i> (479)
2. Criada: Te vas a hacer el gaznate polvo . La Poncia: ¡Otra cosa hacía polvo yo! (122)	<i>Służąca: Takimi krzykami gardło sobie zedrzesz.</i> <i>Poncja: Nie to ja sobie zdzieram!</i> (482)
3. Bernarda: Quien sí estaba era el viudo de Darajalí . (125)	<i>Bernarda: Był tam na pewno wdowiec Darajali.</i> (486)
4. Bernarda: ¡Descansa en paz con la santa compañía de cabecera! (126)	<i>Bernarda: Niech nam zmarły spoczywa w pokoju na łonie Najwyższego.</i> (486)
5. Bernarda: ¿Es decente que una mujer de tu clase vaya con el anzuelo detrás de un hombre [...]? (130)	<i>Bernarda: Czy to się godzi, żeby obyczajna młoda kobieta zarzucała wędkę na mężczyznę [...]?</i> (492)
6. Bernarda: ¡Cuánto hay que sufrir y luchar para que las personas sean decentes y no tiren al monte! (133)	<i>Bernarda: Ach, ileż to się trzeba namęczyć, jeśli chce się, żeby dzieci wyrosły na obyczajne osoby i nie dały się pociągnąć na bezdroża!</i> (494)
7. Magdalena: [...] pero nos pudrimos por el qué dirán (137)	<i>Magdalena: Ale teraz tylko trzęsiemy się ze strachu, co o nas powiedzą.</i> (498)
8. Amelia: ¡Si la hubiera visto madre! (138)	<i>Amelia: Gdyby matka ją tak zobaczyła!</i> (498)

En el primer ejemplo nos encontramos con la intervención de la Poncia en el diálogo con la Criada. Se produce antes de que los lectores/espectadores conozcan a Bernarda. Cuando la Poncia describe la visita de los familiares del difunto, usa la locución verbal coloquial “hacerle la cruz a alguien”, que significa darle a entender a alguien que nos queremos librar de él/ella. De ahí traducir esta expresión como *zrobić znak krzyża* es un claro equívoco, por consiguiente, estamos ante un error en la traducción que consiste en crear un contrasentido que a su vez se basa en “atribuir a una palabra o un grupo de palabras un sentido erróneo” (Delisle, *apud* Hurtado Albir 2008: 291). La traductora

polaca debió haber confundido esta locución verbal con otra: “hacer la señal de la cruz sobre alguien o algo”, es decir, signar a alguien. Por ende, se puede considerar que Szleyen se sirvió de la técnica de traducción sintagmática sin explicación, lo que trajo consigo el error. Una posible traducción de esta intervención sería (...) *i dać jej [Bernardzie] do zrozumienia, że nie chcą mieć z nią nic wspólnego* o, para subrayar el aspecto coloquial de la intervención, *postawić na niej [Bernardzie] krzyżyk o przekreślić ją*.

En el segundo ejemplo –el diálogo entre la Poncia y la Criada– nos encontramos con un juego lingüístico. Lorca empleó la locución verbal “hacer polvo algo”, que significa deshacer algo o destruirlo por completo. La respuesta de la Poncia consiste en un juego con la locución verbal mencionada arriba y la acepción coloquial de la palabra “polvo”, “coito; echar un polvo”. Dado el tema de la obra y la omnipresencia de la tensión sexual, casi palpable a lo largo de la lectura de *La casa de Bernarda Alba*, se puede considerar que la réplica de la Poncia ha de causar en el lector/espectador asociaciones de carácter sexual. ¿Qué pasa en la traducción de Szleyen? Al principio, la traductora polaca se sirve del equivalente reconocido *zdziierać*, que forma una colocación con *gardło*, y repite esta técnica para traducir la intervención de la Poncia. Gracias a ello, se logra reproducir el paralelismo, pero quizá a expensas del sentido (o más bien, las asociaciones que ha de provocar el diálogo). Por tanto, cabe preguntar si la traducción también evoca la sexualidad. Con este fin, quiero recordar que según el diccionario de Doroszewski, *zdziierać* apunta a la destrucción de varias cosas, la salud o la ropa entre otras. Se podría, por ende, considerar que la alusión a lo sexual sí está presente en la traducción, sin embargo, sería mucho más suave que en la obra original.

En el tercer ejemplo vemos lo que Hejwowski llama transferencia sin explicación. Szleyen decide conservar el vocablo español “Darajali”, sin embargo, en la traducción dicho vocablo funciona como apellido, mientras que en la obra de Lorca apunta al lugar de procedencia del personaje, es decir, un pueblo cerca de Fuente Vaqueros (Josephs, Caballero 1999: 125). En consecuencia, se puede considerar que una vez más estamos ante un error de la traductora que produce un contrasentido que anula la agencia del Otro, ya que no permite ubicar la obra en el espacio geográfico adecuado.

El siguiente ejemplo es muy interesante en vista de la traducción de los elementos culturales, ya que Lorca se sirvió de la leyenda de la Santa Compañía, es decir, un mito de la cultura popular gallega, conocido bajo diferentes nombres también en la región de León y Extremadura, así como en Castilla. La leyenda se refiere a una procesión de muertos que llevan un ataúd con el propósito de visitar o advertir a los que se morirán en breve (Carré Alvarellós 1980: 53). El hecho de que Lorca decidiera poner en boca de Bernarda, una mujer andaluza de carne y hueso, una referencia al mito gallego, sin duda alguna constituye una señal de la otredad para el lector/espectador español/hispanohablante familiarizado con este concepto. Desgraciadamente, la traductora optó por la omisión del término mismo. Además, esta traducción muestra muy bien el fenómeno de la naturalización del dialecto (Berezowski 1997: 51), ya que Szleyen traduce un elemento específico para una región en concreto con un concepto inteligible para todos los católicos (y no solo católicos) polacos al decidirse a emplear el, digamos, lenguaje estándar.

El número cinco es otro ejemplo de una invención o adaptación de dos locuciones verbales coloquiales: “ir detrás de algo o alguien” y “echar el anzuelo”. El significado del primero es “intentar conseguir algo o los favores de alguien” mientras que el segundo quiere decir “emplear artificios para atraer, generalmente con engaño”. Equivalentes funcionales para el primer ejemplo serían *latać za kimś*, *uganiać się* o *ganiać za kimś*, mientras que la segunda locución verbal podría traducirse como *zastawić pułapkę* o, incluso mejor, *zarzucać sieć*. La propuesta de Szleyen constituye un equivalente descriptivo: *zarzucać wędkę* evoca la acción de atraer y transmite el mensaje del texto original y, al mismo tiempo, alude a un sentido de la otredad, puesto que en polaco tal colocación parece extraña y normalmente no se asocia con las relaciones amorosas, sino con el ámbito de la pesca. De ahí que se pueda constatar que nos encontramos con el fenómeno del extrañamiento (*estranging*) en términos de Carbonell i Cortés (2003).

En lo concerniente al ejemplo sexto, nos encontramos con una adaptación de la frase proverbial de “la cabra siempre tira al monte”. Sirve para indicar que cada uno actúa de acuerdo con su origen o naturaleza, empleada muy a menudo para calificar negativamente las tendencias de la conducta de una persona o un grupo social. El equivalente funcional de esta frase sería *ciagnie wilka do lasu*, no obstante, cabe recordar que Lorca se sirvió solamente de la segunda parte del refrán, lo cual cambia el significado de la frase y, en consecuencia, debería ser reflejado en la traducción. La propuesta de Szleyen, *nie dały się pociągnąć na bezdroża!*, se podría clasificar como un término medio entre equivalente descriptivo y omisión, ya que por un lado parece que la traductora trata de transmitirle al lector/espectador el mismo mensaje que el autor de la obra original, pero, por otro, anula completamente la presencia de una parte de la frase hecha propia de la lengua española.

“El qué dirán” en boca de Magdalena y traducido como *co o nas powiedzą* es otro ejemplo del uso de un equivalente funcional. Asimismo, en el ejemplo octavo la falta del artículo ante la palabra “madre” indica la procedencia rural de las protagonistas (Josephs, Caballero 1999: 80) e ilustra el proceso de neutralización de los dialectos investigado por Berezowski. El hecho de que Szleyen hubiera traducido la intervención en el lenguaje estándar, sin señalar la característica del habla campesina, pone en peligro la agencia del Otro.

Para poder reflejar el aspecto rural que conlleva la elisión del artículo, se podría barajar la posibilidad de usar uno de los siguientes vocablos: *mateczka*, *mateńka*, *matuchna*, *matula*, *matusia*, *matuś* o *matczysko*. No obstante, todas estas palabras tienen la connotación positiva y su uso para referirse a Bernarda, “tirana de todos” (Lorca 1999: 120), puede ser discutible dado que no corresponde con lo que sus hijas sienten por ella.

En cuanto al último ejemplo, nos encontramos con una palabra que supuestamente fue utilizada solamente en la familia de Lorca (Josephs, Caballero 1999: 144). De ahí, se puede considerar que “yeyo” constituye una señal de la otredad también para los hispanohablantes, lo cual es muy significativo y debería ser reflejado en la traducción. Desgraciadamente, Szleyen una vez más optó por la naturalización del dialecto al elegir el equivalente descriptivo *strojnisia*. Para activar la agencia del Otro se podría pensar en una creación discursiva como *pindolina*, un vocablo creado sobre la base de *pinda* o *pindzia*.

Cuadro IV ACTO II

Lorca 1999	Szleyen 1968
1. Angustias: Y además, ¡más vale onza en el arca que ojos negros en la cara! (148)	<i>Angustias: A przy tym – więcej warta uncja złota w szafie, niż piękne oczy!</i> (507)
2. Angustias: Casi se me salió el corazón por la boca. (150)	<i>Angustias: Serce też mi podchodziło do gardła.</i> (508)
3. Adela: Tengo mal cuerpo. Martirio: (Con intención.) ¿Es que no has dormido bien esta noche? Adela: Sí. Martirio: ¿Entonces? Adela: (Fuerte) ¡Déjame ya! ¡Durmiendo o velando, no tienes por qué meterte en lo mío! ¡Yo hago con mi cuerpo lo que me parece! (153)	<i>Adela: Źle się czuję. Martirio: (z naciskiem) Czyżbyś niedobrze spała tej nocy? Adela: Dobrze spałam. Martirio: Więc co ci jest? Adela: (z mocą) Zostaw mnie w spokoju! Co ci za różnica, czy ja śpię, czy czuwam, nie wtrącaj się do mnie. Robię ze sobą, co mi się podoba!</i> (512)
4. Adela: [...] buscas como una vieja marrana asuntos de hombres y mujeres para babosear en ellos. (155)	<i>Adela: [...] zachciało się starej babie węszyć sprawy między mężczyzną a kobietą, żeby się obślinać z uciechy.</i> (514)
5. Bernarda: Mala puñalada te den. ¡Mosca muerta! (165)	<i>Bernarda: A niech cię wciurności, ty świętoszko!</i> (524)
6. Adela: Hasta que <i>se pongan de cueros</i> de una vez y se las lleve el río. (167)	<i>Adela: Aż nareszcie się obnażą i bystry potok je porwie.</i> (525)

En el primer ejemplo procedente del acto segundo nos topamos con otra variación o adaptación de un refrán. En este caso es “más vale onza de sangre que libra de amistad”, que quiere decir que los lazos familiares son más fuertes que la amistad. Lorca adaptó este refrán para reflejar que Angustias está convencida de que su riqueza es más valiosa para Pepe el Romano que la belleza de sus hermanas (y la de Adela en particular). En la traducción Szleyen se decidió por la técnica de traducción sintagmática sin explicación, lo cual conlleva dos consecuencias. Primero, es un enunciado extraño y por ende constituye una señal de la otredad general; segundo, empobrece el texto, dado que se trata de una expresión poco clara para el lector/espectador polaco, lo que impide que este reconozca el significado doble (figurado) de la frase (Hejwowski 2004: 142).

Sin perder de vista lo anterior, se puede constatar que nos encontramos con un ejemplo de la extranjerización en el sentido de Carbonell i Cortés. Esto debido a que la extrañeza del enunciado no hace que el lector/espectador reconozca la presencia del Otro y lo respete, sino que es más probable que, al no entender lo que se quiere transmitir, el lector de la traducción se rinda y excluya al Otro (Carbonell i Cortés 2003: 382). Dada la falta de algún proverbio polaco parecido, se podría barajar la posibilidad de establecer una creación discursiva o, en terminología de Hejwowski (2004), un equivalente descriptivo basado en un proverbio como *zgoda buduje, niezgoda rujnuje* y “contaminarlo” para que funcione bien en el contexto del diálogo de las hermanas: *fortuna buduje, uroda rujnuje*.

El segundo ejemplo contiene una locución no anotada por la RAE: “salir el corazón por la boca”. Parece ser una mezcla usada con frecuencia en el habla cotidiana⁸. En cualquier caso, nos atrevemos a entenderla como una contaminación de dos locuciones: la de “el corazón en un puño”, o sea, estar en un estado de angustia, aflicción o depresión y “no caberle a alguien el corazón en el pecho”, que significa “estar muy sobresaltado e inquieto por algún motivo de pesar o de ira”. Los posibles equivalentes funcionales de estas dos locuciones serían *serce wyskoczyło komuś z piersi*, *serce podchodzi komuś do gardła* o *serce skacze komuś do gardła*. Szleyen eligió la segunda opción, una locución perfectamente reconocible para el lector/espectador polaco, sin embargo, no marcó el hecho de que la frase española probablemente constituye una contaminación, es decir, una mezcla de dos unidades fraseológicas. Por tanto, el lector/espectador polaco no reconoce la extrañeza del enunciado, esto es, la agencia del Otro no se activa y uno no experimenta el fenómeno del extrañamiento (Carbonell i Cortés 2003: 382). Una posible traducción de la frase sería (*prawie*) *mi serce wyskoczyło z gardła*. Tal propuesta también viene a ser contaminación de dos fraseologismos y es perfectamente entendible para un lector/espectador polaco. Asimismo, es un enunciado raro y extraño, lo que gatilla el extrañamiento que relativiza la experiencia del lector/espectador.

El tercer ejemplo presentado en el cuadro es singularmente interesante porque estamos ante dos recursos poéticos: el uso de la frase “mal cuerpo” y el paralelismo establecido en la siguiente intervención: “Yo hago con mi cuerpo lo que me parece”. El significado de la expresión “tener mal cuerpo” no es otro que el del equivalente funcional propuesto por Szleyen: *źle się czuję*. No obstante, al eludir el vocablo “cuerpo” y reemplazar la locución por su equivalente funcional, el paralelismo desaparece, lo cual es muy significativo si tomamos en cuenta la ya mencionada tensión sexual que prevalece a lo largo de la obra. Sin duda alguna, Lorca optó por usar esta y no otra expresión para evocar la sensualidad. Por lo tanto, la traducción de Szleyen no solo aniquila al Otro, sino que también empobrece la obra al anular las connotaciones que conlleva el texto original. Una posible traducción que preservaría el sentido figurado de la expresión, el paralelismo y la alusión a la sensualidad y la actitud rebelde e inconformista (o, en términos más modernos, incluso feminista) sería: *Źle się czuję [...] Mam prawo czuć to co, co mi się podoba! o Źle się czuję. [...] Czuję się tak, jak mi się podoba!*

“Marrana” –el epíteto peyorativo con el que Adela clasifica a la Poncia– es un vocablo procedente del árabe hispano *muḥarrám*, que a su vez se origina en el árabe clásico *muḥarram*, declarado anatema. Según el *DLE* (s.v. marrano, -na), su significado comprende:

1. m. y f. cerdo (|| mamífero). 2. m. y f. coloq. Persona sucia y desaseada. U. t. c. adj. 3. m. y f. coloq. Persona grosera, sin modales. U. t. c. adj. 4. m. y f. coloq. Persona que procede o se porta de manera baja o rastrera. U. t. c. adj. 5. adj. despect. Dicho de un judío converso: Sospechoso de practicar ocultamente su antigua religión. U. t. c. s.

⁸ Si tecleamos en Google “casi me sale el corazón por la boca” entre comillas, obtendremos más de 6 mil resultados [26.11.2017].

Se puede apreciar a primera vista que es un insulto grave, seguramente mucho más que la propuesta de Szleyen, *baba*. Es así que se pueda decir que la traductora polaca se sirvió de la técnica de hiperónimo que en esta ocasión, en palabras de Berman, ennoblecía la traducción. Además, dado que es una palabra de procedencia árabe y característica de la región de Andalucía, se ve que, al eludirla y reemplazarla por un hiperónimo, se anula la agencia del Otro. Ahora bien, una posible solución podría ser la transferencia con explicación, o sea, reproducción de la palabra “marrana” y adición de otro vocablo del mismo campo semántico que esclarecería su significado, como, p. ej., *marrana, obrzydliwa stara krowa!*

En cuanto al ejemplo siguiente, el significado de la “mosca muerta” viene a ser “persona, al parecer, de ánimo o genio apagado, pero que no pierde la ocasión de su provecho”. La solución de Szleyen –*świętoszka*– puede considerarse su equivalente funcional. Con todo, como suele pasar al emplear esta técnica, se aniquila la presencia del Otro y no se produce el fenómeno del extrañamiento.

El ejemplo séptimo se nos presenta con dos elementos culturales. Primero, tenemos “ponerse en cueros”, una expresión coloquial que significa desvestirse del todo. Su equivalente funcional en polaco sería *na waleta, na golasa* o, un poco menos vulgar, *w stroju Ewy*. Esta vez Szleyen optó por emplear uno de los equivalentes reconocidos de la expresión: *obnażyć się*, que tiene la siguiente definición en el diccionario de la lengua polaca *Słownik języka polskiego* de PWN (s.v. *obnażyć się*):

1. rozebrać się do naga lub odsłonić jakąś część swojego ciała
2. stracić osłonę, stać się widocznym
3. zostać ujawnionym

Como podemos ver, el equivalente elegido por Szleyen tiene más de un significado. No solo evoca la desnudez física sino también el descubrimiento de algún secreto. Por ello la propuesta de la traductora polaca me parece afortunada: aunque se pierde la locución de la lengua de partida, o sea, algunos elementos socio-culturales se desvanecen, se puede decir que Szleyen trata de compensar estas pérdidas con un vocablo cuyo campo semántico es mucho más amplio que el del original.

El asunto se vuelve más complicado al analizar la traducción del segundo elemento cultural: “llevarse el río algo”. En principio, hemos de barajar tres posibilidades: primero, que Lorca lo puso en boca de Adela en el sentido literal; segundo, que lo hizo para que se descubriera su sentido figurado; y, tercero, que quiso que los lectores/espectadores lo entendieran de las dos maneras arriba mencionadas. Para poder analizar esta expresión, cabe citar la definición de la locución en la cual probablemente se inspirara el escritor granadino: “llevarse el viento algo – 1. loc. verb. No ser estable, ser deleznable” (*DEL*, s.v. *llevarse el viento algo*). Merece la pena recordar que las palabras de Adela vienen a ser la réplica a las malicias de sus hermanas, especialmente la de Martirio, quien comenta el comportamiento de otras mujeres que “hacen cosas más malas” (Lorca 1999: 167). Se puede considerar, pues, que el poeta quiso subrayar el desdén con el que se trata a las mujeres que tienen relaciones extraconyugales y reconstruyó el dicho al añadir

un elemento de la red simbólica del agua⁹: el “río”. De ahí, se debería leer la intervención de Adela tanto en el sentido literal, como en el figurado. ¿Qué hizo la traductora polaca? Su propuesta: *i bystry potok je porwie* viene a ser la técnica de traducción sintagmática sin explicación. Aunque el riesgo de la incomprensión no existe, tal procedimiento empobrece el texto de manera sustancial porque se pierden matices relacionados con la locución verbal, la base para la invención del poeta. Una posible traducción podría ser *póki się nie obnażą i zostaną obrzucone błotem*. De esta manera se conservaría el sentido doble de la frase “llevarse el río algo” y, al mismo tiempo, la traducción quedaría en el mismo campo semántico del agua.

Cuadro V ACTO III

Lorca 1999	Szleyen 1968
1. Amelia: Siempre trae mala sombra . (180)	<i>Amelia: To zawsze nieszczęście przynosi</i> (538)
2. Adela: Madre, ¿por qué cuando se corre una estrella o luce un relámpago se dice: “ Santa Bárbara bendita, que en el cielo estás escrita con papel y agua bendita ”? (185)	<i>Adela: Kiedy się widzi spadającą gwiazdę, albo nagłą błyskawicę, mówi się tak: Barbaro święta, błogosławiona, czemu na niebie cię opisano, jak na papierze, wodą święconą? Dlaczego tak się mówi, mamo?</i> (543)
3. Criada: Es tan orgullosa que ella misma se pone una venda en los ojos (189)	<i>Służąca: Jest tak dumna, że sama sobie zakłada opaskę na oczy</i> (547)
4. María Josefa: Martirio, cara de Martirio . (192)	5. <i>Maria Josefa: A, już wiem, ty jesteś Martirio. Ty jesteś udręka z udręczoną twarzą</i> (550)

“Mala sombra”, la expresión citada en el primer ejemplo, significa lo mismo que “mala suerte”. La propuesta de Szleyen es un equivalente reconocido de esta locución adjetiva: *nieszczęście*. Aunque la decisión de la traductora polaca puede parecer acertada, hemos de preguntarnos si Lorca, al optar por el empleo de “mala sombra”, no quería evocar también las connotaciones de la palabra “sombra”: oscuridad, falta de luz o incluso “aparición fantasmagórica de la imagen de una persona ausente o difunta”. Si tomamos en cuenta el ambiente lúgubre que predomina en la obra, esta posibilidad se hace bastante factible. Por tanto, dado que esta intervención es la réplica a las palabras de Magdalena que dice que “peor suerte que tienes no vas a tener” (Lorca 1999: 180) / “*Już gorzej być nie może, niż dotąd*” (Szleyen 1968: 538), mi propuesta sería: “*Nie ma dla nas cienia nadziei*”.

⁹ El significado del campo semántico del agua en *La casa de Bernarda Alba* en particular y la obra de Lorca en general es enorme, no obstante, dada la poca extensión y el tema del presente artículo, me limitaré a comentar que los elementos constitutivos de dicho campo forman una especie de tejido simbólico sin el que no se puede interpretar la obra.

En el segundo ejemplo nos topamos con el comienzo de la oración a Santa Bárbara, la protectora contra rayos y tormentas. Es una plegaria tradicional en España que tiene varias versiones y modalidades dependiendo de la región de la que procede (Gozalo de Andrés 2003). En esta ocasión Szleyen se sirvió de la técnica de traducción sintagmática sin explicación, ya que en Polonia, aunque se reconozca que Santa Bárbara es protectora contra rayos y tormentas, no existe alguna oración parecida. Por ende, creo que la elección de Szleyen es muy acertada al preservar la agencia del otro sin llegar a extranjerizar e imposibilitar la comprensión del texto.

“Ponerse una venda en los ojos” significa preferir vivir engañándose en vez de descubrir la verdad y tiene su equivalente funcional polaco: *mieć bielmo* o *mieć klapki na oczach*. Szleyen prefirió servirse de la técnica de traducción sintagmática sin explicación. Por un lado, es una elección acertada, ya que la expresión *złożyć sobie opaskę na oczy* es muy rara y, por lo tanto, constituye una señal de la otredad (general). Por otro, si miramos al enunciado *–Jest tak dumna, że sama sobie zakłada opaskę na oczy–* vemos que la frase entera no es muy afortunada. A primera vista parece que Bernarda está orgullosa de saber ponerse una venda en los ojos en el sentido literal de las palabras. Pues bien, se podría mejorar la traducción sin cambiar la técnica empleada, solo al modificar el orden de las palabras: *Duma nie pozwala jej ujrzeć prawdy, woli złożyć sobie opaskę na oczy*.

El último ejemplo está relacionado con la traducción del nombre de Martirio. En el caso del nombre mismo Szleyen se sirvió de la técnica de transferencia sin explicación. Para traducir este fragmento de la intervención de María Josefa, la traductora polaca eligió el equivalente descriptivo que le permitió conservar los matices del original. Creo que es una elección acertada tomando en cuenta el hecho de que Szleyen optó por conservar el nombre español a lo largo de la obra.

LAS TENDENCIAS DEFORMANTES EN LA TRADUCCIÓN

Las técnicas usadas por Szleyen con más frecuencia a la hora de traducir los elementos culturales son, sin duda alguna, el equivalente funcional y el equivalente reconocido. El empleo de estos procedimientos, especialmente en caso de las frases hechas, proverbios y refranes, resulta en la destrucción de locuciones e idiotismos. Según Berman, el hecho de reemplazar un idiotismo, una locución, frase hecha, algún refrán o proverbio por su “equivalente” constituye una manifestación de la actitud etnocéntrica y reductora puesto que:

un proverbio tiene equivalentes en otras lenguas, pero... estos equivalentes no lo traducen. Traducir no es buscar equivalencias. Querer reemplazar el proverbio es además ignorar que existe en nosotros una conciencia- de- proverbio que inmediatamente detectará, en el nuevo proverbio, el hermano de un proverbio local: el mundo de nuestros proverbios se verá así aumentado y enriquecido. (1985: 23)

El reverso de esta técnica, la traducción sintagmática sin explicación, es el instrumento, según el investigador francés, del que ha de servirse el verdadero traductor. No obstante, es una técnica que en el caso de Lorca también –paradójicamente– pone en peligro la otredad del texto, ya que el artista muy a menudo adaptaba las frases hechas o refranes de tal manera que, al traducirlas palabra por palabra, se perdían.

El mejor ejemplo del empleo de la traducción sintagmática sin explicación que anula al Otro y provoca el fenómeno de la extranjerización es la intervención de Angustias del segundo acto. “Más vale onza en el arca que ojos negros en la cara” es una invención artística elaborada sobre la base del refrán “más vale onza de sangre que libra de amistad”. Al traducirlo palabra por palabra, la referencia al refrán tradicional español desapareció y, además, la frase es poco entendible para el público polaco. No obstante, hay también ejemplos donde esta técnica funcionó bastante bien y pudo contribuir a aumentar y enriquecer nuestro mundo de proverbios.

Otra tendencia deformante que aparece a lo largo del texto y se pone de manifiesto en los ejemplos analizados es la destrucción de sistemas vernáculos o su exotización. Berman creía que “la anulación de lo vernáculo es un ataque grave a la textualidad de obras en prosa” (1985: 21) y, sin duda alguna, es otro “ataque” etnocéntrico a la obra original. Se lo puede ver muy claro si miramos como Szleyen no reflejó la omisión del artículo determinado a la hora de referirse a Bernarda: “si la hubiera visto madre” en vez de “si la hubiera visto la madre”, o cuando tradujo el concepto de carácter vernáculo de “santa compañía” en el lenguaje estándar. En la traducción polaca no hallamos el fenómeno de exotización de los elementos vernáculos, al revés, Szleyen optó por eludirlos como si no existiesen o, más bien, como si no importasen nada.

Dos tendencias deformantes que se muestran con más fuerza son la destrucción de los ritmos, el empobrecimiento cuantitativo y cualitativo. La primera se hace visible si comparamos la longitud de las intervenciones en la obra original y la traducción: la segunda es mucho más amplia, lo cual apunta también a (y resulta de) los fenómenos de aclaración y expansión. Szleyen optó por una traducción parafrástica que “aclara lo que no se quiere aclarar en el original” (Berman 1985: 13). Observemos dos ejemplos del empleo del equivalente descriptivo: “Martirio, cara de martirio” traducido como *A, już wiem, ty jesteś Martirio. Ty jesteś udreka z udreconą twarzą*, o “no tiren al monte!” como *nie dały się pociągnąć na bezdroża!* En este caso la traducción se vuelve demasiado parafrástica, lo cual conlleva la presencia de la expansión. Todo lo expuesto está insoslayablemente ligado a la destrucción de los ritmos, tan esenciales para el teatro: la brevedad del original, la concisión de las intervenciones se pierden y dan lugar a un “balbuceo” que deforma el original y, en consecuencia, no permite que la agencia del otro se active.

Los empobrecimientos –tanto cuantitativos, como cualitativos– también están relacionados con las tendencias arriba mencionadas. Se manifiestan especialmente en el caso de los refranes y las frases hechas “reemplazadas” con sus equivalentes funcionales y reconocidos.

Considerando todo lo expuesto, se ve que la mayoría de las elecciones de la Szleyen hace que su traducción de *La casa de Bernarda Alba* al polaco esté lejos de ser “la experiencia de lo/del extranjero” y, desgraciadamente, se inclina a “más bien su negación, su aclimatación, su naturalización” (Berman 1985: 5).

CONCLUSIONES

Desde el principio Szleyen “anula” la agencia del Otro de manera radical: ignoramos dónde se desarrolla el drama, ni siquiera sabemos de qué país se trata y, aun menos, que es un espacio rural. Asimismo, desaparecen la superposición de las lenguas, los refranes y las frases hechas, todo lo que se podría considerar “colorido local”. Sin embargo, en el caso de Lorca nunca se trata de mero folclore: el habla andaluza, la estilización del lenguaje mediante adaptaciones de refranes y proverbios son de suma importancia tanto para la poética del autor como para poder retratar la mentalidad de los personajes de sus obras. En la traducción se perdieron también unos cuantos rasgos distintivos de la pieza: se modificó el género literario al llamarlo *tragedia* en vez de *dramat*, desapareció el llamado fenómeno andaluz y se menoscabó el tejido simbólico del campo semántico del agua. ¿Quién es el Lorca presentado al público polaco? Seguramente no el mismo que el que leemos en español.

Naturalmente, no se puede quitar el mérito a Szleyen. Fue ella quien “trajo” a Lorca a Polonia y quien popularizó su obra literaria en nuestro país. No obstante, sus traducciones –en este caso *Dom Bernardy Alba*– nos enseñan a un Lorca unidimensional, un Lorca universal, un Lorca no-andaluz. El hecho de que el Lorca-polaco no es el Lorca verdadero me hace pensar ¿qué pasaría si se tratase de traducir *La casa de Bernarda Alba* de tal manera que se conservase lo andaluz? ¿Seguiría siendo el artista peninsular más popular en Polonia? ¿O quizás perdería su estatus al ser demasiado extraño y lejano para poder seguir gozando de la predilección del público polaco?

BIBLIOGRAFÍA

- ASZYK, Urszula (1986) “Federico García Lorca y su teatro en Polonia”. *Cuadernos Hispano-americanos*. 433-434: 270-283.
- BASAVEZ FERNÁNDEZ DEL VALLE, Agustín (2002 [1966]) *Visión de Andalucía*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- BEREZOWSKI, Leszek (1997) *Dialect in Translation*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego.
- BERMAN, Antoine (2005 [1985]) “La traducción como experiencia de lo/del extranjero”. Trad. Claudia Ángel, Martha Pulido. *Traductología: Teoría y Práctica Cuadernos Pedagógicos* (Colección Hermes). 2: 5-27.
- CARBONELL I CORTÉS, Ovidi (2003) “La novedad entre dos mundos. Hacia una nueva teoría de la otredad en traducción”. En: Ricardo Muñoz Molin (ed.) *Actas del I Congreso Internacional de la Asociación Ibérica de Estudios de Traducción e Interpretación*. Granada, Universidad de Granada: 379-398.
- (1997) *Traducir al otro: traducción, exotismo, poscolonialismo*. Cuenca, Ediciones de la Universidad Castilla-La Mancha.

- CARRÉ ALVARELLOS, Leandro (1980 [1977]) *Las leyendas tradicionales gallegas*. Madrid, Espasa-Calpe.
- EDWARDS, Gwynne (1983) *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid, Editorial Gredos.
- GARCÍA LORCA, Federico (1968) *Dom Bernardy Alba. Tragedia w trzech aktach i siedmiu obrazach*. Trad. Zofia Szleyen. En: *Dramaty*. Kraków, Wydawnictwo Literackie: 477-558.
- GARCÍA LORCA, Federico (1999 [1945]) *La casa de Bernarda Alba*. Ed. Allen Josephs y Juan Caballero. Madrid, Ediciones Cátedra.
- GOZALO DE ANDRÉS, Carmen (2003) "Meteorología popular: «Acordarse de Santa Bárbara cuando truena»". <https://www.tiempo.com/ram/725/meteorologia-popular-%E2%80%9Cacordarse-de-santa-barbara-cuando-truena%E2%80%9D/> [27.11.2017].
- HEJWOWSKI, Krzysztof (2004) *Translation: a Cognitive-Communicative Approach*. Olecko, Wydawnictwo Wszechnicy Mazurskiej.
- HURTADO ALBIR, Amparo (2008 [2001]) *Traducción y Traductología. Introducción a la Traductología*. Madrid, Cátedra.
- JOSEPHS, Allen y CABALLERO, Juan (1999) "Introducción". En: Federico García Lorca *La casa de Bernardo Alba*. Madrid, Cátedra: 11-114.
- LEWICKI, Roman (2002) "Obcość w przekładzie a obcość w kulturze". En: Roman Lewicki (ed.) *Przekład – język – kultura*. Lublin, Wydawnictwo UMCS: 43-52.
- WOJTYSIAK-WAWRZYŃIAK, Katarzyna (2012) "Las inspiraciones griegas en la trilogía dramática de la tierra española de Federico García Lorca". *Collectanea Philologica*. 16: 175-184.
- VENUTI, Lawrence (1998) *The Scandals of Translation: Towards an ethic of difference*. London – New York, Routledge.

SITOGRAFÍA

- INSTITUTO CERVANTES (CENTRO VIRTUAL CERVANTES): Refranero multilingüe. <http://cvc.cervantes.es/lengua/refranero> [30.11.2017].
- INSTYTUT TEATRALNY IM. ZBIGNIEWA RASZEWSKIEGO: Enciclopedia del teatro polaco en línea. Encyklopedia Teatru Polskiego <http://www.encyklopediateatru.pl/> [30.11.2017].
- INSTYTUT JĘZYKA POLSKIEGO PAN: *Wielki słownik języka polskiego*. <http://www.wsjp.pl/> [30.11.2017].
- POLSKIE WYDAWNICTWO NAUKOWE: *Słownik języka polskiego*. <http://sjp.pwn.pl/> [30.11.2017].
- *Słownik języka polskiego pod red. W. Doroszewskiego*. <http://doroszewski.pwn.pl/> [30.11.2017].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA ESPAÑOLA: *Diccionario de lengua española en línea*. (23.a ed.). <http://www.rae.es/rae.html> [30.11.2017].